

El desarrollo de las habilidades semióticas en el sujeto humano. Nueva perspectiva y nuevos desafíos en la interfaz psicología y semiótica.

Rodríguez, Fernando G.

Cita:

Rodríguez, Fernando G. (2021). *El desarrollo de las habilidades semióticas en el sujeto humano. Nueva perspectiva y nuevos desafíos en la interfaz psicología y semiótica*. Revista Sobreescrituras, 5, 61-71.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/xyzz/4>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pwHB/vu7>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

sobreescrituras

■ Diálogos entre críticas, teorías, memorias y experiencias de las artes ■

Nº 5 / invierno 2021



OSCAR TRAVERSA

sobreescrituras

■ Diálogos entre críticas, teorías, memorias y experiencias de las artes ■

En este número

En tapa, edición de una fotografía de Javier Sandoval Velásquez tomada durante el 14° Congreso Mundial de Semiótica, Buenos Aires, septiembre de 2019.

“Sobreescrituras. Diálogos entre teorías, críticas, memorias y experiencias de las artes” es una publicación del Área Transdepartamental de Crítica de Artes de la Universidad Nacional de las Artes.

Responsable editorial: Mg. Sergio Ramos, Director del Área Transdepartamental de Crítica de Artes.

Coordinación de Redacción: José Luis Petris y Rolando Martínez Mendoza. Diseño: Andrea Moratti.

Con la colaboración de Oscar Steimberg.

ISSN 2525-1309

critica.publicaciones@gmail.com

OSCAR TRAVERSA

Sobre Traversa y los otros, Oscar Steimberg 4

Oscar Traversa, recordado desde la admiración y el afecto,
Elvira Narvaja de Arnoux 5

Oscar Traversa, trajeto pelo Ciseco, Antonio Fausto Neto 9

Deshilvanar. Fragmentos. Representación del cuerpo en la tortura y la represión.
Narrativas argentinas 1960-2000, Liliana Lukin 15

Narrativa y poética de la luz, Eli Sirlin 24

Leer para ver: la selva misionera en Barrett, Quiroga y Onetti, Ana María Vara 30

La canción no es siempre la misma, Matías Gutiérrez Reto 44

CONCURSO ENSAYO BREVE CONGRESO MUNDIAL DE SEMIÓTICA 50

Semiótica y teoría política: una relación compleja, Baal Delupi 51

El desarrollo de las habilidades semióticas en el sujeto humano.
Nueva perspectiva y nuevos desafíos en la interfaz
psicología y semiótica, Rodríguez Fernando 61

NARRACIÓN FOTOGRÁFICA: Olvidadas, Elizabeth Gesualdo 72

RESEÑAS

Arte, política y comunicación compilado por Beatriz Alem, E
lizabeth Martínez de Aguirre y Lucía Masci, Leandro González 82

Film noir de María Negroni, Rolando Martínez Mendoza 85

Poscrítica de Laurent de Sutter (dirección), José Luis Petris 86

Algo termina, algo comienza, Marita Soto 89

Oscar Traversa

Oscar Traversa falleció el 10 de diciembre de 2020. Fundador y primer decano de Crítica de Artes, fue también el impulsor de las actividades de publicación del Área en la que se inscribe *Sobreescrituras*. Se fue en plena actividad, relejendo y escribiendo sobre Eliseo Verón, inaugurando la Cátedra de Historia de la Lectura y la Escritura de la Licenciatura en Artes de la Escritura, indagando y escribiendo sobre la recurrencia de las figuras de Salomé y Judit en nuestra cultura, habiendo sido una figura central del 14° Congreso Mundial de Semiótica de Buenos Aires del que el Área fue organizadora junto con la Asociación Argentina de Semiótica, e invitando y acompañando a maestrandos de Crítica y Difusión de las Artes a compartir el objeto polifacético del tango que nació y es parte de la identidad de nuestra Ciudad.

La Semiótica argentina pierde a uno de sus principales referentes. Su ida cierra simbólicamente la etapa de fundación y exitosa consolidación del Área de Crítica de Artes de la UNA, abriendo nuevos desafíos. También sin él, *Sobreescrituras* cierra un ciclo.

En las páginas que siguen, Oscar Steimberg, Elvira Narvaja de Arnoux y Fausto Neto lo recuerdan, lo leen, lo despiden. Adiós Oscar.

Se ha dicho que en la partida de Oscar Traversa corresponde recordar tanto lo que ha hecho como sus especiales, múltiples aportes a otros haceres, cercanos y lejanos... Que una instancia de afirmación y concreción pasaba a ocupar su lugar cuando su trabajo despertaba, impulsaba el inicio y la continuidad del trabajo de otros. Y podría pensarse que esa voluntad de impulsar otros proyectos u otras producciones podía tener que ver (creo que seguramente era así) con su interés permanente y productivo por la problemática de las continuidades, de las asociaciones entre haceres o entre tiempos del hacer. Su interés permanente por la instancia de la continuidad, del archivo a retomar, de los dispositivos que hacen posibles también la creación y recreación de memorias, de sus necesarias instancias de discurso intermediario... Una vez asumido el registro de esos modos productivos y de la continuidad de sus momentos, puede que pasen a leerse algo así como naturales los títulos de sus libros: *El volver de las imágenes*, *Cine, el significante negado*, *Cuerpos de papel*, *Pantallas críticas*, *Inflexiones del discurso*... Podría pensarse que cada uno da cuenta de un momento de desarrollo o producción –o reproducción, o percepción y conceptualización renovada- del momento de instalación, crecimiento o cambio de un dispositivo con las propiedades y posibilidades que Traversa solía encontrar y desplegar cuando recorría los campos conceptuales propuestos por sus objetos de investigación. En

una lectura o escritura anterior, personalmente encontraba que *Cine, el significante negado* focalizaba el registro de uno de los obligados cambios de sentido de los que debe hacerse cargo el espectador cinematográfico; que *Cuerpos de papel* remitía también a series de cambios en pantalla, como los de las visibilizaciones del cuerpo, y que *El volver de las imágenes* señalaba el rol siempre central de copias y archivos en el contacto con las pantallas. Creo que después se hizo posible una cierta ampliación en la definición de esos objetivos de escritura: el crecimiento en la circulación de las útiles anécdotas relacionadas con sus clases y conferencias hizo más visible la continuidad de su preocupación por transmitir el hábito y el gusto de percibir la condición móvil y, sobre todo, cambiante de esos sentidos de la imagen... que pueden, como se sabe, llegar a la profundización de efectos de complejidad capaces de ¡renovar! las críticas de un film que un cierto público ha decidido empezar a pensar otra vez. Se recuerda hoy el evidente propósito de Oscar de incluir en sus clases el impulso a la renovación de perspectivas de visión y análisis en sus alumnos; no para instalar una adjudicación de sentido previa y permanente y deudora de alguna verdad disciplinar, sino para contagiar un característico gusto por la apertura de entradas a la novedad temática y retórica, a la que suelen obligar las ¿vacilantes? ¿audaces? nuevas búsquedas de expresión, que Oscar sabía tan generosamente definir.

Oscar Steimberg

Oscar Traversa, recordado desde la admiración y el afecto

Elvira Narvaja de Arnoux

Para los que apreciamos la exploración de las potencialidades del lenguaje y la articulación en nuestros análisis de saberes diversos, Oscar es una figura ineludible, casi mítica. Está vinculado a los primeros desarrollos de la Semiótica en nuestro país, a la creación de la Asociación Argentina, a la que acompañó en su derrotero incansablemente, y a la revista *LENGUAJes.*, cuyo Comité Editorial compartió con Oscar Steimberg, Eliseo Verón y Juan Carlos Indart. Esta revista, cuyos ejemplares guardamos muchos religiosamente a pesar de su actual digitalización, fue pionera no solo por su apertura al estudio de la discursividad desde las ciencias del lenguaje en diálogo con otras disciplinas sino también porque algunos de los objetos que abordaba y sus modos de hacerlo anticipaban lo que luego se iría conformando académicamente como área de Estudios Culturales. De allí que cuando comenzamos, a mediados de los noventa, a pensar una Maestría en Análisis del Discurso en la Facultad de Filosofía y Letras y a elaborar el plan de estudios recurrimos a Oscar como a otras figuras del campo intelectual, algunas de las cuales integraron el Comité Académico: Noé Jitrik, Aníbal Ford y Nicolás Rosa. Oscar nos acompañó desde 1996 ayudándonos a resolver, con buen humor, sentido común y conocimiento de los avatares universitarios, las diversas cuestiones que afectaban a un postgrado, proponiendo, criteriosamente, docentes, jurados u orientadores de tesis y evaluando las variadas presentaciones que debíamos tratar. Pero, sobre todo, participó como docente de numerosos seminarios y nos permitió poner en marcha el ambicioso plan que habíamos elaborado. En esos espacios pedagógicos abordaba

tanto temas cuyo tratamiento era fundamental para los estudiantes -la enunciación mediática, la noción de dispositivo, la materialidad del sentido o las relaciones entre mediatización y narratividad- como así también objetos que estimulaban el interés por análisis que luego podrían culminar en una tesis: el cuerpo en la prensa, la enunciación fotográfica, la cocina y la semiótica del comer. En su transcurso reflexionaba sobre un universo discursivo amplio y heterogéneo que podía cristalizar en un seminario específico como fue el referido a Antoine Culioli, cuyo temprano artículo sobre “La formalización en lingüística” ya había sido publicado por *Lenguajes* en 1976. Como docente dio muestras siempre de una notable generosidad atendiendo a los intereses de sus estudiantes, constituyéndolos en interlocutores legítimos de reflexiones que abrían nuevos caminos intelectuales, iniciándolos en los derroteros de la investigación y apoyándolos afectuosamente en su proceso de descubrimientos. Por todo ello, muchos han reconocido en él la figura del maestro.

Cuando puse en marcha la colección Hachette Universidad (Lingüística-Comunicación) me comuniqué con Oscar para pedirle una colaboración. Así publicamos *Cine: el significante negado*, en 1984. Su interés por la Semiología del cine, a la que se dedicó sostenidamente a partir de su vínculo intelectual con Christian Metz, se había manifestado ya en dos trabajos aparecidos en *LENGUAJes.*, que retoma en este libro. Por un lado, en el análisis crítico de la relación que establecían Fernando Pino Solanas y Octavio Getino entre cine y política, en la que no se

detenían sobre la especificidad del material significativo (*LENGUAjes.*, 2, 1974), cuyo tratamiento en cambio Oscar, sensible a la perspectiva semiótica, privilegiaba. Y, por el otro, en el artículo en el que respecto del cine de animación cómico (*LENGUAjes.*, 4, 1980) articula problemáticas que van a ser recurrentes en sus trabajos: los rasgos genéricos y sus diferencias relativas (en este caso con el mito y la novela), la narratividad, sus estructuras, motivos y actantes, y el cuerpo y su importancia en la producción del sentido. En *Cine: el significante negado* considera, asimismo, la problemática del cine como mercancía, las zonas de anclaje en los films de posibles lecturas, el género y las transposiciones genéricas, la densidad semántica que producen las remisiones a otros discursos, los ajustes y desajustes entre significantes verbales (orales o escritos) y visuales. Además, aborda las relaciones que se dieron con las indagaciones psicoanalíticas y polemiza con diversas perspectivas críticas, consciente de que “al cine lo vemos con nuestros ojos y con las palabras de los otros” tanto teóricas como exegéticas (Traversa, 1984: 141). Se detiene con entusiasmo en una obra menor, desde la mirada de la “cultura alta”, pero notablemente taquillera: *A los cirujanos se les va la mano* de Hugo Sofovich. En el análisis recorre, atendiendo a los movimientos de cámara y a la historia narrada, los procedimientos que generan la comicidad, su relación con los juegos de identidades y los imaginarios dominantes y con los fluidos variados de los cuerpos y su peso en la trama argumental. No podemos dejar de pensar en este estudio cuando Oscar señala, en la reveladora y significativa entrevista que le hacen Domín Choi y Nicolás Bermúdez, respecto de la semiótica: “a ella le ha tocado el trabajo sucio de las ciencias sociales. Le tocó hurgar en el ‘mal gusto’ de la gente... esa es una práctica no frecuentada en nuestros días, pero que esa disciplina no debería abandonar. Es quizás una

parte de las reformulaciones de la práctica científica a que deberíamos atender” (en Traversa, 2014: 364). También deberíamos atender, agregó, al gesto ensayístico que domina en los capítulos de este libro primero, en el que el pensar a propósito de un objeto le permite a Oscar definir problemas u opciones procedimentales o desplegar variados recorridos interpretativos que no se clausuran sino que se complementan como en “Estética del cine animado: el caso de *Castillo de arena*”; o que vinculan productivamente espacios habitualmente separados como en “Hambre y cine”; o que, como en muchos de los análisis interrogan las potencialidades significantes de los cuerpos fragmentados, monstruosos, atrayentes, lacerados, voluptuosos, aplanados, y las “descargas emocionales” que sus representaciones fílmicas generan o atenúan por efecto del entorno de aparición. Incluso lo ensayístico se muestra en la zona de la bibliografía. En ella, reflexiona sobre “el rito de la escritura tributaria de la ciencia” y propone “otra bibliografía” citada y no citada, comentada y organizada por temas -especificidad, estéticas, significante, transposiciones, relato, lecturas, sistemas-, que exponen tanto las preocupaciones de ese momento como los estímulos intelectuales que han incidido en él o los textos con los que ha dialogado intensamente.

Una obra central para los que se interesan por los modos de articular procesos históricos y semiosis (y cuya lectura hice en su versión primera) es *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940* (1997). En esta obra, que para muchos constituyó una orientación clave para la realización de posteriores investigaciones, focaliza los modos de semiotización de los cuerpos de entreguerras tal como se manifiestan en la publicidad gráfica argentina -referida a cosméticos, productos de higiene, alimentos, medicamentos, vestimenta-, aparecida en revistas de amplia difusión y cuyos variados públicos aseguran la heterogeneidad del

corpus. Indaga con precisión no solo en las regularidades sino también en las transformaciones que se producen y muestran cambios significativos en los imaginarios sociales. Se interroga sobre la eficacia simbólica del género desde una perspectiva en que se articulan semiótica, retórica e historia de la cultura y de los medios además de reflexiones procedentes de otros campos que enriquecen el análisis y permiten relacionar los objetos abordados con los de las áreas del diseño dominantes en la época. En los estudios que encara, desmonta las cadenas de operaciones que generan efectos de sentido y revelan el proceso de construcción en la figuración de los cuerpos. Asimismo, Oscar retoma, en este libro, su interés por la narratividad al atender a las “configuraciones secuenciadas” que construyen relatos que se despliegan discursivamente o impulsan la elaboración de posibles historias. En algunos casos, muestra cómo la articulación de imágenes y textos anticipa el desarrollo de una narrativa de gran consumo como la fotonovela. Es, tal vez, la obra en que más insistentemente se destaca a partir de análisis centrados en la figuración del cuerpo, la erudición de Oscar, su interés por historizar las prácticas y por conjugar temporalidades de variadas dimensiones.

Una de esas temporalidades es la que tiene que ver con la larga historia del *homo sapiens*, particularmente con sus modos de percibir, las modalidades materiales que los afectan y los procesos acaecidos con sus cambios y rupturas de escala (conceptos, estos últimos, en los que, como su atención a las asimetrías y desajustes entre producción y reconocimiento, expone su filiación con Verón). Son todas ellas herramientas analíticas y propuestas explicativas que se reiteran en *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido* (2014), obra en la que vuelve a articular (con mayor amplitud debido a los tramos considerados) semiosis e historia. En ella retoma trabajos

sobre materiales diversos -entre otros y en forma central o periférica, tapa de revista, película, ópera, periódico cultural, plataforma, fotografía, publicidad, historieta, diario, cine de animación, prensa, prácticas políticas, pintura-, publicados entre 1990 y 2012, seleccionados porque le permiten pensar variados problemas semióticos: la mediatización, la construcción del espacio cinematográfico, las transposiciones, la emergencia de lo reidero, la incidencia del alojamiento mediático de las técnicas, los desplazamientos de lo icónico, o la activación de la memoria según las especificidades discursivas. Materiales y problemas se inscriben, a su vez, en la historia de las transformaciones tecnológicas, económicas, demográficas, culturales, educativas, políticas y, también, como he señalado antes, en la extensa historia de la especie. En relación con ello, debemos señalar que en la trayectoria intelectual de Oscar el pasaje nunca concluido de la biología a la semiótica no es un elemento secundario sino siempre presente cuando releva la complejidad de los fenómenos que trata. De allí su interés por “las relaciones que ligan la materialidad de los signos con cuestiones propias de las facultades de la percepción, pues sobre esa cualidad permanente del *H. sapiens* se encabalgan las plurales variaciones desplegadas a lo largo de la historia (el ojo que ve televisión es el mismo que apreció las imágenes de Altamira)” (Traversa, 2014: 13). Una noción nodal que va modelando a lo largo de los trabajos y en los tramos inicial y final del libro, en los que retoma y acentúa la reflexión teórica, es la de dispositivo (“artefacto integrado por diferentes técnicas” (id. 12) asociadas con las tecnologías del cuerpo o con las diferentes mediatizaciones). Esta noción le permite dar cuenta de la articulación entre materialidad y enunciación, de “cómo y de qué manera la materialidad es un componente que da lugar a la constitución de dispositivos que modalizan la enunciación” (id.: 347) y convocan diversamente al otro. Es a este vínculo entre materialidad-

dispositivo-enunciación al que vuelve en los análisis. La flexibilidad de los dispositivos es la que hace posibles las variaciones o, como señala el título de la obra, las “inflexiones del discurso”. A ellas se dedica conjugando aportes teóricos y procedimientos, lo que ha funcionado como modelo en otros investigadores para abordar materiales próximos. Volver a leer a Oscar, como lo he hecho en este caso apelando a los textos recorridos antes, es encontrarse con su discurrir conversacional, en el que no era ajeno el placer del lenguaje proferido en el que se iban modulando

perspectivas y reconociendo nuevos objetos de estudio. Es también rememorar el decurso de un razonamiento que reflexiona sobre su decir y del que siempre surgen estímulos originales para seguir pensando, en la tensión entre la aparente simplicidad del transcurrir de la palabra y la complejidad de los hallazgos, entre el retome de otras voces y la segura construcción de la propia. Es reencontrarse con el compañero afable y divertido en el que la percepción y el interés por lo cotidiano compartido nutría, develando aspectos poco transitados, tanto las charlas como las clases o los escritos.

Referencias

Traversa, Oscar (1984) *Cine: el significante negado*, Buenos Aires, Hachette.

----- (1997) *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*, Barcelona, Gedisa.

----- (2014) *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor / SEMA.

Oscar Traversa, trajeto pelo Ciseco

Antonio Fausto Neto

As duas primeiras décadas do século XXI foram traumáticas para o campo de estudos semióticos ao roubar do convívio de amigos e interlocutores, para outras semiosis, professores, pesquisadores, escritores como Milton Cabral Viana (2010), Eduardo Penuela (2014), Eliseo Verón (2014), Umberto Eco (2016), Eliana Antonin (2016), Paolo Fabbrì (2020), Arlindo Machado (2020) e, mais recentemente, Oscar Traversa (dezembro, 2020). Perdas irreparáveis deixam-nos, como patrimônio (cultural e científico) da humanidade, extensa e inestimável obra de anos de trabalho e de investigação, tesouro de valor impossível de ser mensurado e codificado por protocolos, inclusive os da datificação. A perda de cada um deles repercutiu, em várias geografias, cenários acadêmicos e afetivos, chamando atenção para suas trajetórias, conforme bem lembram notas midiáticas, registros das sociedades científicas e, de modo particular, elaborações na memória de muitos daqueles que com eles conviveram.

Nós, do Centro Internacional de Semiótica e Comunicação – CISECO, além de manifestarmos nossa tristeza pelas perdas irreparáveis de colegas tão queridos, evocamos também sentimentos de imenso desamparo pela partida de Oscar Traversa que nos deixa após uma convivência intensa ao longo de, praticamente, duas décadas. No período de 2010-2020 a pesquisa semiótica produzida em países latinos –Argentina, Itália e Brasil– sofre abalos e a morte de Oscar Traversa, ocorrida em sua querida Argentina, se dá em um momento no qual nós, do CISECO nos refazemos ainda da partida de Eliseo Verón, em 15 de abril de 2014. Oscar nos deixa em tempos de uma atividade fértil e original na qual levava avante as possibilidades da “semiótica aberta”. E as suas mais recentes inflexões deixam entrever –entre discrição e elegância– desafios que não poderiam ser evitados.

O desaparecimento de um amigo querido, sua morte, nos faz elaborar de modo avaliativo, a convivência que tivemos com ele, que foi além da cooperação intelectual. Durante 20 anos, ela foi tecida em torno de um “fazer em companhia”, envolvendo amizade, companheirismo, intercâmbio, escuta e, principalmente, uma postura de simetria em todos os projetos nos quais se destacou nas ações do CISECO. Oscar deixou os efeitos de contributos em um contexto zeloso, no qual cuidou para que o projeto do CISECO não viesse a ser um “clube de amigos”. Mais que isso, uma instituição que resultou de uma longa relação de amizades e de percursos, conforme lembrava Verón.¹ As décadas dedicadas ao CISECO o vinculam, também, a um lastro de contatos no Brasil. Já nos últimos anos do século XX compartilhava estudos sobre a pesquisa semiótica praticada em seu país, como um marco diferencial da investigação sobre os meios, apresentando-os de modo distante e crítico a tradição funcionalista da ação social e, sobre o qual, projetava-se no Brasil os caminhos da *research communication*.

Caminhos entre cruzamentos e parcerias

Apesar dos efeitos dos “anos de chumbo”, os ventos dos estudos da comunicação, para além dos fundamentos da “ação social”, sopraram em seminários no Brasil, possibilitando a realização, em 1979, no Rio de Janeiro, de um dos primeiros colóquios sobre semiótica. Oscar Traversa e Oscar Steimberg nos visitaram, trazendo também as marcas do projeto editorial da revista *LENGUAjes.*, para compartilhar conosco caminhos epistemológicos de estudos argentinos sobre comunicação, equidistantes dos construtos teóricos filiados à inspiração funcionalista. Chamavam

¹ Entrevista concedida a Manuel Dutra em setembro/2009. Disponível em: <http://blog-manueldutra.blogspot.com/2014/04/falece-eliseo-veron-o-paidasemiose.html?q=ant%C3%B4nio+fausto+neto> Acesso em 1 de junho de 2021.

atenção para esquemas analíticos que apontavam a possibilidade de explicar a ação dos meios de comunicação segundo outros paradigmas, conforme palestra sobre: “os meios de comunicação: a ousadia de um programa mínimo”.² Possivelmente, ali se teciam os primeiros anos de uma intercambialidade mais institucional que somente foi levada a frente tempos depois, resultante de nossas diferentes “diásporas” humanas e intelectuais. Décadas depois, voltamos a nos contatar de modo mais intenso, no contexto ensejado pelos efeitos da cooperação entre programas de pós-graduação de comunicação da região e apoiada por instituições binacionais e por universidades dos diferentes países. Novas vertentes analíticas somente evoluem nos programas de pesquisas, em ambos os países, graças também à emergência de reflexões sobre comunicação midiática, dinamizada pela formação de redes de pesquisadores e outras formas de intercâmbios ensejadas pelo incremento de pesquisadores mais jovens, tendo à frente figuras como Oscar Traversa e Eliseo Verón. O projeto de compartilhar a revista *LENGUAjes.*, não pôde seguir adiante, porque desapareceria após o seu quarto número. Ventilava-se sua edição em português, algo que contaria com o apoio da Editora Vozes que fora pioneira na veiculação em português de edições da revista francesa “Communications”. Este dentre outros fatos, provoca também a migração de muitos pesquisadores, como foi o caso de Eliseo Verón que, da França, pesquisou ao longo de muitos anos, e fez girar sua obra para países latinos e europeus, resultado de suas investigações sobre a midiática como objeto. Na década 70, Oscar Traversa ausentou-se por alguns anos do seu país para fazer estudos de pós-graduação na França, em interlocução com Christian Metz e Eliseo Verón, que ali se tornara professor da *École Pratique des Hautes Etudes*, em cujo seio despontavam os estudos de semiologia e, de modo particular, da semiologia dos media (cinema, jornalismo, rádio, publicidade etc.). Oscar retorna ao seu país e os intentos de uma colaboração epistemológica entre Brasil e Argentina percorrem anos e direções distintas. Os programas de ensino da comunicação seguem cenários diferentes nestes dois países:

² Revista *COMUM*, n. 5. FACHA, Rio de Janeiro, 1979.

no Brasil, por longo tempo, voltados para uma formação de quadros profissionais e ao desenvolvimento de pesquisas centradas na eficácia dos meios, em convergência com a problemática focada nos estudos sobre efeitos, cujos paradigmas se alicerçam na *research communication*. Na Argentina, os estudos sobre comunicação seguiam orientações mais analíticas, valorizando teorias e métodos que possibilitassem conhecer a ação dos meios atravessados por interpretações de matrizes de inspiração sócio-semiótico-antropológica. Mas estas abordagens complexificam-se na medida em que a criação de programas de pós-graduação em comunicação no Brasil provocou a existência de centros de pesquisas mais críticos ao *approach* funcionalista, introduzindo em seus processos literatura comunicacional de inspiração crítico-analítica, elaborada por autores brasileiros e latinos que levaram adiante formas e intercâmbio de pesquisa que afloraram na América Latina, ao longo das últimas décadas do século XX. Especificamente, no decorrer de um largo trajeto, as investigações de Oscar enfatizaram análises sobre fenômenos midiáticos destacando a materialidade dos discursos, voltada, especificamente, mais para os modos e procedimentos do dizer do que para as suas substâncias (TRAVERSA, 2014:7). Pesquisou sobre capas de revistas, peças da cinematografia, discurso cômico fotográfico, aspectos históricos da imprensa, memórias da publicidade, discurso político, conceitos emergentes como a noção de dispositivo e as articulações entre dispositivo e enunciação em torno de seus modos de articulação.

Oscar realizou também esta trajetória além do âmbito universitário se engajando nas sociedades científicas, como as de natureza semióticas sobre as quais a Argentina se destacaria como um dos países nos quais a pesquisa sobre signo permaneceu, por longos tempos, sob a orientação de entidades. Estas tiveram, sem dúvida, um protagonismo na vida cultural e científica daquele país, pois algumas de suas orientações, permeadas por ventos epistemológicos que sopravam além das fronteiras, repercutiram na tematização de questões e nos processos investigativos analíticos sobre o funcionamento do signo. De algum modo, sofríamos efeitos que já haviam sido denunciados ao longo das edições da *LENGUAjes.*, em

reflexões ali veiculadas acerca das condições de produção do conhecimento e suas incidências sobre o estudo da comunicação midiática. Ali, já se chamava atenção para nossa condição de dependência científica, pois nos situávamos enquanto realidade que importava não só os métodos, mas também os problemas que atravessavam mares e a cordilheira. O primado de orientação sociolinguística orientou, por anos, a investigação semiótica no continente, mas foi também “condição de produção” para a emergência de outros postulados que deslocavam a problemática do sentido, de uma orientação do signo em si, para as relações do signo com as suas condições de produção. Apontava-se para outro desafio a ser enfrentado pela pesquisa semiótica: estudar o signo para além de sua fronteira linguística, levando-se em consideração o trabalho social de feixes de operações que envolveriam as condições de produção e de recepção dos discursos (VERÓN, 1980).

Impossível estar fora destas abas institucionais, mas o projeto LENGUAjes, ainda que não fora levado adiante, potencializou, para outras gerações de pesquisadores, desafios para investir em novos ciclos e formatos de reflexões, indo adiante dos efeitos do viés dos estudos sobre o texto em si mesmo, até então vigentes. Ventos dos novos projetos sopraram sobre a ambiência da pesquisa semiótica, possivelmente algo que teria a ver com o que lembramos como “efeito Verón”. Pesquisas seminalmente desenvolvidas, já no final da do século passado, sobre a midiaticização e a circulação, chamam atenção sobre novas possibilidades para se estudar os objetos dinamizados por uma semiosis permeada por novas problemáticas teóricas e metodológicas. Daí, seguem caminhos que atravessam as fronteiras das sociedades científicas, indo além e provocando mutações sobre os cenários do trabalho investigativo. Provocam, inclusive, a emergência de desenhos epistemológicos que levam em conta a própria especificidade de uma ambiência (midiaticizada) que é constituída por lógicas e operações midiáticas atravessando instituições e gerando novas formas de interações, fundadas em assimetrias e complexidades. Entendemos que ventos do “efeito Verón” problematizaram o modo de ser das instituições que elegem a semiótica

como seu objeto. Em contextos anteriores, o desenho da investigação se tornaria mais importante do que seus objetivos, paralisando, de alguma forma, os caminhos de sua execução; nestas condições, a motivação institucional passaria a ser um fim em si mesmo. A semiótica restaria, assim, prisioneira dos instrumentos estatutários, de tal modo que a diversidade de seu potencial restaria inibida por dispositivos normativos.

O projeto CISECO

Oscar Traversa foi um dos protagonistas singulares do projeto de desenvolvimento do Centro Internacional de Semiótica e Comunicação – CISECO, ocupando um lugar central nesta iniciativa, criada nos primeiros anos do século XXI. Este projeto, formulado e implementado por Eliseo Verón, se dá em um momento no qual dividia momentos de sua vida com o Brasil, instalando-se no município litorâneo de Japaratinga (Alagoas). E, intelectualmente, é um momento em que desponta a potencialidade de energias para fazer fluir as possibilidades de avanço da semiótica aberta, ideia que aparece formulada em alguns dos seus escritos, em entrevistas, mas, principalmente, em duas de suas últimas obras.³ Suas preocupações com esta perspectiva integram a carta estatutária do CISECO, especificamente, no anúncio dos seus objetivos nos quais se explicita a importância dos entrecruzamentos de biografias, geografias, disciplinas etc. para a sua constituição. Ali se anuncia: “O CISECO visa reunir pesquisadores, docentes, profissionais, pessoas jurídicas e físicas interessadas no desenvolvimento e na aplicação científica dos estudos da semiótica e da ciência da comunicação”. De alguma forma esta proposição evocava escritos de Verón e de Oscar, especificamente este último quando atualizou em textos mais recentes, a importância dos “trabalhos sujos” abandonados pelas ciências sociais (TRAVERSA, 2014) e seus processos de codificação, mas que não deveriam ser deixados

³ BOUTAUD, J. J.; VERON, E. *Sémiotique ouverte, itinéraires sémiotiques en communication*. Paris: Hermès Science, 2007; e VERÓN, Eliseo. *La Semiosis Social, 2: ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós, 2013.

de lado pela semiótica. Referia-se sobre a singularidade e a potência de temas menores, como aqueles enunciados pelo “homem ordinário”, “os anúncios de filmes feitos por uma publicação sem nenhum prestígio [...] como os classificados de uma revista semanal” (TRAVERSA, 2014:360). Ressalta, por exemplo, a importância do “relato menor” ao analisar, por exemplo, os pequenos anúncios, na medida em que estes apresentavam pistas que, de alguma forma, suscitavam perguntas centrais desafiando a investigação semiótica: “vale a pena ocupar-se destas coisas” (TRAVERSA, 2014).

Oscar investiu intensa e profundamente no CISECO como uma referência na qual a semiótica poderia enfrentar temáticas e interrogações que emanavam de práticas sociais diversas, permeadas por códigos e operações discursivas, especialmente aquelas que não gozavam, ainda, do reconhecimento atribuído pelos dispositivos das ciências humanas e sociais e seus modelos interpretativos. Ocupou-se destes relatos, ao mesmo tempo em que teceu o trabalho de gestão deste espaço de encontros de várias biografias e seus entrelaçamentos.

Apesar de não integrar a sua diretoria (em função de legislação que até então, não permitia aos cidadãos estrangeiros fazerem parte de sociedades civis sem fins lucrativos criadas no Brasil), Oscar investiu no CISECO elevadas qualidades científicas, humanas e afetivas, imprimindo-as ao nosso “fazer em companhia”, conforme assim testemunham seus colegas e dirigentes do CISECO, como Antônio Heberlê: “Falar de Oscar nos remete para várias perspectivas ao mesmo tempo, especialmente o seu conhecimento e alegria, coroados com altas doses de generosidade. A proximidade intelectual com Eliseo Verón deixou em Traversa uma forma peculiar de observar o mundo, de tal forma que sempre recorria à obra de Verón para explicar as cenas cotidianas, citando o livro e a passagem específica. O diálogo entre os dois, para quem aprecia a boa interpretação semiótica, sempre foi um ponto alto nas reuniões do CISECO. Bastava ficar ouvindo-os, seja na formalidade da reunião científica, seja entre uma e outra caipirinha nas noites enluaradas à beira-mar. Mas, além disso, Traversa era e exercia com rara habilidade a sua qualidade de

mestre e de professor, que, como os mais sábios, ensinava sem parecer que assim o fazia. Como poucos, ele divertia e se divertia ensinando e essa talvez seja, entre tantas, a sua maior habilidade. Constituiu-se num pensador leve, mesmo na dura e quase impenetrável semiótica de Peirce. Um homem-gentileza, assim o percebo, o meu querido amigo Oscar”. O depoimento a seguir descreve Oscar no modo de ser do cotidiano do CISECO. Capta a singularidade de sua presença, a partir do seu alto potencial reflexivo no contexto do nosso trabalho, conforme recorda Aline Weschenfelder, secretária-executiva do CISECO: “A importância de Oscar Traversa para o CISECO esteve em sintonia com a qualidade de sua reflexão, que se manifestava também nas exposições por ele apresentadas em nossos eventos anuais, bem como em seus artigos publicados nos livros do CISECO ao longo dos últimos anos. A relevância de sua participação se estende através de diferentes formas de cooperação, especialmente nos espaços em que buscou tornar mais nítida a expressão do CISECO no plano internacional. Ele participou desde a sua constituição até os últimos dias; quando impossibilitado de se fazer presente, o fez através de mensagens de e-mails. Ciente das dificuldades pelas quais passavam, e passam, as instituições brasileiras, sempre buscou contribuir de forma otimista, característica reconhecida por todos que tiveram o privilégio de dividir momentos com ele”. Ele frequentou muitos ambientes universitários: na Bahia, em Alagoas e no Rio, e foi “encontrado” na biblioteca da Universidade de Brasília, conforme o singelo relato da pesquisadora Laura Guimarães Corrêa, dirigente do CISECO: “Em visita a Brasília, onde moram meus pais, fui explorar a biblioteca da UnB. Descobri numa das estantes um livro cujo título era *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940* de Oscar Traversa. À época, eu pesquisava, no mestrado, as imagens do corpo negro na publicidade. Folheei o livro ali mesmo, de pé, e encomendei a um sebo virtual. Descobri um livro encantador, que me auxiliou muito na dissertação. Muitos anos depois, emprestei o livro à Mayra, orientanda de mestrado. A pesquisa de Traversa foi muito útil à pesquisa dela também. Entre uma e outra dissertação, tive

a sorte de conhecer Oscar em pessoa, ao vivo, nos muitos encontros em Maceió e Japaratinga. Uma pessoa encantadora, como seu livro. Sua doçura, perspicácia, gentileza e bom humor fizeram nossos encontros do CISECO mais ricos e prazerosos. Seu envolvimento, sua alegria e sua disposição eram enormes, tanto nas discussões teórico-conceituais durante o dia quanto no forró-pé-serra à noite. Que bela maneira de viajar nesta travessia que é a vida, caro professor Oscar”.

O seu cotidiano em Japaratinga é lembrado através das caminhadas matutinas ao longo das praias, conforme relembra Pedro Russi, diretor do CISECO: “Os caminhos de nossas conversas, sempre com chimarrão, sempre estavam prontos para entreter olhares e sinais sobre o cotidiano. As praias e areias de Japaratinga foram testemunhas das nossas caminhadas, das nossas conversas. Conversar e caminhar, signos de temporalidade cada dia mais escassa. Oscar é isso, um caminhante a contratempo, à contramão da linearidade estabelecida, talvez seguindo aquilo que alguma vez fez parte dos nossos tecidos, a necessidade de ser mutantes de pensamento. Ir e vir, movimento que não está preocupado com o que estarão pensando os guardiões da moral, senão com os movimentos que permitam seguir caminhando. Não tenho outra forma de recordar a eterna presença de Oscar, por isso, para mim, será esse tecido eterno de conversa e caminhada que ‘entre mate y mate’, os fios nos presentearam com uma amizade cheia de signos, de interesses e de sentires abertos”.

Ao longo de nove anos, Oscar apresentou conferências nas reuniões anuais do Pentálogo, refletindo sobre temas como: a midiática da política; a publicidade infantil e alimentação na web; transformações do espaço público na perspectiva da rua como lugar de conflito e de fatalidade; a transformação de sentidos públicos e privados, em torno da questão da alimentação; marketização da vigilância; a circulação da comunicação impressa; bem como hipóteses sobre a circulação cinematográfica.⁴

4 Conferências pronunciadas por Oscar Traversa no contexto dos **Pentálogos**: “Los dispositivos del Presidente”, no **Pentálogo Inaugural: “Transformações da Midiatização Presidencial: corpos, relatos, negociações, resistências”**, 28 de setembro a 2 de outubro de 2009, Praia Hotel Bitingui – Japaratinga – AL; Conferência “Econo-

Essas conferências, conforme aludimos, foram publicadas na forma de artigos, em livros editados pelo CISECO no mesmo período.⁵ Tanto as

mia e discursividade: o caso do consumo de carne na Argentina” no **Pentálogo II: “Economia e Discursividades Sociais: explorações da semiose econômica”**, 20 a 24 de setembro de 2010, Hotel Albacora – Japaratinga – AL; Conferência no **Simpósio Temático: “Mídia e Política: velhas questões, novos conflitos”**, 19 a 21 de agosto de 2011, Universidade Federal da Bahia (UFBA) – Salvador – BA; Conferência “Web y alimentación: acerca de la publicidad destinada a los niños” no **Pentálogo III: “Internet: viagens no espaço e no tempo” - Colóquio Semiótica das Mídias**, 17 a 21 de setembro de 2012, Hotel Ouro Branco/ Universidade Federal da Paraíba (UFPB) – João Pessoa – PB; Conferência “La fatalidad de la calle” no **Pentálogo IV: “A rua no século XXI: materialidade urbana e ‘virtualidade’ cibernética”**, 23 a 27 de setembro de 2013, Hotel Albacora – Japaratinga – AL; Participou como expositor na “SESSÃO ESPECIAL: ‘Sobre Eliseo Verón (1935-2014)’” e ministrou a conferência “Alimentación: la accidentada marcha de lo privado a lo público” no **Pentálogo V: “Dicotomia Público/Privado: estamos no caminho certo?”**, 22 a 26 de setembro de 2014, Hotel Albacora – Japaratinga – AL; Conferência “Alimentación: la accidentada marcha de lo privado a lo público” no **Pentálogo VI: “Vigiar a vigilância: uma questão de saberes”**, 3 a 6 de novembro de 2015, Hotel Albacora – Japaratinga – AL; Conferência de abertura “Circulación del código/circulación de lo impreso: en torno a los cambios de escala en Verón” e a conferência principal “Cambios históricos de la semiotización y circulación discursiva” no **Pentálogo VII: “A circulação discursiva: entre produção e reconhecimento”**, 19 a 23 de setembro de 2016, Hotel Albacora – Japaratinga – AL; Conferência “En torno a la circulación cinematográfica” no **Pentálogo VIII: “Circulação discursiva e transformação da sociedade”**, 25 a 29 de setembro de 2017, Hotel Albacora – Japaratinga – AL.

5 TRAVERSA, Oscar. “Os dispositivos do presidente”. In: FAUSTO NETO, Antônio; MOUCHON, Jean; VERÓN, Eliseo (org.). *Transformações da midiatização presidencial: corpos, relatos, negociações, resistências*. São Caetano do Sul: Difusão Editora, 2012. p.91-111; TRAVERSA, Oscar. “Un acercamiento a la publicidad, los medios y la salud infantil en la galaxia INTERNET. Comentarios acerca de recomendaciones de la OMS y la OPS”. In: VERÓN, Eliseo; FAUSTO NETO, Antônio; HEBERLÊ, Antônio Luiz (org.). *Pentálogo III - Internet: viagens no espaço e no tempo*. Pelotas: Editora Cópias Santa Cruz, 2013. p.253-276; TRAVERSA, Oscar. “La fatalidad de la calle”. In: CASTRO, Paulo César; FAUSTO NETO, Antônio; HEBERLÊ, Antônio; VERÓN, Eliseo; GUIMARÃES CORRÊA, Laura; RUSSI, Pedro (org.). *A rua no Século XXI: materialidade urbana e virtualidade cibernética*. Maceió: EDUFAL, 2014. p. 63-80; TRAVERSA, Oscar. “Dicotomia público-privado: estamos en el camino cierto? Una respuesta desde las prácticas de la alimentación”. In: CASTRO, Paulo César (org.). *Dicotomia público/privado: estamos no caminho certo?* Maceió: EDUFAL, 2015. p. 91-111; TRAVERSA, Oscar; MORÉ, María Rosa. “Los vendedores de vigilancia”. In: CASTRO, Paulo César (org.). *Vigiar a vigilância: uma questão de saberes?* Maceió:

conferências como os artigos apresentam reflexões em convergência com os temas centrais discutidos em cada Pentálogo e, ao mesmo tempo, com as problemáticas por ele pesquisadas. Expressam aproximações de suas reflexões sobre a semiótica aberta, diante de complexos cruzamentos e de articulações de práticas sociais e suas operações de produção de sentidos, no contexto da sociedade midiaticizada.

Derivações, Inflexões e prenúncios de uma partida

Após estudar os meios de comunicação por 25 anos, apresentou conclusões provisórias, sinalizando que a teoria é movida por derivações das quais escapam conclusões definitivas. Ponderou, de modo elegante, que entre velhos e novos meios (as redes) existem relações complementares; dialogou com autores, como Benveniste, Culioli e Metz, situando-se na rota dentre outras, de onde emergem suas derivações; anunciou, com a humildade de sábios, que Eliseo Verón foi seu professor durante 45 anos. Oscar fez emergir, em seus escritos, conceitos resultantes de sua trajetória, de seu trabalho intelectual, que são deixados como referências para serem levados adiante pelos processos de investigação. Possivelmente, no seu último livro publicado (2014), apontou a categoria das **inflexões** como um achado do seu trabalho investigativo, a ser cuidado pelo trabalho

EDUFAL, 2016. p. 65-83; TRAVERSA, Oscar. “Aproximaciones a la circulación discursiva a partir de Eliseo Verón”. In: CASTRO, Paulo César (org.). *A circulação discursiva: entre produção e reconhecimento*. Maceió: EDUFAL, 2017. p. 97-108; TRAVERSA, Oscar. “Transformaciones sociales e historia de la mediatización”. In: CASTRO, Paulo César (org.). *Circulação discursiva e transformação da sociedade*. Campina Grande: EDUEPB, 2018. [e-book].

analítico que contemple os sentidos em derivações. Aquilo que resulta e vai adiante das gramáticas e das lógicas e que encontra, na “coisa circulante”, o cerne de uma nova problemática.

Despedida

Às vésperas da realização do Pentálogo, em 2019, que realizamos antes da pandemia, Oscar manda-nos uma mensagem cujo teor flutuava entre uma despedida, mas talvez uma “ausência momentânea”. Porém, “modulações” dos seus escritos sugeriam a antevisão de uma partida: “Querido Fausto, te escrevo esta carta sem a alegria e o entusiasmo com que faço sempre. E desta vez não posso ocultar certa pena. Devo te comunicar que este ano não poderei estar junto dos amigos de sempre, em Japaratinga. Questões do tipo pessoal, de caráter inevitável, me impedem de estar aí, ainda que por uma única vez, esperando poder retornar à tarefa no próximo ano, se assim for conveniente. Creio que não te resultaria estranho saber que de minha parte os Pentálogos têm se constituído em um capítulo essencial de minha vida nos últimos anos. Em todos eles tratei de realizar um esforço que tem sido a chave do vivido. Um abraço e afetos e rogo que os transmita {estes sentimentos} aos amigos de sempre. Até breve, Oscar Traversa”. Não falamos mais depois deste gesto imenso de reconhecimento, mas também de sabedoria.

Ficamos com as pistas de sua caminhada. E muitas delas, compartilhadas no trajeto do CISECO, nos estimulam a permanecer na rota de um “fazer em companhia” de Oscar, para sempre.

Referências

Traversa, Oscar (2014) *Inflexiones del discurso: cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor.

Verón, Eliseo (1980) *A produção de sentido*, São Paulo, Cultrix.

Las desavenencias estructurales del lenguaje con sus referentes se convierten en imposibilidad, silencio, cuando la experiencia objeto es el horror. Es entonces cuando la escritura, la literatura, la poesía, convierten sus debilidades en un arma política que señala, denuncia, construye memoria, en un trabajo siempre abierto, siempre en devenir.

Deshilvanar. Fragmentos. Representación del cuerpo en la tortura y la represión.

Narrativas argentinas 1960-2000.¹

Liliana Lukin

Profesora de Literatura y fenómenos transpositivos de la UNA y Poeta

Pensar, escribir, es según nuestro parecer, prestar testimonio por el timbre secreto. Es inevitable que este testimonio haga obra y que esta obra, en algunos casos, al precio del peor error (méprise), del peor desprecio (mépris), pueda incorporarse a los circuitos de la megalópolis mediática; pero también lo es que la obra así promovida sea deshecha de nuevo, deconstruida, desobrada, desterritorializada, por el trabajo de pensar más y por el encuentro desconcertante con una materia (con la ayuda, no de dios o el diablo sino del azar). Demos testimonio al menos, y una vez más y para nadie, del pensamiento como desastre, nomadismo, diferencia y desobramiento. A falta de grabar, hagamos nuestros graffiti. Esto parece de una verdadera gravedad. Yo me digo, sin embargo: aun quien sigue prestando testimonio, y testimonio de lo que es condenado, lo hace porque no está condenado y sobrevive al exterminio del sufrimiento.

Jean-Francois Lyotard

- **Pensar la literatura como forma de inventar lo sucedido para que suceda en una historia de lecturas.**

- **Borrar la imposibilidad del lenguaje de transmitir una experiencia:** necesidad de algo que reproduzca, en su decir, la materialidad de aquello sobre lo que se ha trabajado.

Lo fragmentario de esta escritura como parte de esa materialidad: se da a leer partes, pensar el pensamiento en esquirlas, restos, rémoras, rezagos.

- Pensar, con Darnton, **si los libros producen o no acontecimientos**, si los libros devienen revoluciones o no, pensar, siguiendo esa línea que completan Chartier y Foucault (negando una relación directa), los motivos y mecanismos a través de los cuales las ideas y los libros se mezclan, intervienen y generan cambios sociales.

- Vuelvo a ver un documental que registra una entrevista entre Jorge Semprún y Elie Wiesel, donde este último dice: “Callar está prohibido, hablar es imposible”.

Durante todas las dictaduras se produce la operación ¿inversa?: “Hablar está prohibido, pero callar es imposible.” Wiesel agrega: “No quieren, no quisieron escuchar”.

¹ Elaboración fragmentaria del Seminario: “El cuerpo en la letra. Representación del cuerpo en la tortura y la represión. Narrativa argentina 1960-2000”, dictado en 2009 en la Universidad de Jerusalem, Israel y en 2010 en la Universidad Autónoma de Barcelona. Fue publicado en *La Biblioteca* N° 11, publicación de la Biblioteca Nacional de Argentina, <http://www.bn.gov.ar/revista/la-biblioteca-no-11-el-presente-como-historia-2001-2011>, en www.librospeligrosos.com y en 2015 en *Revue Amerika*. También en las actas digitales del Encuentro Latinoamericano sobre Cuerpos y Corporalidades, UNR, y del V Seminario Internacional Políticas de la Memoria, CCMHConti, ambos en 2012, y en las del 1° Congreso Internacional de Artes, Revueltas del Arte, UNA 2014. Tuvo modificaciones que consistieron, en principio, en la ampliación del trabajo, y posteriormente, en la introducción de poemas o variaciones de frases. Es posible decir aquí que es ésta, 10 años después, una versión definitiva, aunque nada impediría que siguiera mutando con el paso del tiempo y que la acumulación de lecturas se volviera un material generador de ideas que fuera interesante agregar.

- **Pensar la literatura como camino oblicuo que permite el pasaje del cuerpo por el enrejado de la prohibición. El triunfo de la letra o el fracaso del sentido.**

- Cito: *Lo que no puede producirse en lo real (en lo real político, en la real-politik), vuelve en el plano de lo imaginario.* (Nicolás Rosa)

- La literatura argentina **hace hablar a los cuerpos** desde sus orígenes -en “El matadero”, de Esteban Echeverría, de 1938, **aunque para ello invente formas de enmudecimiento.**

Ese silencio habla. Entre el silencio y lo que habla en el silencio, se intenta una escritura. ¿Qué es lo que haría que un tema se convierta en una matriz productiva de hechos estéticos-éticos más que la relación con la experiencia?

- **El cuerpo que escribe, como un cuerpo testigo:** ser testigo y dar testimonio, ser testigo y no prestar testimonio, o ser sobreviviente en el sentido que le da Primo Levi, que no se considera un sobreviviente, ya que sólo lo sería aquel que, aún habiendo sobrevivido, es un testigo aniquilado, que ya no puede hablar.

- Pensar la representación de los cuerpos implica **considerar ese enorme vacío que se inscribe entre los textos y los testimonios** y el silencio de sociedades enteras, donde alguna literatura, algún trabajo de escritura, hagan el rescate, la exhumación, siempre posterior, y a veces por muchos años, a los hechos sobre los que se da testimonio.

- **Pensar la relación entre los textos y la experiencia:** como transmisión, pero de una experiencia de lecturas. Ninguna de estas ideas está producida por otra cosa que la lectura, todo proviene de la lectura, entendiendo que se superpone, se trama, actúa sobre, otras experiencias. **Se trata de lo que las lecturas le hacen a mi cuerpo.**

- **Crear un teatro de ideas para modos de representación de los cuerpos en sus construcciones lingüísticas y represivas.**

- La literatura argentina no se estaría escribiendo en lo que estamos por convención acostumbrados a llamar novelas, cuentos, *no-ficción*, sino en textos que bordean el ensayo filosófico, psicoanalítico, sociológico, más allá de cuestiones de géneros: una indagación sobre su función como elaboradores del habla del testigo.

- **Pensar la relación entre cuerpo y política** en la literatura argentina **una vez más:** La relación entre la literatura argentina escrita durante y sobre la Dictadura Militar de 1976 y la literatura escrita después y sobre la Shoah. - El saber sobre la Historia siempre en términos de memoria y olvido. Poner en cuestión estas palabras.

- **La Shoah en el horizonte de las interpretaciones de toda lectura y escritura posterior a él:** parte de la cultura, de las lecturas, con que la literatura argentina fue inventando formas de un hacer hablar a la Historia. Durante el nazismo, se sabe, nunca se crearon por decreto los campos de concentración. El poder de la palabra es el poder de la Ley. Entonces, dar a ver como un dar a sa-ber.

- **Escribir “sufro” no produce sufrimiento ni da a leer sufrimiento, es preciso una escritura que sufra.**

el cuerpo más cuerpo es el cuerpo muerto

- **Se trata de pensar lo que las lecturas le hacen a un cuerpo. Yo soy mi cuerpo.** Se trata de pensar, no ya con Spinoza, que “nadie sabe lo que puede un cuerpo”, sino lo que una historia de lecturas puede hacerle a un cuerpo.

¿Qué le hacen a mi cuerpo? ¿Qué le hacen a un cuerpo social? ¿Qué le hacen al cuerpo de una sociedad que no lee esos textos?

*las aguas que los muertos
dejaron de beber
corren más lentas*

- Borges, en julio de 1985, escribió un texto que se publicó en el diario *Clarín* primero, y después en otros medios, sobre su experiencia de escucha de una sesión de los Juicios a la Junta Militar.

Se trataba del testimonio de Víctor Bastera, un fotógrafo que estuvo en la ES.M.A.

Se sabe que estaba encargado de fotografiar a los detenidos-desaparecidos compañeros suyos, hacer documentos falsos, y otros trabajos, y que logró guardar los negativos de las fotos de algunos, que logró sacar, cuando lo liberaron, en un rollito en el año.

Borges convierte así el testimonio de Víctor Bastera en un hecho que existe en la historia de las lecturas. No porque el testimonio no esté en el libro que se llama

“Testimonios: Los juicios a las juntas”, sino porque ese libro no circula en la sociedad

como aquello que es dado a leer como literatura.

En cambio, la operación que el nombre de Borges (inscripto no sólo en una cadena en la historia de la literatura argentina, sino en un lugar privilegiado de la misma) hace con el testimonio de un detenido desaparecido, es lo que convierte esa palabra en un texto, y en un texto atroz. Incluso atroz si se aplica a las ideas que la figura de “autor” deja leer. Borges usa, en ese texto, que sin embargo ha quedado ‘por fuera’ de su obra, la palabra atroz.

Paraíso perdido

Estamos condenados.

No supimos crear el olvido.

- Elijo “El niño proletario” y *Los Tadeys*, Osvaldo Lamborghini, *Cuerpo a cuerpo*, David Viñas, *Ultima conquista del ángel*, Elvira Orphée, “Cambio de armas”, de Luisa Valenzuela, *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, para una primera trama ejemplar, de procedimientos de ficcionalización, sus juegos y variaciones: el trabajo metafórico y referencial sobre tortura, represión, recuerdo, sobre cuerpos desaparecidos en cautiverio, en la clandestinidad, durante la dictadura. Saberes médicos, policiales, Historia del Arte, Cultura Nacional, lo que vendrá.

- La Historia argentina también inventó figuras, tropos, recursos de la imaginación del Poder: los Desaparecidos y su correlato corporal, las Madres de Plaza de Mayo (cuyo poder destituyente ha sido el resultado inédito de una política que se podría sintetizar en “no llorar, no abandonar el espacio público, persistir” -Alejandro Kaufman² y con la que abrieron una “falla” en el sistema represivo) y los Niños apropiados: **perfeccionamiento de los procedimientos de manipulación sobre los cuerpos**, que la literatura ha pronunciado y pre-anunciado: “Matar a un niño proletario es un hecho perfectamente lógico y natural. Es un hecho perfecto.” (Osvaldo Lamborghini), y en *Los Tadeys*, del mismo autor, donde se narra **la apropiación de los hijos de los asesinados y violados por el poder militar, con el objetivo de convertir a esos niños en objeto de abusos sexuales.**

- “El niño proletario” es un cuento breve que inicia esta serie como una premonición: “fantasía política” que pone en escena, entre otros, clichés de la cultura popular y la llamada “literatura culta”, del discurso “patriótico” y del discurso normalizador de las instituciones, y donde encontramos, dentro de la frase citada, la frase **“matar es perfecto”**. Doble sentido que se agrega a la transgresión y burla del “Primer mandamiento” e incluye las ideas de “sujeto político” y “lucha de clases”, instalando un nivel de **violencia que produce la intolerable lectura de lo narrado, mientras da cuenta de la construcción literaria de esa**

² Palabras en las Jornadas “Cuerpos Argentinos”, IUNA, Buenos Aires, 2008.

violencia sobre un cuerpo.

- Lamborghini, sabemos, está dialogando con la literatura argentina de los años 30, y con un libro como *Larvas*, de Elías Castelnuovo.

Ese autor construye relatos y crónicas que se suponen basadas en sus experiencias como maestro de un reformatorio. En cambio en este texto, 40 años más tarde, los que someten brutalmente al niño proletario del título ya no son los adultos de la institución, sino sus pares: tres niños de la llamada clase media, uno de los cuales, dice el relator, “sería el que nos lideraría después”.

Ese después del relato, escrito en 1973, y no publicado en Argentina hasta 1983, es su presente cercano: la Dictadura de 1976, autodenominada Proceso de Reorganización Nacional.

- Así, en “El niño proletario”, **la mudez del cuerpo sin nombre** (silencio o dificultad de hablar de la víctima que explorarán textos como el de Orphée, dos Santos, Mahieu, Viñas) habilita una exagerada inadecuación ortográfica que podríamos decir “**violenta a gritos**”, “**a interjecciones**”, las leyes del lenguaje, lo que también se corresponde con las violencias que sufrirá el protagonista.

Este texto explicita y reúne en un tópico todo lo que llamaríamos “políticamente incorrecto”, lo extrema al narrar acciones de un grupo hacia un solo individuo (pobre, ignorante, hambriento, sucio, mal vestido, hijo de inmigrantes analfabetos, -alcohólico y prostituta-, habitante de barrio marginal) y lo legaliza, claro está que en el relato, con operaciones lingüísticas y narrativas, el texto se transforma en una especie de primer plano de cine pornográfico y “snuff”: no hay otra cosa que sexo y muerte, y todas las combinaciones posibles de sexo y muerte que vinculan al poderoso con la víctima, siempre inocente.

- Atenúa el horror de lo narrado, si eso es cierto, un **efecto paródico**, porque estos niños, en primera persona, denuncian su conciencia de clase y los motivos de su ensañamiento, el desprecio profundo hacia el objeto,

que merecería ese sometimiento y ese sufrimiento por su “abyección natural”.

- En el mismo sentido, se explicita un “**pacto de silencio**” (figura de la “política” por excelencia) entre los victimarios burgueses, en este caso sellado con ingesta de semen y excrementos.

Si el lenguaje crea un texto donde el delito es justificado por la superioridad moral de clase, **la boca se vuelve el lugar** de ingesta de una sexualidad y unos deshechos propios, como valor supremo: el cuerpo torturado es menos valioso que las propias excrecencias. Irónicamente, el pobre cuerpo así discriminado se manifiesta en su muerte “con la lengua afuera”: doble sentido de “haber quedado exhausto” y del gesto de “burlarse del otro”.

- **Un escalofrío recorre el texto, irradia en la lectura** una impunidad de la anécdota, del lenguaje, del odio, anuncia un futuro.

- Cito: *Este es un presente donde la revisión de lo que pasó se hace desde la idea de que el poder de la verdad como ficción (en lo que coinciden las grandes teorías de las ciencias humanas) tiene un efecto tal, que es muy difícil saber dónde ponemos hoy escritos como los de Walsh, los de Osvaldo Lamborghini. Aunque se diferencian, me parece que están hechos casi con similar intención o con una diferente idea sobre la historia. Digamos, desafían el presente. En este sentido, la verdadera literatura, lo que uno supone que es la literatura, sería una forma de desarmar la historia del presente.* (Horacio González)

- **Inscribir la letra en el cuerpo: la Historia como la historia de un cuerpo.**

- Cito: *¿Qué hacer con estos textos: encerrarlos, esconderlos, quemarlos? Hablan sin detenerse, construyen y reconstruyen lo que,*

desde otros lugares de la sociedad argentina, se pretende cegar: para lograrlo, habría que suprimir buena parte de la literatura argentina de estos últimos diez años. Y sería una empresa inútil o una impensable operación que destruya por completo lo que ya es materia de la memoria. Si el discurso oficial, bajo el reclamo militar, establece la reunificación por el olvido, otros discursos son portadores del pasado. “Pandora huele”, escribe Liliana Lukin [Descomposición, escrito entre 1980-82]:

una palabra
si se guarda mucho tiempo
larga heces
 materias hirientes
 al ojo y al oído
humedades
 hace
sangre por varias de sus partes

no se pudre
dada su condición
de testigo de cargo

pero apesta

Pandora, la literatura, insiste en tener abierta la caja que otros quieren cerrar. La pretensión de los militares, dar vuelta la hoja ya escrita de la historia, podrá acatarse en algunas instancias. Pero no en otras: las palabras, efectivamente, son testigos de cargo. Ya se probó, en la Argentina, que su circulación puede ser interrumpida, pero también que, tenazmente, vuelven a hacerse oír. Apestan pero no se pudren, no se desintegran. Las palabras, contra toda evidencia del sentido común, son más pertinaces que los cuerpos. Estos pueden desaparecer, ser tirados al

mar: (“un naufrago acaba de nacer”, escribe también Lukin), pero los textos que recuerdan esa desaparición, los poemas donde hay dedos que “parecen cuervos... agitándose sobre el agua”, regresan, abierta la caja de Pandora, a decir precisamente lo que están diciendo.

Leímos la literatura de estos últimos años, poniendo un orden, el de las palabras, en contacto con el orden de una biografía colectiva. Para olvidar, sería preciso no sólo destruir nuestro recuerdo, sino también cerrar esa caja de Pandora, la literatura.

Habría que borrar el rastro material de las escrituras, su huella impresa, y el rastro de la memoria de las lecturas. Para dar vuelta la página y escribir otra que la contradiga, sería preciso que olvidáramos dos veces: lo que sucedió con cada uno de nosotros, y lo que con este material colectivo, identificable o anónimo, trabajó la literatura. (Beatriz Sarlo)

*este lugar es ningún lugar
y los innumerables aspiran vómitos
atentos al regreso de los ecos*

por allí dice alguien vienen

*rumores que no necesitan ser oídos
desplazamiento del cuerpo el cuerpo el cuerpo
dejando en el asfalto dedos como piernas
inútiles banderas que nadie hará sonar*

*este lugar es / zona de privilegio
para mirar el estallido: lenguaje social donde
el rey ríe ríe muerto*

el rey

viva la rabia

ellos vienen cada vez más cerca

y la duda es la única verdad según me dice

por allí alguien corramos

miedo que no espera ver / su causa

provocación del cuerpo hacia delante

ante contra entre

este lugar decíamos ayer

naufraga de viscosidades alertas y lúcidas

se sume en babas come como sabiduría

lo que otros estaba escrito vomitan más / arriba

perplejos a la ausencia de sirenas agregan luz

cuando en el mover sacuden las ideas violentan

mientras rajan / por los huecos / sube un olor”

(Descomposición, 1980-82)

- **Creo en una vuelta a la “verdad” del testimonio.** Devolverle la historicidad a la narración sobre los cuerpos, con una relectura de lo que está en el borde de los géneros.

- Elijo *Gutural y otros sonidos* de Estela dos Santos, *Diario íntimo de Odolinda Correa* de Roma Mahieu, *En estado de memoria* de Tununa Mercado y *La traducción* de Sonia Catela, para una segunda trama ejemplar. Formas extremadamente singulares de la representación del

cuerpo femenino en situaciones límites, en escrituras también limítrofes, aún en su adscripción a géneros o fórmulas. Exponen como objeto del relato a mujeres que, víctimas de miseria e ignorancia, represión escolar, violación sexual, exilio, enfermedad, prisión o secuestro, tortura, intervención en nombre de la salud mental, física o reproductiva y otras discriminaciones, “hablan” en una 1º persona: diario íntimo, confesión, crónica, documento, memorias, cuaderno de bitácora. Indecidible.

- Instalado su registro en ese límite de las formas de ficcionalización, la subjetividad así expuesta pone al relato en **el dilema de recepción que establece toda escritura trabajada entre la ficción del testimonio y el testimonio de la ficción. De aquí, un programa.**

- Esta no casualidad, esta primera persona que me interpela desnudamente en cada texto, es lo que establece el corpus: ellos, ellas, **me han comprometido, no en la lectura solamente, sino en sus efectos. Deberé pues, responder.**

- Estos textos **reescriben aquello que nunca cesa de necesitarse decir.**

- Un fragmento de *La ciudad ausente* (Ricardo Piglia) se llama “Grabación”: es la supuesta transcripción de la desgrabación del testimonio de un hombre que fue testigo, un testigo que da testimonio, que presta testimonio, de cómo él vio, en el campo, la constante llegada de camiones que traían cuerpos y la cavada de los pozos y cómo los pozos eran tapados con cal, por lo que creaban un mapa, una cartografía de puntos blancos en la noche, porque la helada producía una reverberación en los lugares donde estaban los pozos, que él, el testigo, había contabilizado como más de 700....

- **Un riesgo: “el texto como osario de signos”** (Jean Baudrillard). **La escritura como el hueso pelado, lo que después de la cal y el paso del tiempo ha quedado de los cadáveres.**

- Si los textos son memoria, si los textos son la memoria social, están condenados al fracaso porque la memoria, como operación, como

reivindicación del pasado, construiría osarios: lugares de conservación de la casi nada, restos, el espejo de la *nuda vida*.

- Entonces **otra operación es posible: trabajar con el olvido y poner en escena el olvido. Lo que no debe ser olvidado es que hubo un olvido.**

- Gerard Wajcman concluye en que el verdadero objeto del arte del siglo XXI no es, como podría suponerse por la insistencia de la palabra en las sociedades de Occidente, la Memoria, sino, interpreto libremente ya que él habla de “las ruinas”, el consiguiente Olvido, lo que me permite armar la fácil oposición Memoria-Olvido, que entraña la más difícil de las operaciones que es nuestro deseo des-hacer.

Describe los antimonumentos del artista Jöchen Gerz. Una ciudad alemana lo convoca para una obra sobre el Holocausto. Toma la calle empedrada más importante del centro cívico, levanta todos sus adoquines y separa 2146, la cifra exacta de la cantidad de cementerios judíos existentes en Alemania en 1939, destruidos por los nazis.

En la parte de abajo de cada adoquín escribe el nombre de un cementerio y se vuelven a colocar los adoquines en su lugar, con la inscripción hacia abajo. Los ciudadanos de esa

ciudad y del mundo que transiten esa calle, desde el momento en que la obra ha sido realizada, pisarán con sus pies sin saber cual adoquín es el que está escrito y cuál no, aleatoriamente caminarán y pisarán por siempre lo que queda, el vacío, la falta, de los miles de cementerios judíos aniquilados.

- Arrasar cementerios: la aniquilación de la aniquilación, en la escena pública, no a la vista, sino a los pies del Mundo...

- Similar operación se lee en *La ciudad ausente*, porque esa cal que reverbera en la noche es como el adoquín dado vuelta. Esos campos donde se pueden contar hasta 700 luminosidades bajo la escarcha, son la versión de la calle de los adoquines intervenidos, **pozos negros que**

irradian la luz de un conocimiento, excedidos por la potencia de lo que allí yace.

- Olvidar o recordar son actos de la voluntad.

Aunque Oscar del Barco dirá: “más que oponerse al olvido (lo que no puede darse), habría que tratar de acceder a la verdad del campo de exterminio en cuanto revelación” y cita a su vez a Robert Antelme, sobreviviente del campo de Buchenwald, cuando, en *La especie humana*, de 1947, dice *nuestro horror era nuestra lucidez*.

- A veces, es necesario ser atravesado por el destello de un estilo que se desprende involuntariamente de la palabra del testigo. Porque si hay algo que la literatura claramente tiene es voluntad.

Trabajar el lenguaje para provocar algo que sea inolvidable.

Inolvidable, ese debería ser uno de los objetivos de la literatura, ser inolvidable.

- Cito: *Se podría decir que un texto, en el sentido de una invención de pensamiento (y sea lo que sea eso que uno califica como género, poema o novela, texto llamado filosófico) es eso que un cuerpo hace al lenguaje. Y si un texto, en este sentido, es eso que un cuerpo hace al lenguaje, entonces obliga a pensar, repensar eso que se llama sujeto [...] Entonces, la poética es ella misma una ética en acto del lenguaje [...] ella es en un mismo movimiento, política. Una política del sujeto. De los sujetos.* (Henri Meschonnic)

- La literatura sería aquello que puede un cuerpo en el lenguaje. La literatura como una acción.

- La producción literaria (ficción, no ficción), sabemos, dialoga con la tradición literaria y no solo con “lo real”.

- **La literatura “se hace cargo” de encontrar un lugar, que es lo mismo que encontrar un estilo, porque el lugar que la literatura busca es un lugar en el estilo:** “mi estilo lo confirma letra por letra”, dice el narrador de “El niño proletario”.

- Pensar algunos temas que la literatura argentina no pudo tomar, trabajar todavía: la desaparición de las manos del cadáver de Perón. En cambio, hay un tema como el del robo del cadáver de Evita y la relación establecida entre el secuestrador del cuerpo y ese cuerpo embalsamado, que fue matriz de muchos textos. Una operación, la del ocultamiento de ese cadáver, que está pre-anunciando lo que la dictadura militar posterior **va a hacer con los cuerpos.**

- Como si **la Historia le estuviera avisando a la literatura:** como si hiciera los argumentos para la repetición en la Historia, pero también le diera los argumentos a la literatura. Dice Primo Levi: *si comprender es imposible, conocer es necesario. Porque aquello que ocurrió puede retornar. Las conciencias pueden ser nuevamente seducidas y oscurecidas: incluso las nuestras.*

- **Los textos dados a leer como metáfora que regresa.**

Preguntarse no cómo ocurrió, ni siquiera por qué ocurrió, sino: cómo es posible que

hubiera leyes que lo hicieran posible o que no lo hicieran imposible. Y habiendo ocurrido y sabiéndose, cómo una sociedad pueda negarlo por omisión, olvido o voluntad. Y cuál es el destino (la marca ética que eso deja en él) del cuerpo social que ha elegido eso o que ha dejado hacer, sin sentirse responsable.

- Cito: [...] *generalizar borrona todo con el trapo de la culpa. Un “nosotros” que no discrimine disuelve en un anonimato que tranquiliza*

las conciencias, asegura la impunidad y disuelve la responsabilidad. Hay una inclemencia intrínseca de los lazos sociales: ¿cómo no se habría de exasperar en tiempos de terror hasta alcanzar a veces el extremo del “sálvese quien pueda”? Pero también hubo actos de resistencia, de solidaridad generosa y arriesgada. Digo entonces que la pasividad de la población no fue asentimiento. (Jorge Jinkis)³

- La historia argentina no abandona sus motivos ni literarios ni históricos y los reinstala a nivel de lo real o de lo ficcional, infinitamente. En 2001, 2002: todo estalla, crisis total del sistema económico-político-social, otra vez hemos perdido todo. Incluso las metáforas. ¿Qué narrativas darán cuenta de esto?

Es una de las preguntas que se hace Martyniuk, desde la asunción de una enorme tristeza, en un texto emblemático del cruce entre sociología, filosofía, literatura: qué clase de narrativas convocan hoy a la sociedad, que no sean las del fútbol. La sensación, escribe, que tiene una sociedad, de que **la desaparición es algo que continúa continuamente.**

Estar atento, dice, ¿qué nos queda por hacer? Insistir, llamar la atención, escribir, levantarse, hacer fuerza para levantarse, aunque no queden más fuerzas, seguir, escuchar. *Escribir como golpear el ser, despertando atención, desembotando sentidos, la lectura y escritura contra la indiferencia.* (Claudio Martyniuk)

- **De la enorme tristeza. Nadie olvida nada.**

- **Un cuerpo de ideas que viene con todo su peso sobre mis espaldas, me atraviesa, sigue pasando a través de mí en este momento. Un cuerpo de ideas que desea ser inacabable, proliferar en otros textos.**

³ Reportaje en revista *Ñ*, 17-3-2012, sobre su libro *Violencias de la memoria*, Edhasa, Madrid, 2012.

Origen de las citas:

Baudrillard, Jean: *El intercambio simbólico y la muerte*, Monte Avila, Caracas, 1981.

Darnton, Robert: *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la Revolución*, Buenos Aires, FCE., 2007.

del Barco, Oscar: “Algo sobre los campos de exterminio”, en revista *Nombres* N° 10, U.N.C., Córdoba, Argentina, 1997.

González, Horacio: “La Historia en la literatura”, en *Cuaderno de Narrativa Argentina*, Noveno Encuentro de Escritores R. Noble, Buenos Aires, 1996.

Lamborghini, Osvaldo: “El niño proletario”, en *Sebregondi retrocede, Novelas y cuentos*, 1973, reeditado en Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988 y en *Novelas y cuentos I*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2003.

Lyotard, Jean-Francois: “Domus y la Megalópolis” en *Lo inhumano*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

Meschonnic, Henri: *La Poética como crítica del sentido*, Buenos Aires-Madrid, Ediciones Mármol-Izquierdo, 2008.

Piglia, Ricardo: *La ciudad ausente*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1987.

Rosa, Nicolás: “La Historia en la literatura”, en *Cuaderno de Narrativa Argentina*, Noveno Encuentro de Escritores R. Noble, Buenos Aires, 1996.

Sarlo, Beatriz: “Los militares y la historia: contra los perros del olvido”, en revista *Punto de Vista* N° 30, Buenos Aires, 1987.

Wajcman, Gerard: *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Ediciones Amorrortu, 2002.

Martyniuk, Claudio: *Esma: fenomenología de la desaparición*, Buenos Aires, Editorial Prometeo, 2004 y *Estética del nihilismo. Filosofía y desaparición*, Adrogué, Buenos Aires, Ediciones La Cebra, 2014.

Poemas citados:

Lukin, Liliana: *Malasartes*, 1978-1981, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1981 y *Descomposición. 1980-82*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986.

La autora argumenta acerca del potencial que tiene la luz como lenguaje para generar un imaginario de igual fuerza que el propuesto por la palabra.

Narrativa y poética de la luz

Eli Sirlin

Profesora de la UNA y Diseñadora de iluminación

*Don't turn away. Keep looking
at the bandaged place.
That's where the light enters you.*

Darkness is your candle
Rumi, poeta persa

*En las tinieblas
lo que ronda mis ojos
es su reflejo.*

Haiku japonés

Estas palabras construyen imágenes y nos permiten proyectar sensaciones y emociones.

¿Puede la luz generar un imaginario de igual potencia que el propuesto por la palabra?

Acercó unos pensamientos relacionados con la luz para intentar responder a esta pregunta.

Pensar la luz como lenguaje - pensar la luz como narrativa

La luz describe la apariencia de las cosas, qué se muestra y qué se oculta, no tiene visibilidad por sí misma. Sólo se convierte en realidad cuando hace visible “algo”. Y ese algo no es la luz sino aquello que la refleja.

Donde impacta construye, a los ojos del espectador, un universo de capas de estímulos sensoriales, de sentidos y de emociones asociadas que modifican sustancialmente su actividad perceptiva.

Por su carácter temporal y su posibilidad infinita de transformación y de sincronización, se establecen condiciones emotivas especiales entre el objeto percibido y el espectador, en un proceso de gran intensidad vivencial que deja huellas y sigue resonando aun después de finalizada la experiencia.

Este sensible y primitivo acercamiento a las sensaciones lumínicas que determinan nuestra percepción del mundo y de la realidad nos enfrenta a los diseñadores de iluminación al desafío de apropiarnos de una herramienta expresiva de gran intensidad y complejidad, que nos permitirá, precisamente, ampliar los límites y alcances de nuestra mirada originaria, aquella con la que descubrimos el fuego, el sol, las estrellas.

La presencia de la luz transforma todo lo que vemos, aporta magia y misterio, y tiene una gran capacidad expresiva y poder de evocación. Podemos hablar de una narrativa lumínica, con sus límites, alcances y recursos propios, que se da a través de la interacción de sus diversas propiedades (posición, forma, intensidad, color y sus variaciones en la espacialidad y en la temporalidad), permitiendo estructurar una línea de relato o de expresión con principio, desarrollo y fin, del mismo modo en que construimos sentido en un texto.

Estas propiedades de la luz, devenidas nuestras herramientas de trabajo, son los articuladores del lenguaje lumínico: nuestra letra, palabra y oración para combinarlas en estructuras que nos permitan experimentar la intervención metafórica desde lo lumínico, generando en el observador una construcción de sentido, que puede derivar en una experiencia



estética y/o emotiva con sus distintos niveles de abstracción y realismo.

La luz en cuanto lenguaje, al intervenir en un espacio puede constituirse en “acción dramática”. Así como en un amanecer o en un crepúsculo el sol es el gran protagonista, lo veamos o no, también la luz puede constituirse en “el actor” principal.

Trabajamos con el objeto-luz y el objeto iluminado, visible y no visible. Con el espacio-luz y con los conceptos de presencia-ausencia en el mismo sentido en que la música trabaja con notas y silencios.

La movilidad y el ocultamiento son modalidades esenciales para la construcción del espacio metafórico a través del diseño lumínico. El espacio es una trampa que devela y oculta la luz y los elementos que la producen y la distorsionan.

Siendo la luz el medio constitutivo de la posibilidad de visualización es entonces también el medio cognitivo, el sustrato sobre el que la percepción construye su universo ideático.

Su carácter invisible y su capacidad para influir en las emociones permite evocar la infinitud de lo incondicionado, y puede llevar al observador a verse desbordado por la experiencia, dando lugar a la experiencia de lo sublime, entendida desde el punto de vista kantiano:

Lo bello de la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su delimitación. Lo sublime, en cambio, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada la ausencia de límites. (Crítica del Juicio, 1790)

Poética de la luz - un trabajo de pensamiento lateral en la visión de lo real

La luz construye discurso, narración, pero también construye metáfora y por eso también es capaz de generar el acceso a experiencias que, como la poesía, trascienden la palabra... y la materialidad de las imágenes.

Decimos que la poética se construye a partir de la sublimación de la angustia que genera la imposibilidad de ver lo real. Para esto tomamos como metáfora el mito platónico de la caverna.

En dicha alegoría, Platón imagina a unos hombres encadenados desde su nacimiento y con la mirada fija en una pared. A sus espaldas hay una hoguera, que ilumina en contraluz otros hombres que llevan objetos, de manera tal que sus sombras se ven proyectadas sobre la pared que contemplan los prisioneros. Platón sostiene que esos hombres encadenados somos nosotros, los seres humanos, siempre proclives a considerar como real y verosímil algo que no es más que una sombra engañosa. Esta ficción proyectada por la luz de la hoguera -advierte el filósofo- distrae a los hombres de algo que sí es real: la caverna en la que permanecen encadenados. No obstante, si uno de los hombres se librara de sus cadenas y pudiera mirar hacia atrás, la realidad lo confundiría. La luz del fuego enceguecería su mirada, y las figuras borrosas que alcanzara a ver le parecerían menos reales que las sombras que vio toda su vida.

Esta imagen platónica, con una metáfora construida a partir de la luz, nos muestra que la luz constituye un lenguaje equiparable al de la poesía y la música.

Podemos hablar de una poética lumínica, con sus límites, alcances y recursos propios.

La luz como develador ideático y medio sincronizante

Toda obra artística, cualquiera sea su carácter, presupone un artista constructor-productor, un objeto de análisis y un espectador que la pueda percibir.

En esta instancia la luz puede constituirse en medio para reforzar las cualidades particulares que el artista quiera otorgarle a través de un procedimiento de uso condicionado, o puede constituirse en el propio lenguaje formador del producto artístico.

La luz constituye un universo de capas de sentido y de estados perceptivos que modifican sustancialmente la actividad perceptiva del espectador.

La luz tiene la particularidad de poseer un carácter temporal y una de sus cualidades está basada en la posibilidad infinita de transformación, de sincronización, estableciendo condiciones emotivas especiales entre el objeto percibido y el espectador, en un proceso de gran intensidad vivencial que deja huellas y sigue resonando aun después de finalizada la experiencia.

Además, la cualidad sutil de la luz permite operar directamente en la sincronización de nuestra conciencia con la dimensión arquetípica y el inconsciente.

La luz genera un amplio rango de sensaciones (térmicas, afectivas, nocturnas, diurnas, etcétera), símbolos, fantasías, ilusiones ópticas u oníricas y una infinidad de estados mentales que modifican sustancialmente la capacidad perceptiva del espectador para condicionarla y amplificarla, funcionando como un activador que cataliza y potencia la capacidad sincrónica del objeto del arte.

Para profundizar en este tema sería interesante estudiar las condiciones perceptivas que involucran a una experiencia artística, desde el actor-artista creador y desde el espectador-perceptor, cuando esta experiencia atraviesa el medio lumínico o cuando el medio lumínico constituye el objeto percibido en sí. Indagar en ese espacio entre la luz y el perceptor dejando fuera de foco el estímulo que produce la construcción de la imagen. Y que el medio lumínico pueda establecer un vínculo empático con el perceptor en su rol de *voyeur*, sin que medie la apropiación de la idea mediante el juicio o la construcción de concepto.

Cuando la luz se constituye en el lenguaje base del producto artístico, la experiencia visual adquiere espesores insondables. Tal como sucede con las obras de Olafur Eliasson, Robert Irwin o James Turrell, entre otros artistas que trabajan con la luz y el espacio.

A diferencia del arte pictórico, que reproduce la experiencia visual

mediante la ilusión mimética, la obra de James Turrell modela la percepción del espectador llevándolo a borrar los límites entre lo material y lo inmaterial. El mismo afirma: “No hay objetos ni imágenes en mi obra. Nunca los hubo”.

Las instalaciones con luz de Turrell activan una elevada conciencia sensorial y permiten que cada espectador realice sus propios descubrimientos: lo que simula ser un cubo brillante suspendido es, en realidad, dos paneles planos con luz proyectada (*Afrum*, 1967). Un rectángulo de color radiante colgado frente a una pared es realmente un profundo hueco iluminado en el espacio (*Danaë*, 1983). Un aterciopelado rectángulo negro en el cielorraso es, en realidad, un portal al cielo nocturno (*Unseen Blue*, 2002).

En el Guggenheim de Nueva York montó un espacio de permanente cambio cromático casi imperceptible, al modo de sus obras que vinculan luz natural con luz artificial, pero en gran escala. El paso del tiempo,



condición esencial para la vivencia de su obra, articula una fusión sutil de transformación lumínica que impacta de manera inconsciente en el “vivenciador”, sumergido dentro de la obra lumínica.

Con esos efectos, Turrell espera inducir al espectador a un estado de autorreflexión en que pueda observarse a sí mismo mirando. La ilusión es desestabilizadora e incluso hipnótica, porque su intención es provocar en el espectador sensaciones esencialmente prelingüísticas, casi una experiencia de pensamiento sin palabras.

Una mirada sobre la percepción

Platón sostenía que la visión es el más importante de los sentidos, el más verídico y fiel a la realidad.

La visión ha sido identificada con la lucidez y la sabiduría: “Ver claro”, “sacar a la luz”, “tener pocas luces”, “ser un/a lumbrera”, como si el ojo fuera un órgano de intelección o como si la reflexión se articulara con lo visible.

No es hasta el siglo XX que, con la crisis de la representación, el régimen escópico se pone en cuestión. Cabe aclarar que el “régimen escópico”, tal como lo definió el semiólogo, sociólogo y teórico cinematográfico francés Christian Metz, tiene que ver con aquellas cosas que nos acostumbramos a ver y que aceptamos simplemente porque son reflejo de nuestra “verdad” perceptiva contemporánea. Aquello que cada época considera verosímil o normal en relación a lo visible conforma un régimen escópico determinado.

Otro pensador, Maurice Merleau Ponty en su libro *Fenomenología de la percepción* otorga una dimensión activa a la percepción según la cual “toda conciencia es conciencia perceptiva”. En su libro póstumo *Lo visible y lo invisible* plantea a la fe perceptiva como una adhesión que se sabe más allá de las pruebas, no necesaria, hecha de incredulidad, a cada instante amenazada por la no-fe. También habla de la visión y de

la sensación, explicando que sólo se retiene lo que las anima y sostiene, que es el puro pensamiento de ver y sentir, la exploración del mundo en sus respuestas sensoriales y, que como contrapartida, el pensamiento del imaginario es la posición tomada de no aplicar e incluso olvidar los criterios de verificación, y tomar por “bueno” lo que no se ve y no puede ser visto. Así elimina la antinomia de la fe perceptiva. Plantea que la dualidad filosófica (mi visión corresponde a la cosa misma o mi visión es mía o en mí) se resuelve a través de una tercera dimensión donde la discordancia se elimina por la conversión reflexiva: percibir e imaginar no son más que dos maneras de pensar.

Con este planteo de “Ilusión como evidencia y desilusión como proceso de cambio de una evidencia por otra” aparece un papel activo del sujeto ante la experiencia perceptiva.

Edith Stein, discípula y asistente de Edmund Husserl, incorpora el concepto de empatía al analizar la experiencia del mundo natural a través de las sensaciones, destacando la importancia que tiene el rol de la intersubjetividad en la constitución objetiva del mundo. La empatía es un acto no originario, su objeto ha sido recogido del conjunto de experiencias almacenadas en el flujo temporal y actualizado en un acto de la conciencia. Sin embargo, Stein destaca que el punto de partida de la empatía es la percepción externa.

Martin Jay, catedrático de Historia en la Universidad de Berkeley, California, como muchos otros autores estudiosos del problema de la visión, toman a Duchamp y su obra, en particular los *Rotoreliefs*, como puntos de inflexión. En dicha obra Duchamp se centra la mirada en el espectador, presencia hasta el momento insignificante dentro del territorio de lo estético. El espectador se convierte en *voyeur*, siendo el protagonista de la obra.

Rosalind Krauss en *El inconsciente óptico* señala que Duchamp, en estos experimentos, intenta despertar el inconsciente óptico a través de una secuencia de asociaciones irracionales en cadena y la corporalidad de su constitución.

Liotard por su parte interpreta el trabajo de Duchamp *Grand Verre* como el registro de los procesos psicológicos neurofisiológicos del proceso visual en su paso por la retina como una superficie de impresión, y su posterior paso por el córtex cerebral como una codificación de la información del mundo. Según palabras de Lyotard, Duchamp logra “implantar la propia visión dentro de la opacidad de los órganos y la invisibilidad del inconsciente”. Duchamp recupera, según estas opiniones, al igual que Bataille, el ojo deseante del *voyeur* y la agresión al ojo física e intelectual, al develar el fondo de insatisfacción que subyace a la práctica visual desenfundada de la sociedad de consumo.

Ramón Marqués, en su libro *La inteligencia intuitiva*, vincula lo ideático (según la Real Academia Española, venático) a lo intuitivo. La intuición (también según la RAE) es la “facultad de comprender las cosas instantáneamente sin necesidad de razonamiento” y podría ser la causa de los presentimientos. Considerando que la intuición surge cuando el cerebro está recuperando información del inconsciente, Marqués dice que al activarse la función ideática nuestra psique conecta con la dimensión de los arquetipos universales, más allá del simple inconsciente personal. Es una función de la dimensión más sutil de nuestra psiquis, en la que interviene la conciencia como conector y receptor. El inconsciente es una dimensión sutil que sólo puede sincronizar con otra dimensión igualmente sutil como es la propia de la energía psíquica o conciencia.

Si bien en la función psíquica cabe distinguir varias dimensiones o niveles: nivel neuronal, nivel emocional, nivel intelectual y nivel espiritual y cada nivel es una auténtica dimensión diferenciada, en la función ideática intervienen todos los niveles, porque entre todos forman una unidad indivisible. Y es precisamente la conjunción valores/arquetipos un punto crucial de la función ideática abierto a nuestra capacidad de observación. Es nuestra ventana al reino del inconsciente y es nuestro punto de observación del fenómeno ideático - intuitivo. A través del conjunto valores/arquetipos podemos atisbar en el inconsciente y podemos observar cómo sucede la intuición. El inconsciente es inmenso y oculto, y nuestra capacidad muy limitada, pero los valores y

los arquetipos son realidades de este inconsciente que están al alcance de nuestra observación.

Analizando el acto de ver desde lo conceptual podemos trazar varias experiencias que ofrecen caminos mediatizados por la luz:

La luz desprendida de lo visible.

La mirada en lo invisible.

La posibilidad de deconstrucción perceptiva a partir de experiencias de sobreestimulación o sub estimulación.

Sobre esas experiencias puede evaluarse la acción lumínica y el efecto activador en el perceptor.

Y sobre esta base podemos detectar parámetros de conductas no volitivas de la percepción bajo el mandato de la acción lumínica. También



establecer particulares construcciones de sentido de tipo metafórico a partir de la intervención lumínica. En esta construcción metafórica hallamos un equivalente al lenguaje poético.

Narrativa y Poética de la luz - epílogo

Y volvemos entonces a la pregunta de inicio:

¿Puede la luz generar un imaginario de igual potencia que el propuesto por la palabra?

Aquí me atrevo a decir que su potencial es aún mayor debido a su

resonancia arquetípica, que nos liga al inconsciente colectivo. Como también es similar en su aspecto proyectivo. Si la luz logra vibrar y generar una empatía proyectiva con quien la experimenta, su potencial dependerá exclusivamente del *quantum* sensible con el que se pueda sincronizar.

Esta es una presunción potencial, claro está, pero la luz tiene las condiciones dadas para lograr impacto profundo y abrir puertas aparentemente insondables en quien la experimenta y percibe.

Pero para eso necesitamos, como cualquier artista, el conocimiento y manejo de la herramienta y de su lenguaje, la exacta combinación que nos permita desplegar la magia de la luz como lo hace el buen poeta.

En la presencia recurrente de la selva misionera, la autora propone leer primero en la obra de Horacio Quiroga y luego en sus resonancias en la escritura de Juan Carlos Onetti, rastros de los relatos de Rafael Barrett.

Leer para ver: la selva misionera en Barrett, Quiroga y Onetti

Ana María Vara

LICH-EH, Universidad Nacional de San Martín



Rafael Barrett (1876-1910) es uno esos autores de culto, casi secretos. Aunque no lo fue en su tiempo, cuando ganó fama en Buenos Aires, Asunción y Montevideo, desde donde irradió ideas, modos de ver y sentir el mundo hacia toda la comunidad letrada hispanoamericana. Ideas que permanecen, aunque no todos puedan asociarlas a su nombre.

Considerado un desprendimiento temprano de la Generación del 98, llegó a Buenos Aires en 1903 huyendo de la pobreza y el descrédito debido a un incidente menor. Pero no era un inmigrante más: representante de la baja nobleza española, hijo de inglés y con una educación destacadísima que iba de la literatura a la matemática, incluyendo las nuevas teorías

naturales y sociales, pronto se convirtió en cronista. Como tal, viaja a Asunción para cubrir la revuelta de 1904 y allí se queda. Inicialmente, se integra a la burguesía paraguaya como hombre de letras y se casa con una joven representante de la burguesía asunceña, Francisca López Maíz. Allí también nace su único hijo. Gran intérprete del estado del mundo en tiempos de la expansión colonialista europea y norteamericana, y testigo de la desesperación de un pueblo diezmado por la guerra y la explotación, pronto se radicaliza, sumándose al movimiento anarquista. De ese momento es su obra más famosa, *Lo que son los yerbales paraguayos*, publicada por entregas en 1908 y recopilado como folleto en 1910.

Mucho puede decirse de Barrett, elogiado ya en sus tiempos por autores tan dispares como Ramiro de Maetzu, Álvaro Yunque, Armando Donoso y Enrique Rodó. Más cerca y con perspectiva histórica, David Viñas lo presentó como “español-rioplatense” y lo distingue, junto a Ricardo Flores Magón en México y Manuel González Prada en Perú, como uno de los tres anarquistas clave de América Latina, que contribuyeron a articular una “retórica de la izquierda” en la región (2004: 21 y 25). Eduardo Galeano lo consideraba uno de los latinoamericanos “más latinoamericanos”, a pesar de no haber nacido en estas tierras. E insistiendo en la metáfora, lo coronó como “el paraguayo más paraguayo de los paraguayos que en el Paraguay han sido”, justificando que: “Quizás es más hermosa una identidad elegida que una identidad heredada, porque la historia es mejor que la biología” (1987: 4).

Más importante para nuestro interés es que en el Prólogo a la antología de Barrett publicada por Biblioteca Ayacucho en 1978, Augusto Roa Bastos comenta “su influencia fertilizadora en los autores de la literatura de imaginación -narrativa, poesía, teatro- del Río de la Plata”, destacando al grupo de Boedo y a Horacio Quiroga (Roa Bastos, 1978: XXIX y XXX). Otro autor que relaciona a Barrett con Quiroga es Abelardo Castillo, quien también menciona al autor de *El río oscuro*, Alfredo Varela (Castillo, 1996: XXX; Castillo, 2007: 13), novela que sería la base de la película *Las aguas bajan turbias*, dirigida y protagonizada por Hugo del Carril.

Queremos concentrarnos aquí en la huella del pensamiento de Barrett en la obra de Quiroga, uno de los escritores latinoamericanos más importantes de la primera mitad del siglo XX, para argumentar una vez más, como si hiciera falta, que la lectura nos permite dar sentido a eso que llamamos “realidad”: nos ayuda a ver. En relación con la obra de Quiroga, que hizo de su presencia en la selva un dato clave en la construcción de su figura pública, nos proponemos mostrar que un corpus de sus cuentos, atribuidos por la crítica a su observación de la vida en la triple frontera misionera, debe mucho a la lectura, directa o indirecta, de Barrett. Es de particular interés el trayecto que va de la novela corta *Las fieras cómplices*, publicada en 1908 a una serie de cuentos posteriores, señalados por la crítica como un corpus relativamente cerrado dentro de los “relatos misioneros” de Quiroga: “Los mensú” (1914), “Una bofetada” (1916), y “Los precursores” (1929).

El análisis de estos cuatro relatos deja en evidencia un significativo cambio en el modo de pensar la situación neocolonial de la triple frontera de la selva misionera en la obra de Quiroga, que puede muy razonablemente atribuirse a la incorporación de la mirada de Barrett. Leer a Barrett para ver al mensú, entonces. Para entenderlo como eslabón de una cadena de explotación que articula la cuenca del Plata a los mercados internacionales.

Dos escritores profesionales

Barrett y Quiroga fueron estrictamente contemporáneos: el primero nació en 1876 en Torrelavega, España; el segundo en 1878 en Salto, Uruguay. Los dos se mueven por varios de los mismos espacios, aunque con una cierta disonancia. Ambos están en Buenos Aires en 1904; Quiroga se establece en Misiones en 1906, mientras Barrett está en Asunción entre 1904 y 1908, cuando debe exiliarse por ser perseguido. Barrett está en Montevideo entre el 15 de noviembre de 1908 y el 28 de febrero de 1909 cuando regresa al Paraguay, primero clandestina y luego legalmente. Finalmente, Barrett pasa seis horas en Montevideo el 6 de septiembre de

1910, como escala de su viaje a Francia en busca de una cura imposible para su tuberculosis, tiempo en que es tratado como un personaje famoso y resulta objeto de numerosos homenajes. Y en Montevideo un conocido editor, O. M. Bertani, publica 12 recopilaciones de sus trabajos a partir de 1910; tres preparadas por él y las demás por su viuda.

Por otra parte, tanto Barrett como Quiroga se relacionan intensamente con la intelectualidad de Montevideo en la primera década del siglo XX: tienen trato directo y son apreciados por Rodó, figura clave del campo. Mientras Barrett publica en Montevideo, dos diarios de Buenos Aires -donde en ese momento está Quiroga- reproducen sus artículos. Además, los dos escritores figuran en algunos de los mismos medios, sobre todo, en *Caras y Caretas* de Buenos Aires, una revista muy importante en la carrera de Quiroga, y en los últimos años de Barrett. Ambos se proponen vivir de la escritura y lo logran en determinado momento; se trata de una aspiración que supone dedicar una importante atención a los lugares de publicación. Es difícil imaginar que Quiroga no haya sabido de Barrett, y leído algunos de sus textos. Finalmente, aunque apenas se solapa con el período que analizamos, Muñoz sostiene que Forteza, el autor del libro *Rafael Barrett. Su obra, su prédica, su moral*, es primo de Quiroga por parte de madre. No sólo eso: señala que la edición del libro en Buenos Aires en 1927 fue realizada con apoyo del propio Quiroga (Muñoz, 1976: 50).

Creemos que puede analizarse el diálogo de la obra de Barrett con la de Quiroga en dos niveles: uno abstracto y otro concreto. El primero es el que está relacionado con la lectura que Jennifer French hace de Quiroga, cuando lo presenta como “un escritor colonial, un escritor cuya producción literaria está profundamente marcada por el imperialismo informal y la experiencia moderna de la expansión capitalista” (French, 2005: 69). En este sentido, son varios los trabajos de Barrett que presentan una clara visión sobre la situación de dominación neocolonial a que está sometida América Latina. El nivel concreto tiene que ver con la temática y los personajes descriptos por Barrett en su obra *Lo que son los yerbales paraguayos*: la situación de explotación extrema de los

peones que trabajan en la extracción de la yerba mate en la triple frontera misionera, en condiciones de trabajo esclavo, sometidos a tortura y con riesgo de ser asesinados si intentan escapar. Aunque Barrett habla de los yerbales y Quiroga de la madera, el mismo esquema se repite en ambas actividades, que se distribuían en territorio paraguayo.

Los yerbales de Barrett

Hay cierto consenso crítico en considerar *Lo que son los yerbales paraguayos* la contribución fundamental de Barrett al pensamiento latinoamericano; en esa obra nos enfocaremos para establecer la vinculación con los cuentos de Quiroga. Se trata de una serie de artículos publicados en 1908 en Asunción, que fueron luego recogidos en un folleto, publicado en Montevideo en 1910 por Bertani. Compilación que luego sería reeditada repetidamente en esa ciudad y en Buenos Aires a lo largo del siglo XX, generalmente por editoriales vinculadas a la izquierda, como Américalee. Adicionalmente, *Los yerbales* fue incluido en el volumen de Biblioteca Ayacucho titulado *El dolor paraguayo*; y es la única obra traducida de Barrett, en 1979 al italiano, con el título *Cosa sono gli yerbales*.

Es un trabajo que representa un momento de quiebre en la vida de Barrett. Cuando comienza publicar los artículos sabe que está cortando amarras con la buena sociedad de Asunción. Sabe que incluso corre peligro. De hecho, autores como Álvaro Yunque argumentan explícitamente que por esta obra es que Barrett debió dejar el Paraguay, perseguido y desterrado (su nacionalidad inglesa por *ius sanguinis* lo preserva de la cárcel, a la que sí es sometido su compañero, el anarquista argentino Guillermo Bertotto). Barrett elige dar el paso, como su admirado Emile Zola: *Los yerbales* es su primer *J'Accuse*: se trata de una denuncia concreta sobre una situación de escandalosa explotación, en que señala a los responsables, vinculados a las más altas esferas del poder, de manera que pueden ser reconocidos. La serie, precisamente, concluye repitiendo esas palabras.

Los artículos comienzan a publicarse en *El Diario* de Asunción el 15 de junio y terminan el 27 de ese mes, apenas unos días antes de un nuevo golpe y una nueva ola represiva. Barrett traza el origen de las empresas que dominan la explotación de la yerba mate en la triple frontera misionera; sus vinculaciones con el gobierno; los mecanismos legales para controlar a los trabajadores; la persecución y los castigos a los que son sometidos si intentan escapar. Los datos, los números, que dan la magnitud “objetiva” de la explotación -el número de muertos, la superficie afectada, las ganancias recogidas- ganan dramatismo por su contraste. Son también complementados por cuadros conmovedores, en que Barrett utiliza distintos recursos retóricos. Pero aquí, además, hay responsables directos, las empresas (la Compañía Industrial Paraguaya, la Matte Larangeira los propietarios de Alto Paraná) y ciertas personas en particular, que Barrett identifica, lo que marca la grave molestia que puede ocasionar su denuncia.

Su tono condenatorio es parejamente fuerte. Las descripciones crudas, por momentos preciosamente barrocas, son interrumpidas muchas veces por exclamaciones: gritos de indignación, lamentos; incluso reflexiones y táticas disculpas sobre la dureza de la propia escritura, sobre la repugnancia que puede despertar en los lectores. Sin embargo, dejando en evidencia el control de sus recursos, el estilo de Barrett puede volverse sorprendentemente escueto y controlado cuando relata cuestiones que resultan de por sí conmovedoras, como al referirse a la tortura.

Ya el primer artículo, “La esclavitud y el Estado,” exhibe en sus párrafos de apertura un claro tono de denuncia antiimperialista, por la referencia a una visión internacional que es consciente de la situación de desigualdad en las relaciones entre los países. Puntualmente, debido a fuerzas de tipo colonial, como se sugiere con la comparación con el Congo belga, por entonces, un caso de explotación que había dado origen a una red internacional de protesta, en la que estuvieron involucrados escritores como Mark Twain y Arthur Conan Doyle, además de ser la inspiración de *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad.

En el caso de los yerbales, la explotación está cargo de las potencias vecinas, Brasil y Argentina, las que derrotaron al Paraguay en la guerra unas décadas antes, dentro de un esquema internacional que tenía como fin último integrar la economía de este país al imperio británico, el “imperio invisible”, como lo llaman algunos historiadores. Tras ese proceso, quedan en una situación equivalente Paraguay, la Argentina y Brasil, como se aclara un poco más adelante: “Las tres repúblicas están bajo idéntica ignominia. Son madres negreras de sus hijos” (Barrett, 1926: 38). Estos primeros párrafos también identifican un recurso natural codiciado, monopolizado por esas fuerzas; y denuncian la explotación de un grupo social nativo, de manera extrema y con uso de la violencia, vinculado a esa actividad. Finalmente, se destaca en estos párrafos el hecho de que se trate de una situación habitual, sistemática, no excepcional. Una situación que el Estado conoce y apoya, debido a la complicidad de la élite gobernante con los dominadores extranjeros. Invocando imaginariamente a una audiencia internacional, comienza Barrett: “Es preciso que sepa el mundo de una vez lo que lo que pasa en los yerbales. Es preciso que cuando se quiera citar un ejemplo moderno de lo que puede concebir y ejecutar la codicia humana, no se hable solamente del Congo, sino del Paraguay”. La situación de explotación, como en el Congo, es de trabajo esclavo. Denuncia Barrett: “No espero justicia del Estado. El Estado se apresuró a restablecer la esclavitud después de la guerra. Es que entonces tenía yerbales” (1926: 35-36)

En este primer artículo también se explica el mecanismo de contratación, que veremos relatado en los cuentos de Quiroga: supone convertir al peón en deudor de la empresa, a través del otorgamiento de un adelanto. Se agrega además que lo mismo sucede en los quebrachales -el otro recurso natural que el capital extranjero explotaba en la zona- insistiendo en el carácter sistemático de esta forma de explotación. Será sobre la explotación forestal, precisamente, que hablará Quiroga.

El segundo artículo, “El arreo,” describe con detalle las estrategias para captar la mano de obra de los yerbales. Básicamente, se trata de seducir con un anticipo que el jornalero disipa en pocos días de locura

en la ciudad, antes de embarcarse rumbo a la selva; o de engañarlo de manera aún más directa, haciendo correr la voz de que hay reclutamiento forzado “o revolución”, para ofrecerle “refugio” en los yerbales. Barrett suma su denuncia sobre que los conchabados son muchas veces menores de edad. Y confirma su visión panorámica sobre el impacto del imperialismo en la región, al destacar que esta forma de captar a los peones para convertirlos en mano de obra virtualmente esclava, se repite en otros países latinoamericanos. Son significativas sus menciones a las explotaciones de otros recursos naturales: “Así se arrean los mártires de los gomales bolivianos y brasileños, de los ingenios del Perú. Así se arrean las muchachas del centro de Europa, prostituídas (sic) en Buenos Aires” (sic) (Barrett, 1926: 39-40).

Para referirse a las condiciones de vida de los trabajadores una vez trasladados a los yerbales, Barrett, en el tercer artículo, “El yugo en la selva,” establece una conmovedora comparación de este ámbito con la cárcel, en la que nuevamente encontramos acentos modernistas—y que evoca por anticipado el cuento de Quiroga, “La miel silvestre,” en que un desprevenido resulta comido por hormigas tras ingerir una miel paralizante:

Vosotros, los que os apagáis en un calabozo, no envidiéis al prisionero de la selva. A vosotros os es posible todavía acostaros en un rincón para esperar el fin. A él no, porque su lecho es de espinas ponzoñosas; mandíbulas innumerables y minúsculas, engendradas por una fermentación infatigable, le disecarán vivo si no marcha. (Barrett, 1926: 42)

Esta naturaleza como calabozo, como “infierno”, no es la naturaleza con que los hombres se enfrentan libremente: los que sufren la violencia de la naturaleza son hombres sometidos por otros hombres. Despojados de su voluntad por la dominación y de sus fuerzas por la explotación: despojados de los recursos para hacerle frente. En este artículo también se describen los métodos primitivos de explotación del yerbal: se trata

de una mera extracción, seguida de un cocimiento al fuego de las hojas y ramas tiernas. La única herramienta de que habla Barrett es el machete -el machete y el cuerpo del mensú, que deshoja las ramas “destrozándose los dedos,” y tuesta la yerba “abrasándose las manos.”

También hay en este artículo una interesante reflexión sobre el lenguaje, que como una metáfora literal, apunta a la doble explotación, hasta el agotamiento, de la naturaleza y los hombres. Barrett reflexiona sobre esa ironía, y alude a la negra historia de la explotación de los minerales durante la colonia: “El paraje se llama mina, y el peón minero. [...] Esta designación terrible es más elocuente que todo. Sí: hay minas al aire libre y a la luz del sol” (Barrett, 1926: 42).

“Degeneración”, el cuarto artículo, da cuenta de cómo la explotación reduce brutalmente la expectativa de vida de los trabajadores: “a los 40 años de edad el hombre se ha convertido en el mísero despojo de la avaricia ajena” (Barrett, 1926: 46). Este artículo tiene también una escena de fuertes tonos naturalistas, que abre paso a la revelación de cuántas víctimas puede haber tenido ya este sistema: Barrett estima que entre “30 o 40 mil paraguayos”. Si los números no fueran suficientemente elocuentes, Barrett construye un cuadro de extrema violencia para mostrar cómo mueren los obreros de los yerbales. En principio, las oraciones cortas, expeditivas, parecen contagiadas del sentido práctico, del desinterés, de la falta de empatía de los personajes que no se conmueven ante la suerte del peón moribundo:

Un día, el capataz encuentra acostada su víctima habitual. Se empeña en alzarla a palos y no lo consigue. Se le abandona. Los compañeros van a la faena y el moribundo se queda solo. Está en la selva. Es el empleado de La Industrial, devuelto diabólicamente por la esclavitud a la vida salvaje. ¡Grita, miserable! Nadie te oirá. Para ti no hay socorro. Expirarás sin una mano que apriete la tuya, sin un testigo. ¡Solo, solo, solo! (Barrett, 1926: 46)

El quinto artículo, “Tormento y asesinato”, expande la acusación sobre la violencia ejercida: tortura y muerte forman parte de la metodología habitual para asegurar la continuación de la explotación. Es el artículo más duro, más difícil de leer. El lenguaje utilizado es casi pura denotación: el horror está en lo que se cuenta. Torturas espantosas y persecuciones “con gente armada a winchester”. Es el clímax de la serie. Sobre el final, comienza a escucharse el eco de las palabras de Zola. Anunciando la última pieza de la serie, que tratará sobre las fabulosas ganancias que acumulan las empresas, cierra este penúltimo artículo: “Es a los de arriba a los que acuso. Son ellos los verdaderos asesinos, no los habilitados ni los capataces. Los responsables son los jefes de las bandas, porque son los que menos riesgos corren y los que más lucran con el crimen” (Barrett, 1926: 49).

El último artículo es el anti-clímax. “El botín” está lleno de números, al tratar con mucho detalle los cálculos de ganancias de las empresas, que se alimentan por igual de naturaleza y seres humanos. El paralelismo: “han saqueado la tierra y han exterminado la raza” enfatiza esta doble explotación, que acerca los recursos naturales y los recursos humanos como igualmente usufructuados hasta el agotamiento (Barrett: 1926: 52). El cierre pone de relieve la genealogía intelectual del gesto de Barrett: “Yo acuso de expoliadores, atormentadores de esclavos, y homicidas a los administradores de la Industrial Paraguaya y de las demás empresas yerbateras. Yo maldigo su dinero manchado de sangre” (*Ibidem*).

La situación que Barrett denuncia en *Los yerbales* es, como él mismo lo explicita, la continuación de la explotación colonial; sólo que esta vez está a cargo de las élites de las naciones “libres” -en realidad, sometidas al neocolonialismo. Esta lectura resultó clara para críticos tempranos, como Armando Donoso, quien escribió:

La historia se repite; es la segunda época de la colonización bárbara: al conquistador lo reemplaza el capataz y al indio el gañán, que cae bajo el látigo, el palo, o la bala del rifle. Antaño en nombre de un

rey lejano y de una religión implacable, se arrancaba la tierra, el oro, amasado con todos los dolores del aborigen o del negro comprado en África; ogaño es la simple explotación del pueblo por el capital y el poder reunidos. (Donoso, 1929: 215)

Entre la “realidad” y los discursos

La comprensión de Quiroga de la situación de explotación neocolonial, ha señalado la crítica, parte tanto de la observación del natural como de la lectura de ciertas obras literarias, por ejemplo, Rudyard Kipling. En algunos casos, esa influencia literaria fue considerada motivo para desvalorizar su escritura -como en un recordado juicio de Borges. Para aventar este tipo de crítica, Rodríguez Monegal, en un gesto que se volverá canónico, destaca “la realidad” que fue la fuente de los cuentos de Quiroga, refiriéndose en particular a los ambientados en Misiones:

Pero hacia 1912, cuando comienza a escribir sus cuentos de monte, allá en San Ignacio, lejos de toda actividad literaria y solo, la historia era distinta. Quiroga hollaba caminos y no lo sabía. [...] Pudo seguir la ruta del Modernismo; pudo continuar escribiendo cuentos basados en otros cuentos (Borges resumió un día su oposición generacional a Quiroga en esta frase lapidaria e injusta: ‘Escribió los cuentos que ya habían escrito Poe o Kipling’). Pero la realidad se le metía por los ojos y tocaba dentro de él una materia desconocida. Misiones era descubierta pero al mismo tiempo Misiones lo descubría o revelaba. (Rodríguez Monegal, 1961:12-13)

Ahora bien, Rodríguez Monegal insiste en esta perspectiva, más allá de su aparente intención inicial de defender a Quiroga del gesto borgeano.

Parece sumarse ahora otra motivación: separar a Quiroga del anarquismo, el socialismo y el marxismo, doctrinas que, según parece estar implícito en su valoración, podrían convertir a la literatura en un discurso ancilar. Paradójicamente, para salvar a la literatura de esa servidumbre, la coloca en otra: la de la “realidad.” Este crítico viaja a Misiones donde, entre otros lugares que visita junto al hijo de Quiroga, encuentra la Bajada Vieja por donde “circulaban los mensús” rumbo a las “bailantas” (Rodríguez Monela, 1961: 105-106). Y, tras analizar “Los mensú,” “Los destiladores de naranjas” y “Los precursores,” Rodríguez Monegal concluye:

[...] al examinar la situación económico-social de Misiones, Quiroga no teoriza. Estudia situaciones concretas, desmonta la explotación capitalista a partir de la realidad misma. No hay simplificaciones teóricas ni esquemas más o menos marxistas, que se superpongan a la experiencia de lo real. (Rodríguez Monegal, 1961: 153)

El origen “real” de las historias de Quiroga se transforma, entonces, en una visión dominante sobre los cuentos misioneros. Sumemos, por ejemplo, el comentario de Nicolás Bratosevich sobre “Los mensú”:

Pero si el puente tendido de lo documental se encarga de colaborar de tanto en tanto la verdad vigente al margen de la literaria invención, esa verdad impregna, de otro modo y por vía de constante aprehensión intuitiva, la marcha de relatos íntegros. Es la fidelidad de lo real -por ejemplo, a la realidad social- lo que le permite entregarnos sin idealización el espectáculo de los hombres explotados, a pesar de que el relator ha tomado partido por ellos. Agréguese a la brutalidad de Los mensú, crudamente caracterizada por el mismo que los compadece [...] (Bratosevich, 1973: 45).

Una cita similar se encuentra en el trabajo de Hanne Gabriele Reck, *Horacio Quiroga. Biografía y crítica*, completamente inspirado en esta perspectiva. Ese libro, sostiene la propia autora, incurriendo deliberadamente en una repetición muy significativa “tiene la intención de observar el desarrollo de la vida de este escritor y notar cómo las realidades de su experiencia se transformaron en la realidad intrínseca de lo que escribió” (Reck, 1966: 6).

El espejismo no dura eternamente, sin embargo. Críticos como French corrigen esta perspectiva, volviendo a insistir en la doble vertiente sobre el origen y sentido de los cuentos misioneros de Quiroga: no sólo la “real” sino también la literaria. A la observación borgeana sobre la lectura de Kipling, French suma la de Joseph Conrad; y esta vez hace una valoración positiva de la recreación quiroguiana de estas fuentes literarias. La visión de French es más sutil que la de Rodríguez Monegal, dado que no contrapone la influencia discursivo-literaria con la observación directa, sino que las articula (French, 2005: 38-70). En este sentido, nuestra reflexión va en la misma dirección que la de French pero avanza un paso más, al sumar un antecedente discursivo más cercano a la genealogía literaria de Quiroga, cuando incluimos a Barrett.

Antes de dedicarnos al análisis de los tres cuentos de Quiroga, que muestran el impacto de Barrett en su obra, vamos a detenernos en la consideración de la novela corta *Las fieras cómplices* que, como dijimos, adelanta la temática de la explotación en la selva. La fecha de publicación de esta obra por entregas es muy cercana a la de *Los yerbales*: Quiroga publica su novela por entregas en Buenos Aires entre el 8 de agosto y el 5 de septiembre de 1908. Ambos escritores, entonces, están trabajando sobre una temática próxima casi en simultáneo: han identificado una situación de explotación e injusticia, y escriben textos narrativos sobre la misma. Hasta allí llegan las semejanzas; ya nos detendremos en las diferencias, que se atenuarán considerablemente cuando Quiroga vuelva sobre la temática en los tres cuentos que hemos seleccionado.

Las fieras cómplices está ambientada en un obraje maderero del

Matto Grosso brasileño, donde se produce una situación de inhumana explotación, a la que se alude pero que no se desarrolla. Una lítote en mitad del relato es muy sugestiva en este sentido. Dice el narrador: “Aquéllos que saben lo que pasa en casi todos los obrajes, comprenderán perfectamente lo que aquí se oculta: para los que lo ignoran, mucho mejor es que lo ignoren siempre”. Cuenta la historia de una venganza, debida a un enfrentamiento que derivó en un castigo cruel e injusto; un aspecto clave es que se trata del enfrentamiento entre dos “patrones”. Uno de ellos es el dueño del obraje, el brasileño Alves: “el perfecto tipo del déspota, iracundo, cobarde, miserable, cruel, hasta el refinamiento y con una voluntad de hierro”. Su oponente es Longhi, un “revisor de maderas” italiano, “de una energía a toda prueba”, quien se compadece de la suerte de los trabajadores y se propone ser justo en su tratamiento (Quiroga, 1943: 167-168). Será esta actitud la que motivará el enojo de Alves y su respuesta violenta. En particular, Longhi toma como su protegido al indio Guaycurú, el más explotado entre los explotados.

El relato comienza *in media res*, en una noche de tormenta en que se producirá el encuentro que dará lugar a la revancha. Luego vuelve atrás en el tiempo, para relatar el enfrentamiento, y los castigos que Alves propinaría a Longhi y Guaycurú. El primero es volado con dinamita; el segundo es expuesto a las hormigas, que dejarán marcado su cuerpo para siempre. Ambos sobreviven; Guaycurú sigue en el obraje, pero Longhi es dado por muerto. Oculto en la selva, el “patrón” piadoso tramará su venganza: domestica a una leona, que será la que finalmente terminará con la vida de Alves. En la escena de cierre, consumada la venganza, Longhi se aleja del obraje. Deja atrás a sus dos aliados, en un cuadro que los hermana, en el último párrafo, en tanto que criaturas igualmente naturales, domesticadas y abandonadas por el hombre civilizado.

La semejanza entre este relato sobre los obrajes brasileños y la denuncia contemporánea de Barrett sobre los yerbales paraguayos tiene que ver fundamentalmente con la situación de explotación inhumana, las injusticias flagrantes, el abuso de la fuerza, incluso en algunos detalles, como el uso de las hormigas como forma de tortura. Hay, sin embargo,

dos diferencias importantes. En primer lugar, la ambientación remota. Barrett escribe en Asunción para lectores paraguayos sobre una situación local; Quiroga hace en *Las fieras* un relato casi exótico, sobre el que ni autor ni lectores pueden ni deben actuar, en la medida en que no son connacionales de los explotados. La segunda diferencia, crucial, tiene que ver con que los antagonistas pertenecen a la misma clase, dado que ambos son “patrones”: no hay aquí rebelión de los oprimidos, sino mero enfrentamiento entre dos miembros del grupo de los patrones. Termina predominando el europeo, el blanco, sobre el cruel criollo brasileño.

Quiroga revisa estos aspectos en los tres cuentos en que retoma esta temática; y es por eso que nos atrevemos a sostener que los mismos evidencian el impacto directo o indirecto de la lectura Barrett. No en vano, cierta crítica ha visto esos cuentos de Quiroga como precursores del mismo tipo de literatura que Suiffet (1958) y Fernández Vázquez (1996), entre otros, han considerado que Barrett inaugura: la literatura social. Es revelador que, en su biografía de Quiroga, *El desterrado*, Rodríguez Monegal considera que “Los mensú” y “Una bofetada” representan “ilustres adelantados de toda una literatura rioplatense y hasta americana de realismo social” (Rodríguez Monegal, 1968: 152).

Vamos a detenernos, entonces, en el análisis de los aspectos de estos cuentos que nos parecen importantes en función del diálogo entre la obra de Barrett y la de Quiroga. De “Los mensú” puede decirse sin exagerar que es la versión de ficción de *Los yerbales*, con unas pocas adaptaciones y diferencias: se cuenta el mecanismo de contratación de los peones por pago de adelanto; el modo dispendioso como los peones lo gastan en la ciudad en pocos días de diversión; la vida de sacrificios y maltrato a que son sometidos en la selva; las dificultades que enfrentan para saldar su deuda; las persecuciones sangrientas a que son sometidos si escapan. No en vano Shoemaker ha vinculado este cuento a la “literatura social,” destacando: “sus detalladas descripciones de los abusos que se cometían con los indígenas en los obrajes americanos” (Shoemaker, 1976: 172), haciendo eco inconsciente de las palabras de Maeztu sobre Barrett.

“Los mensú”, entonces, narra la historia de Cayetano y Podeley, “peones del obraje”, que acaban de llegar a Posadas después de nueve meses, y año y medio de trabajo, respectivamente, en la explotación de la madera. No se trata de peones de los yerbales, entonces; ésta es una diferencia importante: Quiroga sigue ambientando la historia en los obrajes, como en *Las fieras cómplices*, aunque ahora no en el Matto Grosso sino en Misiones. A pesar de estar recién desembarcados, pronto los dos peones firman un contrato por el que reciben un anticipo, que gastan inmediatamente de manera alocada en la ciudad.

El tono general del relato no parece, en principio, tan fatalista como los artículos barrettianos. Como se dijo, los peones llegan a la ciudad tras pagar su deuda -o sea que la deuda puede pagarse. Sin embargo, pronto cambia el tono, volviéndose más oscuro. Se describen las condiciones de vida miserables: el mal alojamiento, la mala comida, el sobreprecio de los productos. Podeley, el peón más disciplinado del par, el que había pagado su deuda previa en menos tiempo, se enferma de paludismo. Pide regresar a la ciudad para curarse, dado que la quinina no lo ayuda. Cuando este permiso le es negado, a pesar de ser un peón “cumplidor”, decide escapar. El narrador adopta el punto de vista del mayordomo para dejar ver la crueldad de la situación: “[...] el mensú que se va puede no volver, y el mayordomo prefería hombre muerto a deudor lejano” (Quiroga, 1996: 83). Los mensús comienzan a planear la huida, a pesar de su temor al “winchester” del capataz, igual que el que aparece en *Los yerbales*. La visión de la selva es sumamente significativa. Shoemaker (1976: 167) ha señalado que en este cuento aparece por primera vez “el bosque” como un “desierto”: “[...] los lúgubres murallones del bosque, desierto del más remoto ¡ay!” (Quiroga, 1996: 86). Nosotros vemos como elemento barrettiano, en la cita que destaca Shoemaker, no sólo la caracterización de la selva como “desierto,” en términos de la soledad y el aislamiento de los peones, sino también su implícita comparación con la cárcel.

El desenlace de “Los mensús” en cierto modo está previsto en el texto de Barrett, de tonos tan pesimistas: tras esquivar las balas en un encuentro,

los dos mensús huyen por el río. Podeley muere por la fiebre, pero también de hambre y de frío. Cayé se salva, llega a Posadas. Sin embargo, no puede salir del círculo de explotación: “Pero a los diez minutos de bajar a tierra estaba ya borracho con nueva contrata, y se encaminaba tambaleando a comprar extractos” (Quiroga, 1996: 87).

“Una bofetada” también cuenta una historia de peones de los obrajes madereros marcada por la relación de explotación. Sin embargo, su tono, más ligero, hace pensar en la posibilidad de otro final. Se destaca el personaje de un mensú, extraño protagonista que nunca recibe nombre: es “un indiecito de ojos fríos y bigotitos en punta.” Por un incidente motivado por el alcohol en un viaje remontando el río Paraná, el mensú sin nombre es abofeteado, “de derecha y revés” por Korner, “el dueño del obraje cuyo era el puerto en que estaba detenido el vapor” (Quiroga, 1996: 205). Puede parecer un detalle menor, pero lo cierto es que se trata de un propietario de tierras y de aguas, nada menos: alguien que controla la producción y la exportación; lo que está quieto y lo que se mueve. El mensú responde a los golpes, amenazante: “Algún día”, murmura. Sigue la vida del mensú, alternando tiempo en los obrajes y en Posadas, donde hace vida de gigoló: “viviendo de sus bigotitos en punta” (Quiroga, 1996: 206), “de la fatiga de sus piernas” (*Ibidem*, 207). No puede volver al obraje de Korner porque su presencia está prohibida.

Pero, finalmente, patrón y peón se reencuentran por casualidad en una picada; están solos. Shoemaker ha criticado este encuentro inmotivado, “que echa a perder la verosimilitud del relato” (1976: 174-175). Ciertamente, parece un golpe de suerte -o un guiño del escritor a su criatura, dándole una oportunidad para la esperada venganza. Entonces el mensú se adelanta a la bala de Korner y, con un golpe de machete, le arrebató el revólver y le corta el dedo índice, “adherido al gatillo” (Quiroga, 1996: 209). El mensú obliga a Korner a caminar, y va matando lentamente, a golpes de látigo, a quien lo había ofendido. En el final, el mensú se dirige al Brasil, lamentando perder “la bandera”.

El cuento cierra con una exclamación de triunfo: el narrador da un paso

al costado y cede al protagonista el cierre, momento clave en un cuento. La construcción de esta última oración marca doblemente la cuestión del carácter extranjero del patrón doblegado: en primer lugar, al llamarlo “gringo”; en segundo, al incluir una palabra criolla y una frase en guaraní, que dan fuerte color local a sus palabras, de carácter fundamentalmente expresivo: “¡Pero ése no va a sopapear más a nadie, gringo de un año membuí!” (Quiroga, 1996: 211).

El desenlace de “Una bofetada” parece una respuesta a la propuesta de Barrett en un artículo previo “El obrero”: el asesinato de Korner por el mensú resulta ser “uno de esos buenos homicidios que refrescan el alma, uno de esos casos en que la víctima se vuelve verdugo, y el verdugo, víctima” (1911: 140).

French ha analizado la semejanza entre la historia de “Una bofetada” y una anécdota narrada en *Heart of Darkness*. Sostiene que ambos relatos de alguna manera subvierten la relación clásica entre nativo y europeo, “al demostrar que los verdaderos ‘salvajes’ no son tanto los nativos como los europeos que llegaron para explotarlos” (French, 2005: 48-49). Se trata de una concepción de la situación de dominación neocolonial que ya hemos destacado en Barrett, al señalar que *Los yerbales* proponen una inversión de la oposición civilización y barbarie. Esta inversión de la oposición no estaba presente en *Las fieras cómplices*, que enfrenta a dos patrones: el brasileño -el local para la historia, aunque no para la escritura y la lectura- es cruel, y el italiano es piadoso. En la novela corta, Europa era todavía la civilización, y América la barbarie. No así en “Una bofetada”.

Finalmente, el tercer cuento que revela, a nuestro entender, el impacto de la obra de Barrett en la de Quiroga es “Los precursores,” relato que, para Rodríguez Monegal, “contiene el mejor, el más sano testimonio sobre la cuestión social en Misiones”. También lo llama “su último gran cuento” (1961: 15 y 125). La relación de este cuento con Barrett no se da tanto a través de la lectura de sus textos, sino de la representación indirecta de su hacer como agitador anarquista. Aclaremos: no específicamente de

Barrett, sino de la acción del movimiento anarquista en la región.¹ A esta altura, ya no queda ninguna duda sobre que Quiroga conoce a Barrett, dado que este cuento es de 1929, y él había apoyado la publicación del libro de Forteza en 1927. En algún sentido, entonces, este cuento admite ser leído como una suerte de homenaje, levemente irónico, a la acción de Barrett como anarquista.

El relato consiste en una narración evocativa, en primera persona, de uno de los partícipes en la primera rebelión de los peones, cuando comenzó “el movimiento obrero de los yerbales” (Quiroga, 1996: 1052). El interlocutor, aludido repetidamente en el texto, es un “patrón.” El relato es irónico, porque habla de una revuelta bastante cómica y fracasada, liderada por un extranjero que acabó suicidándose al complicarse la rebelión: el “gringo” Vansuite (“Van Swieten”, según aclara en el cuento una voz no identificada), quien “en los diez años que llevaba de criollo había probado diez oficios sin acertarle a ninguno”; y que “trabajaba duro, pero solo y sin patrón” (*Ibidem*: 1052-1053). El líder de la revuelta, entonces, es “gringo,” como el patrón piadoso de *Las fieras cómplices* y el impiadoso de “Una bofetada,” pero trabaja mucho, como los mensús: doble filiación que lo coloca en una situación ambigua, inestable. Las

¹ Yunque relata en una llamada a pie de página de su libro sobre Barrett una revuelta ocurrida en los yerbales argentinos, promovida por un “mensú,” que atribuye a la agitación iniciada por el escritor en la zona. Este episodio podría ser la inspiración de Quiroga para este cuento, dado el alto perfil que alcanzó. Así lo cuenta Yunque, con encendidos tonos anti-imperialistas: “En 1926, a diez y ocho años de su prédica, un mensú, Eusebio Mañasco, se hizo brazo de la voz de Barrett. Quiso sindicar a los desventurados obreros que en los yerbales (o en los ingenios de azúcar) del Paraguay, Brasil o la Argentina, dejan no sólo su vida, sino su propia condición de hombres. Hallaron el modo de eliminarle. Se le acusó de un crimen del que era inocente (como a Sacco y Vanzetti en la feroz Yanquilandia: la codicia iguala los procedimientos en todos los climas y razas). La justicia argentina, justicia de clase como la yanquilandense, condenó a Mañasco a veinticinco años de presidio. La protesta del pensamiento libre y del trabajo fue tan unánime, que el presidente Alvear lo indultó.” Sigue una serie de comentarios sobre la inequidad del sistema de justicia, y cierra Yunque volviendo sobre Barrett, y manifestando un sentimiento muy despectivo hacia la situación política del Paraguay: “Si a tales peligros se expone, hoy, en la Argentina, quien intenta emanciparlos, ¿qué sería en 1908 y en el Paraguay, especie de factoría a la merced del primer militarero que se adueñaba del poder?” (Yunque, 1929: 25-26).

confusiones de los peones sobre aquello en lo que están participando dan toques de humor al relato: un enviado del sindicato que esperaban de Posadas es llamado por ellos “don Boycott” (*Ibidem*: 1054).

Y allí se ve también, creemos, el diálogo con Barrett: tanto en las incursiones imprevistas del guaraní en la palabra “en la castilla” del peón yerbatero, como en sus comentarios sobre que aprendió a leer a partir de la participación en el movimiento anarquista, para cantar la Internacional (*Ibidem*:1053). El bilingüismo es un tema de reflexión de Barrett, así como lo es su interés por la alfabetización de los obreros y peones, sobre todo en relación con la alfabetización desde abajo promovida por el anarquismo, como hemos visto. En síntesis, “Los precursores” puede leerse como un homenaje irónico a Barrett, como quien señaló el problema de los yerbales y participó en dar impulso a las protestas.

De este modo, creemos que en estos tres cuentos puede verse la marca de la obra de Barrett en la de Quiroga, de manera más o menos directa. Por otra parte, las diferencias entre estos tres cuentos y *Las fieras cómplices* permiten de algún modo datar indirectamente el comienzo de ese impacto, que ciertamente es posterior a la publicación de esa obra. Puede hablarse hasta de una suerte de diálogo entre los autores, tanto en la elección del asunto a tratar -la explotación de los peones de la selva- como en la perspectiva adoptada. Como hemos visto, es posible rastrear ecos a nivel de ciertos recursos literarios de los textos, como la analogía de la selva como “desierto” o cárcel; o en ciertas descripciones, como las que tienen que ver con el modo de vida de los mensús. Más profundamente y aunque con diferencias y matices, hay entre ambos autores una proximidad ideológica en el modo de entender la situación de dominación neocolonial.

Onetti también va a la selva

Nos interesa ahora, en una suerte de largo epílogo, reencontrar a Barrett en la lectura que Juan Carlos Onetti hace de Quiroga siete décadas

después de la publicación de “Los mensús” y “La bofetada”. Se trata de una lectura política, en un trabajo publicado en 1987 en el diario *El País* de Madrid.

En su artículo, Onetti hace una semblanza de Quiroga en la que, en primer lugar, se refiere a sus cualidades literarias. Tras compararlo con Ernest Hemingway en la medida en que ambos fueron criticados por la generación siguiente de escritores -parece estar pensando en Borges-, Onetti expresa su profesión de fe con respecto a la calidad de su trabajo. Y a la valorización artística suma el reconocimiento de su valor social, de la importancia de su denuncia sobre la explotación de los mensús, poniendo énfasis en aspectos que hemos destacado: la explotación inhumana, las dificultades para la rebelión, la importancia del idioma guaraní, la presencia sobrecogedora del “patrón.” Así lo resume Onetti:

Todos los cuentos de Quiroga, cualquiera sea su tema, están contruidos de manera impecable. Pero debo señalar que aquellos que se sitúan en Misiones están impregnados del misterio, la pobreza, la amenaza latente de la selva. Allí es imposible descubrir arte por el arte, regodeos puramente literarios.

Porque la selva amparaba el horror del que supo el escritor y que venció la ferocidad de su individualismo. Supo de la miserable sobrevivida -o persistencia del no morir- de los mensú, de sus sufrimientos callados porque conocían la esterilidad de expresarla con la dulzura exótica de su idioma guaraní. Tal vez, raras veces, se les escapara un ‘añamembuí’ dirigido al patrón invisible y de crueldad cotidiana e interminable. (Onetti, 1995: 424)

Lo que sigue en el artículo de Onetti es un relato que recrea, fundiéndolos, los cuentos “Los mensús” y “Una bofetada”, acentuando ciertos aspectos;

haciendo su crítica social más explícita, y actualizándola. Onetti se decide por el mejor final, la rebelión triunfante de “Una bofetada”. Vale la pena completar la cita, que ocupa un tercio del artículo, porque encontramos en ella a Quiroga pero también, tácitamente, a Barrett:

Para el mensú, mantenido siempre al borde de la agonía, el patrón nunca visto tenía forma de hombre, pero era una empresa lejana e inubicable, una oficina con aire acondicionado, una compañía que seguiría floreciente mientras la selva conservara árboles para hachar y hombres para ir desangrando.

El aire acondicionado es brujería impensable para esclavos famélicos cuya soñada fuga estaba vedada por policía mercenaria, asesina y privada, por perros expertos en alcanzar gargantas de fugitivos. El aire acondicionado es indispensable en las lejanas oficinas de los gringos porque en Misiones la temperatura diurna es de 45 grados centígrados a la sombra para declinar, cuando desfallece el sol, a cinco grados bajo cero.

Pero la explotación de hombres tiene una muy rigurosa cobertura legal. Cada mensú tiene que firmar un papel, la contrata, por el que se compromete a trabajar en los obrajes por un tiempo determinado y en las condiciones que disponga el patrón oculto.

Allí no se acepta la excusa del analfabetismo: hay que firmar con una cruz, un garabato o la huella del pulgar. Y luego reventar de cansancio o paludismo o por gracia de Dios, que todo lo ve. Terminada la contrata, los supervivientes, llenos de sana alegría, libres como pájaros, se embarcan hasta Posadas, capital de Misiones, para festejar. [...] No muchas

horas después todos los mensú están borrachos y endeudados hasta el cuello.

Porque también en Posadas la empresa es generosa y fía, como les fiaba en el clásico y canallesco almacén del obraje. El buitре está atento y sabe actuar. Las deudas de la fiesta quedan saldadas si la víctima firma otra contrata. Días después, los mensú remontan el río y vuelven, por dos o tres años, al infierno breve. (Onetti, 1995: 424-425)

El artículo de Onetti recoge muchos elementos de los cuentos de Quiroga, presentes previamente en *Los yerbales* de Barrett: la descripción de la forma de contratación de los peones; la situación de endeudamiento en que se los pone; la vida miserable que se les hace llevar, entre el hambre y el paludismo; la violencia que se ejerce sobre ellos, como hemos visto hasta aquí. Como veremos enseguida, se suman en el desenlace la rebelión violenta, y el duelo del revólver y el machete, que se resuelve favorablemente para el lado del oprimido. Ahora bien: si todos esos elementos están tomados de los cuentos de Quiroga, no por eso el relato de Onetti es una mera reconstrucción. Hay en el texto de Onetti, desde el momento en que se decide a volver a contar las historias quiroguianas, una toma de posición y una actitud de denuncia desembozadas.

Tiene lugar una verdadera apropiación del texto de Quiroga. En este sentido, varios recursos merecen resaltarse en estos párrafos, que marcan el pasaje de uno a otro escritor, de uno a otro momento de enunciación. Por ejemplo, la naturaleza y los hombres explotados son equiparados aquí sintagmáticamente, en una construcción paralela donde, reveladoramente, también está la metáfora de la sangre que se encuentra en *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano, emblema del discurso antiimperialista: “árboles para hachar y hombres para ir desangrando”.

El explotador es una persona en los cuentos de Quiroga, pero Onetti

expande a este actor, caracterizándolo como “patrón invisible,” “patrón oculto,” y denominándolo con un colectivo de claras connotaciones confrontativas: ya no es un “gringo” particular, sino que los llama, genéricamente, “gringos,” en plural. Y, claro, son “rubios.” Ya no tenemos aquí “capataces” o “mayordomos”, para ejercer la violencia como en los cuentos de Quiroga, sino una “policía mercenaria, asesina y privada” con perros “expertos.” El almacén es “canallesco”; la empresa es un “buitre”; los años pasados en la selva son, tan onettianamente, el “infierno breve.” El anacronismo del aire acondicionado resulta especialmente significativo, en este sentido, al confirmar la fuerte actualización de los textos originales, adelantándolos en el siglo.

El tono del relato de Onetti es subjetivo, valorativo y político de manera franca y ostensible. El escritor se involucra personalmente en su artículo, que ha dejado de ser un comentario sobre la obra de Quiroga para convertirse en una denuncia antiimperialista a cargo del propio Onetti -que, recordemos, está firmando un artículo periodístico, no una obra de ficción. Cuando finalmente Onetti nombra uno de los cuentos de Quiroga en los que se inspira, en un mismo gesto lo presenta y lo hace desaparecer. Lo vuelve transparente. El lector del artículo de Onetti queda frente a una situación de explotación y rebelión que ya ha dejado de ser un relato de comienzos de siglo, aunque conserve elementos de la época.

En el cierre de su artículo, Onetti retoma la escena culminante de “La bofetada”: se trata de un duelo entre dos hombres, entre dos clases, entre dos naciones, entre dos etapas de la modernización: el mensú contra el gringo, el machete contra el revólver. Onetti rescata este detalle tecnológico, inextricablemente vinculado al cierre del cuento. Por una vez, gana el machete -el pobre, el atrasado, el oprimido- frente al arma de fuego. También suaviza el sadismo del mensú, al convertir el corte del dedo en el corte de la mano, atribuyendo la muerte del capataz al agotamiento y la pérdida de sangre, sin mencionar los latigazos. En este cierre, finalmente, Onetti se hace presente explícitamente como personaje-narrador, que impone su mirada, sus emociones y su sistema de justicia a la historia, en un gesto de aparente intimidad que resulta, sin

embargo, el más político de todos:

Termino con una confesión. En uno de sus cuentos, llamado La bofetada, Quiroga escribe que un mensú, amenazado por el revólver de un capataz rubio, le hace saltar mano y arma con un voleo certero del machete. Luego le obliga a caminar, chorreando sangre, hasta que el gringo cae exánime. Entonces el mensú se dirige en busca de la frontera de Brasil.

La violencia me repugnó siempre. Pero mientras leía el cuento mis simpatías acompañaban al mensú durante su viaje al destierro. (Onetti, 1995: 425)

Con décadas de diferencia, Quiroga y Onetti escriben la misma historia. El segundo hace explícito en un artículo periodístico, lo que en el primero podía haber quedado implícito, como dejan de manifiesto algunas lecturas críticas. No deja de ser sugestivo que, si los artículos periodísticos de Barrett estuvieron, directa o indirectamente, detrás de algunos cuentos de Quiroga, sea otro artículo periodístico el que rescate y vuelva a poner en primer plano, con toda crudeza, la primera denuncia y la misma tácita incitación a la rebelión.

Referencias

Barrett, Rafael (1911) *El dolor paraguayo*, Montevideo, O. M. Bertani.

----- (1926) *Lo que son los yerbaes paraguayos*, Montevideo, Claudio García Editor.

Bratosevich, Nicolás (1973) *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos*, Madrid, Editorial Gredos.

Castillo, Abelardo (1996) "Liminar: Horacio Quiroga." de Quiroga, Horacio: *Todos los cuentos*, Madrid, ALLCA XX.

----- (2007) "Lo que pasó aquella madrugada." de Etcheverri, Catriel: *Rafael Barrett. Una leyenda anarquista*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

Donoso, Armando (1920) *Un hombre libre. Rafael Barrett*, Buenos Aires, Ediciones Selectas América.

Fernández Vázquez, José María (1996) "El periodista Rafael Barrett y *El dolor paraguayo*." en *Cuadernos Hispanoamericanos* 547 (enero).

Forteza, Jorge R. (1927) *Rafael Barrett. Su obra, su prédica, su moral*, Buenos Aires, Editorial Atlas.

French, Jennifer L. (2005) *Nature, Neocolonialism, and the Spanish American Regional Writers*, Lebanon, NH, Dartmouth College Press.

Galeano, Eduardo (1987) *De "Las venas abiertas de América Latina" a "Memoria del fuego"*, Montevideo, Universidad de la República.

Muñoz, Vladimiro (1976) "Rafael Barrett y 'La Razón' de Montevideo." en *Revista de la Biblioteca Nacional* 16 (diciembre).

Onetti, Juan Carlos (1995) “Quiroga: hijo y padre de la selva” en Garet, Leonardo: *Horacio Quiroga por uruguayos*, Montevideo, Academia Uruguaya de Letras-Editores Asociados.

Quiroga, Horacio (1943) *Cuentos. Tomo X*, Montevideo, Claudio García & Cía. Editores.

Quiroga, Horacio (1996) *Todos los cuentos*, Madrid, ALLCA XX.

Reck, Hanne Gabriele (1966) *Horacio Quiroga. Biografía y crítica*, México, Ediciones de Andrea.

Roa Bastos, Augusto (1978) “Rafael Barrett. Descubridor de la realidad social del Paraguay” en Barrett, Rafael: *El dolor paraguayo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Rodríguez Monegal, Emir (1961) *Las raíces de Horacio Quiroga*, Montevideo, Ediciones Asir.

----- (1968) *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*, Buenos Aires, Editorial Losada.

Shoemaker, Roy Howard (1976) *Los cuentos de Horacio Quiroga: evolución y etapas*, Tesis doctoral, University of California Riverside.

Suiffet, Norma (1958) *Rafael Barrett. La vida y la obra*, Montevideo, edición de la autora.

Viñas, David (2004) *Anarquistas en América Latina*, Buenos Aires, Paradiso.

Yunque, Álvaro (1929) *Barrett. Su vida y su obra*, Buenos Aires, Editorial Claridad.

La fotografía de Juan Carlos Onetti fue tomada del sitio web de escritores.org
(<https://www.escriitores.org/biografias/165-juan-carlos-onetti>)

Las posibilidades y límites de cierre o apertura a nuevos sentidos en homenajes y covers es la discusión que plantea Matías Gutiérrez Reto respecto a las diferentes versiones de una serie de canciones que son reescritas una y otra vez en distintas etapas de nuestra cultura.

La canción no es siempre la misma

Matías Gutiérrez Reto

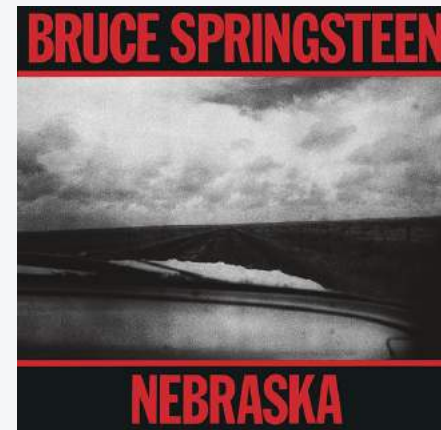
Profesor Semiótica y análisis del discurso - UNSAM

“My nombre es Joe Roberts, trabajo para el Estado”. La voz comienza a crecer lentamente, como con un eco lejano de Melville. Prosigue:

*Soy sargento en las afueras de Perrineville, cuartel número 8.
Siempre hice mi trabajo tan honestamente como me fue posible,
Tengo un hermano llamado Franky y Franky no es nada bueno.*

En las primeras estrofas el narrador de esta historia ubica la acción en un lugar que suena a pueblo chico “Perrineville”, un poblado situado en la frontera indelible entre lo urbano y lo rural, como el espacio en el que suele transcurrir en el Western.

La canción lleva por título “Highway Patrolman” (pongamos “Policía de caminos”), fue grabada por Bruce Springsteen en un grabador de cassettes de cuatro pistas. Aparentemente el músico y los productores decidieron mantener esas grabaciones con ese sonido “en bruto” para llevarlo al disco que llegaría al público, el tema fue publicado como parte del álbum *Nebraska*, en 1982.



La voz de Springsteen, grabada con escasos recursos técnicos, cuenta diversas historias con un denominador común: sus protagonistas son aquellos que fueron dejados a un costado del sueño americano. Varias de esas canciones fueron el punto inicial de una serie de covers que las reescribieron para siempre. Puede escucharse, por ejemplo, “Atlantic City” en la versión de The Band, publicada en el álbum *Jericho* (1993).

El relato de la canción se construye sobre la base de una serie de *flashbacks* y *flashforwards*.

*Siempre desde que éramos chicos ha sido igual
Me llaman por la onda corta, Franky está en problemas en el Centro
Bueno, si era otro hombre lo detenía de inmediato
Pero cuando es tu hermano a veces mirás para otro lado.*

El estribillo, pone en relato el tema del amor fraternal en tiempo indefinido:

*Franky y yo riéndonos y bebiendo, nada mejor que sangre con sangre
Turnándonos para bailar con María, mientras la banda tocaba “Night of The Johnstown Flood”
Yo lo traía cuando se desviaba del camino, como cualquier hermano lo haría.
Un hombre que le da la espalda a su familia, ese hombre no vale nada.*

El narrador se ocupa también de situar temporalmente la historia:
Franky fue al ejército en 1965,

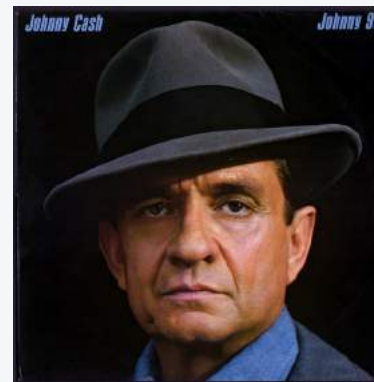
*Me dieron una prórroga para pagar la granja, tomé a María por esposa,
Pero cuando los precios del trigo siguieron en picada hasta que parecía que nos estuvieran robando.
Franky volvió a casa en el '68 y yo tomé este trabajo.*

En el relato “primero” (de la versión de Springsteen) la narración avanza lentamente, el tempo es más bien lento y el relato transcurre casi sin accidentes ni sobresaltos. La voz del narrador Joe Roberts en esta versión (“original”) es la de un hombre desgarradoramente vencido, casi derrotado, como si desde el comienzo nos adelantara un desenlace que no puede ser nada bueno. Apenas en los estribillos Springsteen incrementa levemente el volumen de su voz. Ningún mecanismo musical en la versión de Springsteen tiende a construir o diferenciar momentos del relato, no se construye ningún momento culminante, ni de dramatismo que deba ser destacado.

Roberts nos cuenta tuvo que tomar el trabajo de policía de caminos porque no le quedó otra alternativa, posiblemente habría querido hacer su trabajo mejor pero el criminal que perseguía era su propio hermano. Esa es su propia tragedia de pueblo chico, la falta con la que va a cargar de ahí en adelante. Siempre es difícil impartir justicia, pero mucho más con aquellos a los que queremos.

La historia narrada en la canción resulta tan sugestiva que en 1991 fue la base del guion del filme *Indian Runner (Bajo la misma sangre)* que fuera dirigido por Sean Penn. Como nuevo discurso, en un lenguaje por completo diferente -el cinematográfico- el filme expande e introduce aspectos que no se encontraban presentes en la canción. No es el objeto de estas notas describir este juego de diferencias entre la canción y el filme, sino más bien intentar describir cómo el *cover* musical tiene un efecto de reescritura de la canción primera, de manera que incluso esta última en sus interpretaciones posteriores al *cover* ya no será siempre la misma.

“Hola, soy Johnny Cash”



Johnny 99 fue publicado el año siguiente a *Nebraska*; incluyó dos de los temas de Springsteen de aquel álbum: “Highway Patrolman” y “Johnny 99”.

La versión de Cash de “Highway Patrolman” está interpretada en un tempo más rápido, además de la guitarra acústica ésta se basa en un conjunto instrumental más complejo: tiene cuerdas, mandolina, percusión, un solo de guitarra eléctrica que dialoga con el narrador, también un coro interviene en cada entrada del estribillo.

El disco de Cash llevó por título *Johnny 99*, otro tema de Springsteen de *Nebraska* que Cash incluyera también como *cover* en ese álbum. En la portada del disco de Columbia se ve un retrato en primer plano de Cash, posiblemente de los años ‘60, que de no ser por el sombrero bien podría ser una foto carnet.

Johnny Cash fue articulando su voz cantante con relatos del tipo de “Highway Patrolman” desde sus comienzos hasta convertirse en un gran *storyteller*. Puede escucharse “Folsom Prison Blues” de 1956 producida por Sam Phillips en los estudios Sun de Memphis, Tennessee.

Así como la de Joe Roberts, el sargento de “Highway Patrolman”, la voz cantante en “Folsom Prison Blues” es también la de un hombre que sabe bien que siempre tendrá que cargar con el peso de sus faltas. El

blues puede ser en ocasiones un góspel desacralizado, en todo caso una tremendamente poderosa expresión del que ha caído y que tiene por delante una ruta larga y solitaria hacia algún tipo de redención.

*Puedo oír el tren viniendo
viene doblando la curva
Yo no he visto el sol
Desde quién sabe cuándo
Estoy clavado en Folsom
Y el tiempo sigue arrastrándose
Pero el tren sigue su marcha
Camino a San Antonio.*

*Cuando era solo un bebé.
mi madre me dijo “hijo,
siempre sé un buen chico,
Nunca juegues con armas”.
Pero le disparé a un tipo en Reno
Solo para verlo morir.
Cuando siento el silbido del tren
agacho la cabeza y lloro.*

Podría pensarse que la canción “Folsom Prison Blues” es ella misma un *cover*. La canción “Crescent City Blues” del compositor Gordon Jenkins se había publicado en 1953. La canción formaba parte de un álbum de Jenkins titulado *Siete sueños* que consistía de siete musicales que narraban un viaje en tren entre Nueva York y Nueva Orleans. Durante el viaje el personaje de esta historia baja del tren para fumar y escucha una voz femenina (en la grabación Beverly Mahr, esposa de Jenkins) que se lamenta por estar “anclada en Crescent City”:

*When I was just a baby my mama told me, Sue,
When you're grown up I want that you should go and see and do*

*But I'm stuck in Crescent City just watching life mosey by
When I hear that whistle blowing, I hang my head and cry.*

A su vez, la línea melódica del musical de Jenkins es altamente deudora del “Crescent City Blues” de Little Brother Montgomery de los años ‘30. Estas referencias no tienen ningún objetivo filológico, desenterrar de la historia una canción acaso original y primera que sería “más verdadera” que las otras. Por el contrario, muestran claramente cuál era la manera natural en que se desempeñaba la canción de raíz popular (o folklórica): la canción era como un cuento popular que pasaba por las manos de distintos intérpretes y cada uno la moldeaba según su estilo. En cada interpretación se privilegiarían o habrían de variar ciertos motivos o temas, por lo tanto la canción se recreaba a cada nueva interpretación.

Ya habrían de llegar los días de los derechos de autor, pero ese mecanismo canción-popular como cuento popular persiste en el funcionamiento básico del *cover*. La elección de la canción de por sí, ya supone un acto de reconocimiento del nuevo intérprete hacia el autor de la canción convocada.

Un *cover* que reescribe de un modo particular “Folsom Prison Blues” de Cash es la versión de la canción de Slim Harpo. En su versión la dimensión góspel e introspectiva se pierde, como si Harpo tomara distancia y ya no narrara en primera persona ese crimen que el narrador confiesa haber cometido en Reno, Nevada. Como en todo *cover*, la canción no es siempre la misma. La versión de Harpo es un blues eléctrico con una potente sección de vientos que lo ubica a las puertas del soul. Incluso la historia aparece algo transfigurada en otras latitudes, se escucha “*I shot a man in Rio/ Just to watch him die*”.

Claro, cada *cover* puede alojar sentidos nuevos, diferentes o incluso ausentes de la versión primera.

El distanciamiento -sin llegar a la parodia- de la versión de Harpo sea probablemente el motivo por el cual su versión abra una trayectoria independiente y no tenga mayores efectos sobre la canción “original” de Cash.

Volvamos a escuchar “Highway Patrolman” en la voz de Cash. En esa grabación de estudio, comparado con la crudeza original y la deliberadamente precaria grabación de cintas de cassettes de *Nebraska*, la voz de Cash aparece en primerísimo plano: se puede escuchar cada inflexión hasta prácticamente cada chasquido de su voz.

Sin pretender juzgar, apenas comparando las dos versiones, la del Springsteen de *Nebraska* y la de Cash de *Johnny 99*, uno podría tender a pensar que la grabación de Cash está mejor lograda, pero también es válido creer que la trama, el tema rural y el personaje del héroe (Joe Roberts) caben mejor en su voz. El tema rural y algo western se adaptan mejor al repertorio que Cash había construido.

En la versión de Cash el personaje de Joe Roberts se vuelve definitivamente un personaje de John Ford. A diferencia del primer Springsteen, Roberts no es alguien por completo abatido por la desgracia y gravedad de su falta. La versión expande y sobresalta la bondad que eventualmente puede convivir o emerger de los hombres o mujeres que alguna vez cayeron.

Hay algunos elementos en la letra de la canción de Springsteen que contribuyen a que la canción le fuera como anillo al dedo a la voz de Cash. En una de las variaciones del estribillo la letra dice:

*I catch him when he's strayin', teach him how to walk that line
Man turns his back on his family, he ain't no friend of mine.¹*

¹ La primera línea (“Lo traigo cada vez que descarrila, le enseño cómo seguir esa línea”) convoca otra canción que grabara Cash, “I Walk The Line” (1956), y que por

Un buen *cover* es un punto sin retorno: la canción original ya no será siempre la misma.

En el caso de “Highway Patrolman”, la versión de Cash reconoce de manera laudatoria la versión “primera” de Springsteen. El *cover* de Cash ya ha reescrito la canción de Springsteen expandiéndola, puliéndola, enriqueciéndola, la canción ya no es la misma. Cuando el *cover* tiene este efecto de reescritura (recuérdese que no ocurría lo mismo con el “Folsom Prison Blues” de Harpo) incluso el autor el intérprete primero (Springsteen) reescribe su canción en nuevas interpretaciones que ya están claramente bajo la luz del *cover* de Cash. En lo sucesivo, muchas de las versiones en vivo de la canción de Springsteen serán deudoras directas del *cover* de Cash. Puede escucharse, por ejemplo, la versión grabada en el álbum *Springsteen With The Sessions Band: Live in Dublin* que está lejos de la crudeza y la tristeza desgarradora de la versión primera de *Nebraska*. El tempo es más cercano a la de Cash y los arreglos y las armonías de voces hacen de la canción una piecita delicada y preciosa, casi bailable. El conjunto es más complejo e instrumentalmente variado, una banda completa con cuerdas, percusión e inclusive una *steel guitar* que reintroduce el aire *country* de la versión de Cash. Como en la versión de Cash su voz no está en solitario: los coros de Pattie Scialfa en las entradas del estribillo contribuyen crear el clima de regocijo propio de los buenos tiempos que se pasaban juntos los hermanos Roberts.

Bajo la sombra proyectada por el “Highway Patrolman” de Cash se puede encontrar a la versión que Dar Williams grabó en el año 2000 para el álbum que llevó por título *Badlands: A Tribute To Bruce Springsteen's Nebraska*. Se trata de un álbum con múltiples intérpretes, entre ellos Los Lobos (hacen “Johnny 99” y el propio Cash haciendo “I’m On Fire”).

otra parte fuera versionada por múltiples intérpretes, posiblemente una de las más recientes y populares sea la de Halsey (2015).



Contraportada de *Badlands: A Tribute To Bruce Springsteen Nebraska*, en el que Dar Williams grabó su versión de “High Patrolman”.

En la versión de Williams modelo 2000 “Highway Patrolman” gana nuevas resonancias posiblemente *dylanescas* posteriores al álbum *Time Out of Mind*, en la voz femenina de Dar Williams encarnando al sargento Roberts. En su versión el tono confesional de la historia cobra mayor fuerza, e incluso puede pensarse el ritmo narrativo que Williams introduce tiende a explotar aún mejor los recursos cinematográficos que ya estaban presentes en la canción “primera”. El relato de Williams construye el clímax dramático claramente en la persecución final, cuando el sargento Roberts atraviesa el estado de Michigan hasta llegar a la frontera con Canadá.

Antes y después del cover: la canción nunca es siempre la misma

Un *cover* es siempre el punto donde pueden encontrarse múltiples líneas. Nunca el *cover* está hecho a partir del aquí y ahora de su grabación: en la voz -en este caso cantante/narrador- entran en juego múltiples resonancias de un pasado musical y narrativo por una parte y, por otro lado, de un repertorio que el oyente eventualmente puede conocer bien.

El *cover* pone en un lugar privilegiado el hecho de que siempre existe una dimensión compositiva en la interpretación musical. Levy-Strauss lo sabía bien cuando se refería -dentro del dominio de la música “culta”-

al hecho de que cada nueva interpretación resulta siempre una nueva composición. En la línea semiótica de Peirce el *cover* se configura como un Interpretante, es decir un signo “nuevo” que amplía, expande o contrae, y que se refiere a un objeto del que otro signo ya se había ocupado previamente.

Para poner al *cover* en el lugar que se merece hay que contrastarlo con las interpretaciones y las puestas en escenas de los llamados “grupos homenaje”, dichos grupos están obligados a esconder su estilo. De no hacerlo estarían traicionando a una instancia pretendidamente fundadora, “original” y primera, la del grupo “homenajead”. Estos grupos no hacen *covers*, no re-crean canciones de The Beatles por ejemplo, tienen que reproducirlas casi mecánicamente y fatalmente, como una asíntota sigue una curva sin llegar a tocarla jamás. Como un caricaturista, estos grupos tienen que detectar los rasgos más pertinentes de los personajes que tienen que encarnar. Pero a diferencia de aquel, tienen que tener sumo cuidado de no permitirse exagerar rasgo alguno, deben reprimir cualquier variación que resulte desviante por más leve que esta sea.

El homenaje musical pretende que la canción, en general en vivo, se acerque tanto como sea posible a la que el repertorio del oído del espectador conoce: la versión del disco del grupo homenajeado, pongamos que hablamos de The Beatles.

Por más que la interpretación sea en vivo, esta dimensión mecánica del “homenaje” musical hace que sus productos tengan menor valor si es que acaso llegan al álbum. El resultado en disco estará condenado a coexistir con un original con el que abiertamente no se propone competir, sino reponer en el tiempo presente de la escucha. Es una vieja música repuesta en otro tiempo y en otro lugar, de la forma más “fiel” que sea posible.

Por esa razón uno podría pensar que los imitadores de Elvis, desembarazados de la prohibición de caer en la exageración, son más sinceros que los festejantes de The Beatles.

Una canción, como un discurso para Eliseo Verón o un Signo para Charles Peirce, una vez que entra en circulación sigue su propia trayectoria, que de antemano nada ni nadie puede predecir. Los *covers* son puntos privilegiados en ese viaje, que nos permiten escuchar una canción bajo una luz diferente bajo la cual el cambio de intérprete -que inevitablemente produce una nueva composición-canción produce implicancias incluso sobre la primera escucha: inevitablemente el *cover* nos invita a escuchar de otro modo a la canción “original” si es que aquella ya estaba en nuestro repertorio de oyentes. Es por eso que un buen *cover* produce siempre una suerte de “efecto verdad” en el que el oyente redescubre la canción primera: “esto siempre ha estado allí ¿Cómo es que no lo pude escuchar de esa forma?”².

2 Los *covers*/ejemplos que componen la breve lista que se incluyó aquí el lector podrá encontrarlos fácilmente en YouTube. Como toda lista, la misma es tan arbitraria como antojadiza. Pero no lo es el mecanismo que pretenden ilustrar, el del *cover* como reescritura de una canción primera, que a partir de él puede en lo sucesivo ya no ser la misma. La idolatría por la instancia original y autoral, que en el campo de la industria musical y sus leyes tiene su correlato en los derechos de autor y el *copyright*, a menudo han tendido a relegar al *cover* a un lugar menospreciado.

Artistas de la talla de Cash y Dylan han hecho buena parte de su repertorio a base de reescribir canciones de diversas tradiciones de autores más o menos anónimos. El repertorio de Dylan, sobre todo a partir de la década de los ‘90 lo muestra claramente. Y todo esto no le quita el menor mérito a esas obras: el propio Dylan no solo ha hecho *covers* de terceros sino que continuamente hace *covers* de sí mismo, o de los heterónimos sin nombre que asume según las épocas Robert Zimmerman. En lo antojadizo de mis preferencias musicales, si tengo que quedarme con un Dylan me quedo con el de mediados de los ‘80 en adelante (El que siguió a *Oh Mercy*). Desde sus comienzos el *cover* siempre había estado allí, su primer álbum eran 90% *covers*, pero hacia fines de los ‘80 se vuelven en él no solamente laudatorio (hacia otros) sino

más bien productivo. Las diferentes voces de Zimmerman han venido desde entonces adueñándose de tradiciones más diversas, más o menos profundas u olvidadas: el blues, el bluegrass, el country/western, el folk, el jazz y quién sabe Zimmerman con qué nos puede sorprender todavía.

Posiblemente cada uno de nosotros pueda elaborar la lista de sus *covers*, que encarnan el mecanismo amplificador del que se intentó describir aquí. Dejo para completar algunos poco más tan antojadizos como los anteriores, pero que forman parte del *soundtrack* esta noche:

La versión de Nanci Griffith de “Boots of Spanish Leather” (Dylan)
“Proud Mary” (Creedence Clearwater Revival) por Ike and Tina Turner.
“Sin City” de Flying Burrito Brothers por Emmylou Harris.
“Get Back” (The Beatles) en versión de Tina Turner.
“Where Did You Sleep Last Night” (Leadbelly) en versión de Nirvana.
“Pale Blue Eyes” (Velvet Underground) en versión de Sheryl Crow y

Emmylou Harris.

“Atlantic City” (Springsteen) en versión de The Band.
“A la luz de un candil” en la versión de Edmundo Rivero.

Concurso de Ensayo Breve del 14° Congreso Mundial de Semiótica

Entre los días 9 y 13 de septiembre de 2019 se realizó en Buenos Aires, el 14° Congreso Mundial de Semiótica. Fue organizado por la Asociación Argentina de Semiótica y la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires (UNA) a través del Área Transdepartamental de Crítica de Artes.

Como parte de sus actividades la Asociación organizó el Concurso de Ensayo Breve sobre el tema convocante del Congreso: "Trayectorias de la Semiótica en América Latina". El Jurado estuvo integrado por el Dr. Martín M. Acebal (UNTREF - UNL), la Dra. Pampa Arán (CEA - FCS - UNC), la Dra. Mariana di Stefano (UBA - UNA - UNSAM), la Dra. Gabriela Simón (UNSJ), la Dra. Alicia Vaggione (CEA - FCS - FFyH UNC) y la Dra. Cristina Voto (UBA - UNTREF -UNLAM).

Obtuvo el primer premio el ensayo "Semiótica y teoría política: una relación compleja" de Baal Ulises Delupi. El segundo premio fue para el ensayo "El desarrollo de las habilidades semióticas en el sujeto humano" de Fernando Gabriel Rodríguez.

Se publican a continuación ambos ensayos.

PRIMER PREMIO

Semiótica y teoría política: una relación compleja

Baal Delupi

Introducción

Mi preocupación por la relación entre los itinerarios semióticos y la teoría política surge a raíz de una incomodidad que tengo hace varios años, más precisamente cuando comencé esto que denomino como "trayecto semiótico". En este sentido, mi interés por un posible vínculo entre semiótica y la teoría política, y la percepción que tal vínculo se configura en una cierta vaguedad o indeterminación me han llevado a reflexionar sobre mi propia trayectoria en estos campos para poder pensar este problema. Por ese entonces, empezaba a integrar el equipo Discurso Social. Lo visible y lo enunciable en el Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba, mientras finalizaba mi tesis de grado, donde trabajé la articulación del análisis del discurso mediático de los diarios La Nación, Página 12 y La Izquierda Diario, con los procesos electorales latinoamericanos de ese momento.

Algunos años más tarde, luego de recibirme y ya con más experiencia en el campo de la semiótica -y en el equipo de investigación-, tuve que tomar

la decisión acerca de qué doctorado elegir. Fue una elección difícil dado que me interesaban el de ciencia política y el de semiótica. Luego de algunos consejos y reflexiones, decidí la segunda opción.

Ya en los primeros cursos del doctorado,¹ empecé a detectar que la semiótica me abría puertas diversas, me invitaba a deconstruir y reflexionar sobre los objetos del mundo; asimismo, me permitía convidarle -me- un poco de arte, política, sociología, comunicación y psicoanálisis. Más allá de los paradigmas rígidos, esta disciplina convive con múltiples cruces que tienen orígenes diversos, es decir, las posibilidades de investigar, me resultó muy enriquecedor.

Más allá de que a partir de aquel momento mi camino empezó a estar ligado casi exclusivamente a la semiótica, la y lo político me seguía interpelando de manera recurrente. Fue entonces que comenzó la pregunta que persiste hasta el momento: ¿de qué manera se pueden articular estas dos disciplinas? Una de las primeras cosas que se me vino a la cabeza refiere a la formulación misma de la pregunta: ¿Disciplinas? ¿Es válido nombrarlas así? Y a continuación me seguía cuestionando ¿pueden articularse? ¿De qué forma? ¿Cómo se ha hecho esto hasta ahora? ¿Hay algo que podamos denominar como 'trayectoria de la semiótica y la teoría política'?

¹ Un dato curioso es que solo yo, y otro compañero, trabajamos la articulación semiótica-teoría política, mientras que la veintena restante no está ni siquiera preocupada por el asunto. Lo mismo sucede en el doctorado de ciencia política, donde si bien el *análisis político del discurso* ha tenido su importancia en los últimos años, la mayoría de los politólogos se enfocan más en la filosofía política, o en cuestiones vinculadas al ámbito partidario empírico o institucional.

¿Acaso toda semiótica no esconde una dimensión política? Claro que sí, pero a lo que me refiero aquí es al vínculo explícito, a esa búsqueda por una articulación. Si bien es cierto que todo fenómeno puede ser considerado político, no siempre eso basta para trazar una relación adecuada, más bien puede ser una invitación a lo abstracto, a decir: "y sí, todo es político y significativo, entonces ahí está la relación"... Me parece una conclusión limitada.

En verdad, se puede pensar la política ya en los estudios bajtinianos, pasando por Greimas y Barthes, hasta llegar a Verón y Angenot. Es decir, estos autores siempre han tenido en cuenta los procesos políticos, sociales e históricos de los objetos que abordaban. Ahora bien, vuelvo a la pregunta, ¿eso me conforma? ¿Responde a mis inquietudes? Evidentemente, no. Aquí me interesa pensar en autores y teorías que hayan intentado vincular el campo político con el semiótico de manera explícita, como parte de su programa teórico-metodológico.

Así es que me puse a rastrear qué cosas había en relación a estos dos campos que en la práctica parecen verse bastante alejados. Los congresos de ciencia política rara vez utilizan la palabra semiótica, más bien se habla de discurso o análisis del discurso de manera amplia o referida a la teoría laclausiana. Más allá de los nombres, uno puede ver que, por ejemplo, la Sociedad Argentina de Análisis Político (SAAP) piensa, en sus congresos y publicaciones, la semiótica como una herramienta complementaria con poco valor epistémico que signifique un "pensar desde acá"; más bien, la semiótica opera aquí como una actriz de

reparto. Estas decisiones han generado discusión en algunos ámbitos, sobre todo cuando participan de estos eventos personas provenientes de letras, semiótica, comunicación, lenguas, entre otras.

Ahora bien, ¿no pasa lo mismo al revés? Si vemos las mesas temáticas que se organizan en los congresos semióticos, uno rápidamente puede pensar que la relación estrecha que se podría trazar entre politólogos y semióticos, es escasa. Algunos titulan "discurso doxológico", lo cual no estaría mal dado que hay una tradición que respalda dicha decisión. El asunto aparece de manera más evidente cuando se observa las producciones escritas que hay en la relación semiótica-política. Si bien todos tenemos claro que hay un vínculo básico entre lenguaje, discurso, procesos políticos -electorales o no-, discusiones en torno a la marginalidad, el Estado, el sujeto, entre otros, a veces los esfuerzos por una articulación que sea pertinente, resultan forzados, superficiales. Quizás es en la cuestión del sujeto donde se encuentre una tríada particular: psicoanalistas, semiólogos y politólogos, ahí sí que discuten, escriben, debaten y es donde podemos encontrar algunas producciones relevantes -dossier y cursos de posgrado-. Insisto con la pregunta: todo esto, ¿responde a mis inquietudes? ¿Me satisface? Sigo queriendo más respuestas.

Si pienso en los orígenes de la ciencia política, puedo decir que esta siempre ha tenido, al menos en Argentina y gran parte de Latinoamérica, un compromiso institucionalista -acompañada de una visión proveniente del derecho- que dificulta la posibilidad de ciertos cruces. El conservadurismo que opera en la tradición de la ciencia política

ha sido un tema discutido por diversos autores. En la ciudad de Córdoba, por ejemplo, Emmanuel Biset (2011), Juan Manuel Reynares (2017), Andrés Daín (2001), entre otros, han señalado la necesidad de 'ir más allá' de las ataduras rígidas y conservadoras.

Estas reflexiones también tienen su origen en conversaciones que he entablado con especialistas en el tema: Elvira Arnoux, Fabiana Martínez, Eduardo Lopes Piris, Daniel Saur, Mario Carlón, Mariano Dagatti, Ana Montero, Mara Glozman, entre otros. Si bien no hay una posición homogénea entre todos estos docentes e investigadores sobre el tema, puedo decir que hay cierto acuerdo que arroja como resultado una posible respuesta: "sí, es posible que existan fronteras muy rígidas entre la politología y la semiótica, quizás haya que repensar algunas cuestiones para entablar relaciones nuevas o mejores". Este será, entonces, mi punto de partida, mi hipótesis para pensar estas relaciones.

Algunos me dirán que sí, que hay autores que han articulado semiótica y teoría política: por ejemplo Verón, Laclau, Ardití, Aleman, Žižek, entre otros. Por supuesto que hay trabajos que responden al cruce descripto, lo que no me queda claro es si esas iniciativas y autores particulares pueden explicarse en vínculos concretos entre dos campos tan potentes. Mi reflexión apunta a que casi no hay trabajos que respondan a estos dos campos, y por supuesto que comprendo los argumentos epistemológicos, pero sigo insistiendo: creo que faltan trabajos orientados a una mayor claridad y articulación entre estas perspectivas, y arriesgo

esta afirmación a partir del relevamiento que hasta aquí he podido hacer sobre los distintos trabajos que surgen en los congresos, seminarios y escritos sobre el tema. Para eso, seguramente deberíamos preguntarnos por el alcance de la politología y la semiótica, sabiendo que esta última ha sido criticada a lo largo de los años por algunas disciplinas.

No pretendo aquí profundizar respecto a la definición y las principales características de la semiótica y la teoría política, sin embargo, me parece pertinente, de manera breve y concisa, señalar qué entiendo por estos conceptos nodales:

Digo semiótica y me refiero, en sentido amplio, a aquella noción general que la define como la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la sociedad (Barthes, 2003), pensando como signo cualquier objeto que nos rodea.

Me refiero al concepto de teoría política pensada en términos de filosofía política, como la rama de la filosofía que reflexiona acerca de la relación entre la sociedad y las personas, centrándose, sobre todo, en cuestiones vinculadas al gobierno, la política, las leyes, etc. (Abal Medina, 2016)

Cuando me refiero al vínculo entre estas dos disciplinas, aludo al entrecruzamiento de conceptos y perspectivas donde podrían pensarse nociones como el Estado, el sujeto, la política y lo político, la hegemonía, la democracia, -nociones clásicas de la teoría política- vinculadas explícitamente con conceptos nodales de la semiótica como discurso, sujeto, sentido, fundamento, etc.

Ahora sí, luego de estas aclaraciones, me propongo revisar algunos trabajos que articulan la semiótica con la teoría política, sobre todo, a cuatro corrientes teóricas que han influido en diversos países de Latinoamérica.

Voloshinov y el círculo bajtiniano

El círculo de Bajtín, situado en la Rusia de 1920, tuvo como principales referentes a Mijaíl Bajtín, Valentín Volóshinov y Pável Medvédev. Este grupo de pensadores escribieron y reflexionaron sobre asuntos vinculados al sentido, el discurso, la poesía, etc.

Si bien esta teoría ha tenido influencia en distintos países del mundo, en Argentina, Brasil y México, la preponderancia del pensamiento de Bajtín ha sido notoria.

Aunque Bajtín es el autor más conocido e influyente del grupo, Voloshinov y Medvédev fueron también fundamentales en este colectivo.

El círculo bajtiniano tenía la particularidad de la escritura colectiva por lo que durante muchísimos años se discutió si el texto central de Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*² (1929) era de él o de Bajtín. En los últimos años hay un consenso casi generalizado acerca de que el escrito pertenece a Voloshinov.

No hay dudas de que Voloshinov tenía inquietudes políticas profundas, su escritura era distinta a la de Bajtín, como así también sus preocupaciones.

² Se tradujo al español muchos años después, en Argentina llegó en 1977. El libro plantea una interesante relectura del marxismo que luego retomarán Gramsci, Althusser, entre otros.

El autor ruso está pensando en la arena de lucha de clases donde la puja por el sentido va a ser clave.

Como dijimos, Voloshinov comienza a escribir en Rusia, en un periodo de auge, antes de los desastres de la colectivización. Fundó una filosofía marxista del lenguaje que implicó un salto de una teoría marxista "pura", aportando una reflexión sobre el lenguaje en disidencia con los lingüistas de Stalin y Saussure -a partir del círculo de Praga se estudió mucho Saussure-.

El autor habla del vínculo entre el lenguaje y el contexto, cosa que Saussure había dejado afuera. Ese contexto, para Voloshinov, es la lucha de clases; piensa más bien el lenguaje como una lucha de clases, eso lo lleva a reflexionar sobre el signo ideológico.

Hay tres elementos que le sirven al autor para plantear una teoría marxista del lenguaje: Lucha de clases, Ideología y teoría del lenguaje en términos marxistas.

A partir de esto, se pregunta: ¿cómo podía ser que el marxismo no pensara en una teoría del lenguaje, vehículo esencial?

Voloshinov critica la relación mecanicista estructura/superestructura y dice que el lenguaje no tiene autonomía en ese sistema, pero para él sí la tiene. Para Voloshinov la relación estructura/superestructura es importante pero no es casual, directa y mecánica, sino que merece un análisis complejo.

En síntesis, para el autor, el lenguaje es un proceso generativo que se produce entre sujetos en

la interacción verbal entre el sujeto socialmente organizado y sus leyes -a diferencia de Saussure que planteaba que es un sistema-, es decir, son sociológicas e ideológicas. El lenguaje, para él es la arena de la lucha de clases (1929).

Voloshinov, entonces, va a pensar en procesos y no en sistemas (como mantenía la mirada estructuralista). También va a sostener que este proceso es generativo, es decir, dinámico.

Plantea el asunto de la ideología sin variar mucho la perspectiva marxista, es decir, la visión de mundo va a ser la de lucha de clases. Sin embargo, para él, la ideología no está en la mente de los individuos, es externa, planteando de este modo una crítica al enfoque psicologista. Nada es ideología hasta que no esté encarnado en un signo.

Por último, me interesa remarcar que de los cuatro ejemplos que voy a trabajar, este es la que tiene menos continuidad por su muerte temprana (tuberculosis-1936), por la poca producción escrita y por ser el del periodo más antiguo. Voloshinov es, sin dudas, un pionero en el vínculo política-signo.

La escuela francesa de análisis del discurso: los aportes de Pêcheux

Como se conoce desde hace ya muchos años, esta escuela fue pionera en los estudios del análisis del discurso (Arnoux, 2010). Caracterizada por sus tres momentos de aparición, la corriente francesa tuvo gran influencia en los estudios retóricos y argumentativos que se desarrollaron a lo largo y ancho de Latinoamérica.

Esta escuela surge en los años ´60 influida por el estructuralismo, donde confluyeron el marxismo, la lingüística y el psicoanálisis (Maingueneau, 2008). La reflexión crítica sobre el texto y la historia va a ocupar un lugar central, diversos psicólogos, historiadores y lingüistas contribuyeron a esta perspectiva.

La primera etapa está caracterizada por la obra de Michel Pêcheux, más conocida como el "momento ideológico y la primacía del interdiscurso" (Montero y Glozman, 2010).

Un segundo momento está centrado en las teorías enunciativas que van a tener su predominancia a partir de los planteos de Benveniste (1974). Es una enunciación pensada a partir de las nociones de dialogismo y polifonía, retomando los postulados de Bajtín y teniendo en cuenta la idea de heterogeneidades enunciativas de Authier.

Por último, la tercera etapa está signada por lo argumentativo, donde van a figurar, en primer plano, nociones como los topoi, los ideologemas y los lugares comunes. Desde Aristóteles, pasando por Authier y Amossy, hasta llegar a Perelman y Olbrechts-Tyteca, y los últimos escritos de Angenot (Montero y Glozman, 2010).

Me interesa centrarme en la primera etapa, donde Michel Pêcheux realizó un cruce entre el discurso y la teoría política. Postulados de Marx, Althusser y Foucault sobre el sujeto y el adversario político, el Estado, el discurso, la ideología, la estructura/superestructura y la gubernamentalidad, serán vinculados con reflexiones en torno a los procesos discursivos, dando como resultado una teoría materialista del discurso (2016).

Pêcheux fue discípulo de Althusser, de quien tomó varios conceptos para realizar su propuesta. Además de los aportes marxistas -articulados con la teoría althusseriana- también estableció un diálogo entre nociones centrales de la lingüística de Saussure y del psicoanálisis freudiano y lacaniano. Por último, a esta "tríada", la vinculó con una teoría de los discursos, entendiendo la necesidad de superar la idea tradicional de texto. El autor se va a valer de todas estas corrientes de pensamiento y conceptos para elaborar "un análisis materialista de las prácticas del lenguaje" (Pêcheux, 2016, p. 17). Él propone, entonces, una teoría del discurso desde una perspectiva marxista, tarea que nadie había hecho hasta el momento, y que hoy, no se ha vuelto a renovar de manera significativa, a excepción de los trabajos de Žižek, Laclau, entre otros.

En Brasil las teorías de Pêcheux siguen siendo muy trabajadas. Escritos de Eni Orlandi, Mónica Zoppi Fontana, entre otros, muestran algunas relecturas importantes de su obra. En este país, el autor francés sigue teniendo gran presencia. En la Universidade Estadual de Santa Cruz, en la Universidad de Campinas, entre otras, hay equipos de investigación abocados a las nociones centrales de Pêcheux.

En Argentina, aunque este autor es muy conocido por algunos especialistas, su influencia no ha sido determinante como en Brasil. Solo basta tener en cuenta un dato: hasta hace tres años solo uno de sus libros estaba traducido al español,³ mientras

³ En 2016, en Buenos Aires, Mara Glözman -lingüista-, Pedro Karczmarczyk -filósofo-, Guadalupe Marando y Margarita Martínez -traductoras-, presentaron *Las verdades evidentes. Lingüística, semántica y filosofía*.

que en Brasil se encuentra disponible su obra completa.

Sin dudas, las preocupaciones de Pêcheux y esta primera etapa de la escuela francesa contemplaron el cruce discurso-política, centrándose más que nada en la comprensión de los discursos lingüísticos, pensando en familias y recurrencias discursivas, pero sin elaborar un esquema que permita pensar la teoría política propiamente dicha, con los procesos discursivos.

Eliseo Verón y la sociosemiótica

Es importante remarcar que gran parte de los semiólogos argentinos se formaron en Francia a partir de la escuela francesa del análisis del discurso y la semiótica. En Córdoba, Luis Prieto, en sintonía con el estructuralismo, pensaba que era posible elaborar un modelo donde se ligara la ideología con la praxis. En Buenos Aires, estaban Eliseo Verón, Oscar Traversa, Oscar Steimberg y Carlos Indart. En el año 1974 éstos pensadores crearon la revista LENGUAjes. desde la que proponían estimular el desarrollo de una teoría del modo de producción de las significaciones, aunque solo salieron cuatro números. Desde sus comienzos, la sociosemiótica, tal como la entienden estos semiólogos, encuentra un campo propicio en el estudio de los medios masivos de comunicación.

Los semiólogos de la revista LENGUAjes. van a plantear el conflicto en el que se encuentran los científicos en América Latina: 1) hay una dependencia teórica muy grande con los desarrollos europeos. 2) Al mismo tiempo, existía la consciencia de que América Latina tenía que desarrollar por sí misma

aportes teóricos, críticos y metodológicos que sirvieran para dar cuenta de la propia realidad.

en la teoría de los discursos sociales (Verón, 1981).

En este contexto, es que se desarrolla la sociosemiótica. En Argentina tuvo su auge en los '70, a diferencia de Europa Occidental donde predominaba Greimas, la marca inmanentista de los años '60.

Discurso, poder e ideología

Aquí me interesa detenerme: Verón da cuenta del entramado que supone pensar el discurso en relación al poder y la ideología. Recurre a Marx y a Foucault para explicar esto en sus libros La semiosis social (1981) y en Discurso, poder, poder del discurso. Poder e ideología (1980).

Podemos caracterizar dos momentos de la sociosemiótica en Argentina: Siglo XX: los medios masivos de comunicación: los medios combinan y complejizan los funcionamientos simbólicos, icónicos e indiciales. Siglo XXI, los nuevos medios de comunicación: se complejiza la distancia entre producción/reconocimiento (Verón, 1981). Se multiplican las instancias de producción/recepción.

Mientras que para Verón la ideología debe ser observada en las condiciones de producción, el poder está relacionado con los efectos del discurso; estos efectos revisan permanentemente otra forma de producción de sentido. Para que un determinado discurso tenga poder, tiene que ser movilizado por una creencia. Verón nos dice que hay dos tipos de efectos de creencias: el ideológico (se puede pensar aquí la religión) y el de la ciencia. El primero parece tener un carácter absolutista del discurso, mientras que el segundo parece ser un discurso relativo (Verón, 1981). Si bien están relacionados, hay que decir que no se pueden analizar de manera idéntica ya que para el autor suelen estar desfasados.

A partir de este recorrido, entonces, se puede hablar de sociosemiótica. Dos referentes fundamentales de este campo son Eliseo Verón, en Argentina y Marc Angenot, en Francia y otros lugares del mundo. Aquí me centraré en el primero, quien elabora una teoría pertinente para pensar la relación semiótica-teoría política.

Recién en los '70, advierte Verón (1981), se va a introducir la idea de discurso. En un primer momento fue motivo de importantes discusiones pero luego se fue aceptando y produciendo aportes significativos; más tarde, la necesidad llevó a crear el concepto de discursos sociales, que se sitúa en un espacio diferente al de la lingüística.

La palabra adversativa

Aquí Verón plantea la presencia de una triple destinación del discurso, sobre todo en el político: entiende que hay un "prodestinatario" (la imagen de aquel al que se le habla y ya creyó en el discurso), un "contradestinatario", entendido

Es importante mencionar que la idea de discurso va a romper con la idea tradicional del signo binario de Saussure -siguiendo la tradición de Charles Peirce-. A partir de aquí, me centraré

como un "otro negativo", que es el que se construye como adversario, y un "paradestinario" que ocupa un rol neutral y es a quien, fundamentalmente, va dirigido el mensaje.

Dentro del plano del enunciado, Verón (1987) también plantea que existen entidades del imaginario político y componentes. Las primeras intervienen tanto en la construcción del enunciador como en la de los destinatarios, y las distingue entre: un colectivo de identificación, meta-colectivos singulares, más abarcadores que los colectivos políticos (como "el pueblo"), formas nominalizadas que emplea el enunciador, y formas nominales con poder explicativo (como "la crisis"). Por el lado de los componentes, señala que este nivel articula el enunciado y la enunciación, y precisa que se dividen en cuatro (Verón, 1987, p. 6-9): descriptivo, didáctico, prescriptivo, y programático. Estos componentes sirven para el análisis del discurso político⁴.

En síntesis, Verón ha tratado de pensar cuestiones vinculadas al poder, la ideología, las condiciones de producción; respecto al discurso político ha desarrollado formidables herramientas que muchos politólogos han utilizado y utilizan para sus análisis.

No pretendo trazar relaciones forzadas, sino más bien mostrar el pensamiento de autores que intentan cruzar semiótica/teoría de los discursos con la teoría política.

⁴ En su libro *Perón o muerte* (2003) se observa la articulación de ciertos elementos de la teoría política con la semiótica.

El posfundamento con Laclau a la cabeza

Finalmente, Ernesto Laclau y su Análisis político del Discurso completan el grupo de autores que me interesa poner en diálogo con el problema que me vengo planteando. Si bien podría haber tomado otros autores como Derrida, Foucault, Deleuze, Butler, entre otros ejemplos que también dan cuenta de un cruce posible entre la teoría política y la semiótica, Laclau es el pensador que, a mi juicio, ha dedicado su vida a pensar los procesos discursivos y políticos como constitutivos de su teoría.

El autor se inscribe en la corriente denominada como posfundamento, que abandona la idea de un fundamento último, dejando atrás las concepciones esencialistas (Daín, 2011). Derrida va a ser clave en esta ruptura, cuestionando la estructuralidad de la estructura y concibiendo la indecidibilidad de las fronteras de cualquier sistema, tratando así todo significado como constitutivamente dislocado.

Si nos situamos en tres de sus textos claves: *Hegemonía y estrategia socialista* (1985), *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo* (1993) y *La razón populista* (2005), veremos claramente que sus inquietudes están ligadas a las nociones de sujeto, hegemonía, Estado, discurso, política, populismo, ideología, entre otras. Acá sí podemos decir que se da un cruce específico de teoría política con teorías de los discursos.

Laclau y Mouffe (1993) sostuvieron que para pensar los procesos políticos de nuestra contemporaneidad hay que hacer un estudio exhaustivo de la concepción de discurso, dado que "toda configuración social

es una configuración significativa" (p.114), y cada objeto está vinculado con otros objetos no solo por su referencia material, sino a partir de una construcción social. Es el tejido de relaciones, entonces, lo que el autor llama "discurso", pensado como la totalidad estructural producto de la práctica articuladora.

Respecto a la noción de sujeto, Laclau va a decir que es más bien "el discurso el que constituye la posición del sujeto como agente social, y no, por el contrario, el agente social el que es el origen del discurso" (Laclau, 1993, p. 115). El sujeto, entonces, no es más origen del sentido - como fue y es pensado por algunos teóricos- sino, más bien, aparece ocupando lugares o posiciones subjetivas en la estructura discursiva.

Ernesto Laclau va a tomar como central, al igual que Angenot, la categoría de hegemonía. Laclau concibe lo real en relación a los procesos de orden simbólico y discursivo, donde lo social está determinado por la contingencia y lo infinito.

Laclau y Mouffe (1985) piensan el orden social como precario, donde siempre se intenta fijar un sentido que nunca podrá ser suturado de manera absoluta. Siempre aparece la posibilidad, la contingencia y, por ende, la modificación del "orden establecido". Los autores entienden lo social como un proceso hegemónico donde reina la contingencia.

La articulación hegemónica en este esquema supone la posibilidad de constitución de un sistema discursivo. La totalidad, suturada precariamente, es la que continúa presentando la posibilidad/imposibilidad de lo social. El discurso, entonces, aparece como práctica articuladora

donde los elementos se relacionan de una manera particular. Las identidades también van aparecer como contingentes (Laclau y Mouffe, 1987) y es a través del discurso que se va a tratar de fijar un sentido, intentando reinar en el campo de la discursividad.

Luego de caracterizar brevemente su teoría, me interesa remarcar que Laclau señala la diferencia entre el ser y lo que nombra como entidad, asunto que le sirve para dar cuenta de, por un lado, la importancia de pensar el discurso en su teoría y, por el otro, para decir que la cosa en sí existe. En este sentido, para el autor la entidad es el objeto en sí, pero que adquiere sentido, en términos discursivos, dándole su categoría de ser. En síntesis, Laclau hace un esfuerzo significativo para vincular la teoría política con la discursiva.

Hasta el día de hoy, diversos políticos argentinos y latinoamericanos trabajan su teoría con cierta dificultad, dado que, como mencioné al principio de este escrito, las tradiciones -a veces conservadoras- de la ciencia política y la semiótica, obturan la posibilidad de encuentro entre dos disciplinas tan potentes.

Reflexiones finales

He tratado de mostrar cuatro trayectorias semióticas que vinculan la teoría de los discursos con la teoría política. Sin ánimos de forzar relaciones epistémicas, mi objetivo se centró en dar cuenta del poco vínculo que han tenido estas disciplinas a lo largo de los distintos periodos históricos. Debemos tener en cuenta que este

estado de la cuestión debe pensarse también en el marco de disciplinas relativamente jóvenes que llevan las marcas de sus luchas por instituirse en el campo como tales. Las relaciones de fuerza que se establecen en el campo de lucha por la legitimación disciplinar suponen un esfuerzo por delinear y delimitar un campo epistémico en términos de identidades, pertinencias y pertenencias que a veces suele rehuir ciertas conexiones que puedan desdibujarlas. Estas resistencias, ya lo sabemos, muestran a menudo las luchas por el poder dentro del campo del conocimiento. En este sentido, las trayectorias semióticas descritas en este trabajo y su relación difusa con la teoría política me devuelven, de todas las interrogaciones del comienzo, una pregunta: ¿disciplinas?

Soy consciente de que podría haber elegido otros autores, como así también otros ejemplos que muestren este vínculo, sin embargo, por una cuestión de pertinencia, me centré en estas cuatro corrientes que dialogan con mis inquietudes.

La semiótica y la teoría política tienen algo en común: su potencia no conoce límites, o si los conoce tienen más que ver con tradiciones y academias conservadoras, que con su fuerza onto epistémica.

Elegir este tema no fue sencillo a raíz de los riesgos epistemológicos que hay cuando se hace un abordaje interdisciplinario de este tipo. Asimismo, el formato ensayo me pareció pertinente para poner en palabras estas ideas que, como dije en la introducción del trabajo, me acompañan desde hace mucho tiempo.

Por último, me gustaría remarcar que el contexto actual necesita de trabajos que sigan vinculando la teoría política con la semiótica, dado que los procesos de significación en nuestras sociedades contemporáneas son complejos y requieren de una comprensión interdisciplinaria.

El neoliberalismo como forma del capitalismo tardío está bloqueando y/o destruyendo cada intento de sub-versión posible, su axioma constitutivo (Deleuze, 2012) absorbe y transforma en moda, o destruye todo lo que se le opone, y es ahí donde la semiótica y la teoría política tienen cosas para decir, comprendiendo que en una situación donde casi nada puede cambiar, todo es posible una vez más.

Bibliografía

- Abal Medina, J. M. (2016) Manual de ciencia política, Buenos Aires, Eudeba.
- Arnoux, E. (2010) El análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo, Buenos Aires, Santiago Arcos Instrumentos.
- Barthes, R. [1995] (2003) Variaciones sobre la literatura, Buenos Aires, Paidós Comunicación. Traducción: Enrique Folch Gonzáles.
- Benveniste, É. (1974) Problemas de lingüística general II, México, Siglo XXI.
- Biset, E. (2011) Ontologías políticas, Córdoba, Imagino Mundi.
- Daín, A. (2011) "Ontología de la sobredeterminación" en Ontologías políticas, Córdoba, Imago Mundi, pp. 43-78.

Deleuze, G.; Guattari, F. (2012) Capitalismo y esquizofrenia, Valencia, Pre-textos.

Glozman, M. y Montero, A. (2010) "Lecturas de nunca acabar: consideraciones sobre la noción de interdiscurso en la obra de Michel Pêcheux" en CUadernos de Letras da UFF. 40: 75-96.

Laclau, E., y Mouffe, C. (1987) Hegemonía y estrategia socialista, Madrid, Siglo XXI.

----- (1993) "Posmarxismo sin pedido de disculpas" en Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo, Colección Cultura y Sociedad, dirigida por dirigida por Carlos Altamirano, pp. 111-145.

Laclau, E. (2005) La razón populista, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Maingueneau, D. (2008) Términos clave del análisis del discurso, Buenos Aires, Nueva visión.

Montero, A. "El análisis francés del discurso y el abordaje de las voces ajenas: interdiscurso, polifonía, heterogeneidad y topos".

Pêcheux, M. (2016) Las verdades evidentes. Lingüística, semántica, filosofía, Buenos Aires, Centro cultural de la cooperación Floreal Gorini.

Reynares, J. M.; Prado, N. M. (2017) "Una aproximación posmarxista a la eventualidad hegemónica del pueblo" en Estado. Perspectivas posfundacionales, Buenos Aires, Prometeo.

Sigal, S.; Verón, E. (2003) Perón o muerte: los fundamentos discursivos del fenómeno peronista, Buenos Aires, Eudeba.

Verón, E. (1980) "Discurso, poder, poder del discurso" en Anais do Primer Coloquio de Semiótica, Río de Janeiro, PUC Edicoes Loyola.

----- (1981) La semiosis social, Barcelona, Gedisa.

----- (1987) "la palabra adversativa" en El discurso político. Lenguaje y acontecimientos, Buenos Aires, Hachette.

Voloshinov, V. (1920) El marxismo y la filosofía del lenguaje, Buenos Aires, Godot.

SEGUNDO PREMIO

El desarrollo de las habilidades semióticas en el sujeto humano. Nueva perspectiva y nuevos desafíos en la interfaz psicología y semiótica

Fernando Gabriel Rodríguez

No es el menor peligro de una recensión, cercana en tiempo y familiaridad con el asunto al que está dedicada, convertirse en panegírico, rayando la

impostura, o perseguir una neutralidad forzada, artificial, y condenada a fracasar. La precaución debe llevar en el sentido de que los hechos se cuenten y contrasten por sí solos - lo que es ciertamente una ficción, pero que como tal no impugna el designio de ser, si cabe, nada más testimonial. Que el lector por sí mismo juzgue hasta qué punto se está realizando algo de novedad y mérito en un campo hasta hace poco tiempo dominado por la tradición y falta de evidencia. En los espacios académicos de la psicología argentina el vínculo con la semiótica se encontraba dominado por el enfoque estructuralista y binarista (Lévi-Strauss, Barthes, Lacan) que desde el lenguaje como centro organizaba el mundo de la significación. La producción de otros autores, como Umberto Eco (y su protesta por una 'estructura ausente' ya en el año -tan temprano- 1968), era por lo común una lectura de tipo complementario, sin la fuerza suficiente para conmovir la perspectiva axial. Ciertamente psicoanalismo de muchos espacios universitarios obstaba a la revisión de conceptos de base, y el lenguaje, reducido a una fonología de oposiciones insignificantes, se fagocitaba todos los niveles de semiosis concebibles (estructuras del parentesco, moda, intercambios sociales sensu lato, inconsciente, largo etcétera). Ello cerró la puerta a ciertas discusiones que seguían su curso en el foro internacional, donde la zoosemiótica, más tarde biosemiótica, proponía coordenadas diferentes. El mismo Piaget, en una búsqueda distinta a la del psicoanálisis, había planteado una función simbólica de línea saussureana, reservando la categoría de signo

para los signos lingüísticos (ergo arbitrarios) y otorgando al símbolo prerrogativas generales (en abierto contrapunto con las jerarquías de Peirce). Entre Piaget y Lacan (paladín de un inconsciente efecto del lenguaje) quedaron trazadas las líneas fundamentales que sesgaron los estudios sobre el signo en la psicología argentina del último medio siglo.

La centralidad del lenguaje en psicología recibió un nuevo espaldarazo proveniente del cognitivismo, del cual el chomskismo, uno de sus puntales, proponía una forma universal-innata definida por medio de reglas y luego parámetros. Efecto de esta insospechada concurrencia entre cognitivismo y estructuralismo, la semántica fue relegada a un puesto subalterno por un sintactismo con aspiraciones algebraicas. Resultaba de ello una formulación de enorme alcance: de una parte, se ubicaba el germen del lenguaje en lo más hondo del genoma; de otra, era investido con el voto de confianza para abordar todos los fenómenos del universo cultural.

1. Teoría de la semiosis por suspensión

Sobre este telón de fondo, en la segunda mitad de los años 90 el psicólogo español Ángel Rivière, invitado por la Maestría en Psicología Educativa de UBA, dictó un seminario en Buenos Aires que estaba predestinado a cuestionar la percepción vernácula más extendida sobre el surgimiento de los procesos semióticos en el sujeto. Luego de una primera simpatía por la metáfora computativa

(el estandarte del primer cognitivismo), Rivière había madurado una teoría semiótica por suspensión. Esta plantea que la capacidad humana de significar responde a claves en el desarrollo del niño pequeño como ser social, naturalmente vinculado (por necesidad biológica) con sus congéneres, y proyectado al mundo cultural no por un corte abrupto, sino por una continuidad que lleva desde las reacciones harto inespecíficas de los bebés a las más elevadas aventuras de la inteligencia semióticamente fecundada (Rivière, 1997). El mecanismo para esta transformación es la llamada suspensión, la competencia para conseguir, en diversos contextos y niveles de complejidad, extraer una conducta de su marco establecido, interrumpir su condición de medio instrumental orientado hacia un fin y transplantarla a otro registro o dimensión donde ya no es mera conducta física, donde se vuelva mediación, con lo que se habilita, en cada caso o salto de nivel, un orden de abstracción y libertad mayores tanto para el pensamiento como para la expresión.

Lo que Rivière entiende como suspensión puede ilustrarse en el gesto de señalar. Cuando la acción directa sobre los objetos se ve reemplazada por un gesto de este tipo, la acción ha dejado de buscar un resultado instrumental y se ha volcado a un alter ego o mediador que facilitará, por vía de una decodificación, el objeto deseado. De esta manera, la conducta manipulativa dirigida hacia las cosas se ha modificado para inaugurar la dimensión en que su materialidad se autotrasciende (no porque ya no exista, con el gesto y más

tarde con la palabra, una acción efectiva y física, sino porque en su calidad de acción vocacionalmente orientada a un interlocutor no alcanza como tal para lograr, sin mediación, un objetivo material). Habiendo interpretante y una mente-intérprete, la acción ha devenido hecho semiótico. Si un eventual observador del gesto deíctico no comprendiera que el puño apretado con el índice en una actitud de flecha (pointing) pretende llevar su estado atencional más allá de la mano, quedaría congelado en la contemplación del dedo y no habría significación en absoluto. Solo hay acción semiótica cuando la suspensión de la acción práctica se ha reorientado desde fines inmediatos a fines mediatizados por un semejante capaz de interpretación.

Hasta aquí, Rivière no se ha apartado mucho aún de Vygotski, Wallon y una lista de notables que lo habían anticipado. Su verdadero aporte consistió en haber unido el comienzo de la semiosis con una teoría del desarrollo solvente para explicar, por reestructuraciones ascendentes, cómo entre la gestualidad inaugural y la ficción más libre se puede plantear un proceso transformador sutil, bien secuenciado, que no desdijera de los datos observacionales. Este proceso consta de cuatro niveles. El deíctico gestual funciona como la primera producción semiótica que enlaza las constelaciones, antes separadas, vital-conductuales del bebé: la de los objetos y la acción instrumental sobre ellos, y la de los semejantes, con quienes el niño no tan solo actúa sino interactúa. Aunque existen comportamientos

previos de tipo semántico (alzar los brazos en requerimiento de upa, manifestaciones imprecisas de la oralidad, etc.), son al comienzo simplemente acciones diádicas respecto de las cuales todo partenaire es un recurso para la satisfacción de estados de necesidad o antojo. En cambio, hacia el noveno mes de vida, cuando el bebé incluye en su relación semiótica con el adulto a los objetos (convirtiendo el intercambio diádico en triádico), parece obligado suponer en el bebé-agente de signos una más sofisticada comprensión del otro como otro-capaz-de-estar-ligado-al-mundo de la misma forma y mediando los mismos intereses sobre el entorno inmediato. En este punto, el niño ha discernido que tiene la opción de dirigirse a un interlocutor para compartir experiencias. El mismo gesto, en primates no humanos, parece exclusivamente un signo de solicitud: bonobo y chimpancé extienden el dedo como petición, una disposición de tipo protoimperativo. Pero mientras que por detrás del gesto protoimperativo no es preciso suponer más que una concepción del otro como intermediario para lograr una meta, el niño emplea también esta morfología manual sin pretender ganancia y por placer empático. Cuando señala hacia la Luna o algún otro objeto inalcanzable y se vuelve al adulto buscando corroborar si está pendiente de su comunicación, debemos entender, sin forzamiento, que su voluntad es nada más mostrar, y que el adulto no es ya simplemente un medio para un fin, sino un fin en sí mismo. El emisor ha comprendido, entonces, que el otro posee una mente con la cual es viable compartir no solo sintonía afectiva

sino, por medio del signo, un mundo intelectual, la posibilidad de co-pensar los mismos referentes. Así sucede que aquel gesto deíctico del chimpancé cumple también, en el sujeto humano función de protodeclarativo: muestra, no pide; habla del mundo, sin hablar, inaugurando un tipo de intercambio de cuya fertilidad es evidencia toda la cultura.

En el gesto de señalar, primer nivel de suspensión, ¿qué se suspende? La acción efectiva sobre los objetos, convertida en un mensaje. En el nivel siguiente, Rivière caracterizó un tipo de signo (símbolo enactivo) que eleva la significación más allá de las referencias inmediatas y se vierte sobre entes ausentes. En el ejemplo clásico de su factura, el niño realiza un soplo sobre una vela apagada que, de esta manera, solicita sea encendida para poder apagarla de hecho. El soplo como tal, lógicamente posterior al momento de lumbre, es recortado de su ubicación en la secuencia prender-apagar y llevado a significar la instancia previa, el pabilo encendido. El fuego, ausente, es traído por el signo imitativo (la enacción del caso) hasta la coyuntura actual. El símbolo enactivo abre una cuña en la compacta realidad de entorno, introduciendo un elemento que solo tiene existencia por mor de la significación. En el tercer nivel, nuevo salto cualitativo en las capacidades semiocognitivas del sujeto, este logra poner entre paréntesis no las acciones sobre los objetos, no su presencia, sino ciertas propiedades que deben cesar para escenificar el juego de ficción. El niño se peina, por ejemplo,

con objetos sustitutos -lápiz o cuchara- de los que deja en suspenso ciertos rasgos físicos para adaptar la realidad, lo dado, a la exigencia de su fantasía. De una manera análoga, monta sobre una escoba cuya funcionalidad se olvida en pos de que pueda adaptarla a su deseo de cabalgar. La suspensión recae en esta oportunidad sobre el mundo concreto para liberar al universo lúdico de su ancla empírica. Demás está marcar, fuera del bies estrictamente psicológico, cuál es la utilidad de este nivel de significación para pensar más tarde las ciencias y el arte. Por último, en el rango superior, la suspensión afecta a la palabra: la metáfora juega con los sentidos y desprende los significantes de sus correlatos habituales en el código idiomático.

No corresponde ni interesa en este espacio someter a evaluación la optimidad de esta teoría rápidamente bosquejada, sino seguir la huella de los frutos que supo engendrar. Entre la audiencia de aquel curso de Rivière se hallaba una psicóloga, docente de la sola asignatura con orientación cognitivista en la carrera de Psicología de Universidad de Buenos Aires, quien captó en aquel raro cognitivismo de Rivière algo particular. Las ideas de nuevo impulso estaban integradas al legado de los grandes nombres en psicología del desarrollo (Piaget, Vygotski) por medio de un pensamiento y un marco regulativo que ordenaba muchas piezas sueltas. Eso entendió Silvia Español, que 1997 partió a Madrid para formarse con Rivière. "Lo que me llevó a hacer mi tesis doctoral bajo su dirección fue escucharlo

decir que el desarrollo humano es un proceso maravilloso que convierte a algunos mamíferos en poetas, y ver cómo sabía transmitir la fuerza de esa idea" (Español, comunicación personal).

2. La ontogénesis de la semiosis

Rivière falleció de forma prematura en el año 2000. En 2004 Español publicó su tesis en forma de libro: *Cómo hacer cosas sin palabras*, retomando las ideas centrales de la semiosis por suspensión en un estudio que seguía de cerca el surgimiento y desarrollo de los procesos de significación en el niño pequeño. Logró identificar, entre aquel símbolo enactivo arriba mencionado y la sustitución simbólica genuina, una categoría que refinaba discriminaciones previas: el gesto permutado. Este signo particular, a destacar del número creciente de tipos de signos infantiles, ofrece un servicio aparte de la mera clasificación. Intercalado como un eslabón entre los recursos semióticos del niño, contribuye a conocer mejor y más de cerca la gradualidad de este proceso y a la vez pone de manifiesto la importancia de la observación, variante de metodología en algunos casos denostada, como opción heurística capaz de penetrar en aspectos inaccesibles a los estudios muestrales estadísticos.

Español conjeturó que si a los 12 meses el bebé se halla aplicado a encontrar formas de aludir a los objetos percibidos y a afianzar los nexos entre el mundo y los gestos o vocalizaciones asociadas, hacia los 15 meses los primeros signos

parecen quebrarse y liberalizar la relación entre sus componentes. Cuando una niña, en la acción de peinar una muñeca, sustituye peine por cuchara, se da una relajación entre el significante y el significado (entre los pares de peine-peinar y cuchara-comer), y la cuchara, figurando un peine, se utiliza en una actividad para la cual no es apropiada. Había servido, hasta el momento, para jugar a comer (gesto de llevarla a la boca), y el peine a su vez era también una herramienta lúdica (gesto representacional de peinar un muñeco que podría perfectamente carecer de pelo). En la permutación, aquel significante es adaptado a los efectos de significar algo distinto del campo semántico más familiar. En consecuencia, la cuchara, enajenada a sus funciones, recibe una comisión atípica. Lo que despunta allí es la posibilidad de fracturar el signo, concebido en un principio como una correspondencia estable, una etiqueta para un referente (recordar aquí la impugnación que hace Saussure a la tendencia de tomar la lengua como una nomenclatura), emancipando de esta forma las mitades del significante y lo mentado. La significación deviene así una facultad creadora con capacidad de edificar un mundo sobre el mundo dado de la percepción. "Estas acciones de los niños parecen favorecer el proceso a través del cual el significado empieza a adquirir cierta independencia, abriendo así las puertas a que él mismo -el significado-, ya no el objeto, pueda ser el objeto de referencia de un acto semiótico" (Español, 2004: 231). El gesto permutado desdobra el objeto de la significación en referente y en significado (todo Saussure y Peirce, todas las

distinciones y las controversias del mundo semiótico desde Aristóteles hasta Coseriu cobran entidad a partir de esta diferenciación).

Español enseñó en la Universidad Autónoma de Madrid, ingresó luego a CONICET como investigadora de carrera y asentó definitivamente su trabajo en Argentina. Encontró espacio en los posgrados de UBA y FLACSO, promoviendo una interfaz de escaso recorrido en la región: semiótica y psicología (espacio que, desde su mirador, debe ser comprendido como un emergente de otras competencias psicológicas). Entre las posiciones que hacen del lenguaje un módulo desemejante de todas las otras formas del significar y, de otra parte, el conductismo, centrado en el condicionamiento, la posición emergentista propone al contrario concebir el desarrollo cognitivo, y por ende también todo proceso de semiosis, como un dinamismo que genera, de capacidades previas inconexas, propiedades y aptitudes que no puede explicarse sino por la conexión de aquellas y su fructificación sinérgica. Lo nuevo-psicológico surge de competencias que, en su punto de maduración, se enlazan y articulan una nueva realidad mental. En el espíritu de Piaget, pero absorbiendo postulados de Vygotski, la perspectiva del emergentismo ha rejuvenecido la psicología infantil y, de la mano de Español, se ha introducido en Argentina, permitiendo llevar los estudios de semiótica a un plano fundante y decisivo, el de la comprensión del signo como agente transfigurador del hecho inerte.

La actividad docente de Silvia Español la colocó en el foco de estudiantes y tesis de maestría

y de doctorado. Nadie había trabajado el gesto y la intersubjetividad de esta manera en nuestro medio. Del gesto en sí, huelga aclarar, la reivindicación ha llegado hace poco también en los foros internacionales. Siempre en los márgenes de la palabra, el signo por antonomasia, reveló ser sin embargo mucho más que un auxiliar menor. Desde hace tiempo está documentado que, cuando aparecen los signos verbales (etapa holofrástica, de una palabra, 12-18 meses), estos se acoplan con el gesto, preexistente, y entre ambos construyen, salvando las diferencias de modalidad, compuestos significativos de complejidad creciente (Butcher & Goldin-Meadow, 1993). Gesto y palabra coinciden en tiempo (simultaneidad) y en intención referencial a través de composiciones bimodales (canales gestual-verbal) primeramente equivalentes (convergencia del gesto y palabra, por ejemplo en el gesto de señalar y el pronombre demostrativo 'esto'), más tarde complementarias, donde los dos signos comparten la referencia pero hacen aportes de significado diferente (por ejemplo, pointing de un autito y locución 'autito', caso en que el gesto da la localización y la expresión verbal asimila el objeto a un concepto particular), y luego suplementarias, donde los contenidos de gesto y palabra no son ya siquiera correferenciales (pointing de una pelota + pronombre 'mía', pointing de un zapato + sustantivo 'mamá', casos en que la oralidad parecería sumar un atributo o predicado: /la pelota es mía/, /zapato de mamá/ - Capirci & Volterra, 2008). Esta secuencia indicaría que entre el nivel de meros gestos o palabra aislada y el uso de la expresión oral morfosintactizada

cabe un tipo comunicativo mixto en el que la modalidad gestual y la verbal se corresponden y apuntalan solidariamente. Esta asistencia por acoplamiento prefigura la etapa de 2 palabras (18-27 meses), cuando el niño será capaz de vincular 2 unidades de significado en la modalidad verbal. Todo tiene lugar como si el gesto acondicionara el espacio mental del niño para el posterior relevo cuando exista la capacidad de emplear otro signo lingüístico en las comunicaciones bicomponenciales. Ello derriba, de pasada, el mito por el cual no habría expresión compleja en el sujeto humano hasta el arribo del lenguaje, a quien se había considerado el instrumento originario para proposicionalizar el pensamiento. Como hemos visto, las composiciones de gesto-palabra se bastan muy bien para hacer entender dos contenidos semánticamente vinculados (estómio, mamá-linda, etc.) en un armazón semiótico sin duda proto-proposicional (semilla y formato de la copula gramatical).

Si la psicología del desarrollo está abocada al desenvolvimiento sucesivo-autoformante de las diversas capacidades del sujeto, entonces en el período de 2 palabras deberían poder localizarse algunas piezas clave para comprender el tránsito desde la yuxtaposición de signos tanto bimodales como unimodales (gesto-palabra, palabra-palabra) hasta la aparición de la gramática. Rodríguez y Español (2016, 2019) hallaron una fina ligazón entre pragmática y capacidades expresivas, y asimismo, respecto de las funciones del lenguaje (función emotiva, informativa, conativa, etc.),

una existencia previa -prelingüística- en el campo interactivo triádico estudiado (niño-adulto-objeto). No solo estas funciones se anticipan al lenguaje sino que, prefiguradas por el gesto y las composiciones bimodales, ponen de relieve que solo hay lenguaje a partir de que el niño se sabe desempeñar anteriormente en todos estos rubros. De hecho, se aisló una función eco, que engloba el reflejo de repeticiones que el niño practica sobre las palabras del adulto (antes incluso de acceder a su significado), y que parece ser un servomecanismo para la incorporación de léxico.

3. Estado del arte

La labor de Español se bifurcó en dos ramas, por cierto consustanciales: la semiótica infantil, de la que se ha ofrecido un urgente paneo, y las condiciones o el marco de posibilidad para el fenómeno semiótico. Para este segundo campo, la exploración la retrotrajo a la primera forma de intersubjetividad, donde el lazo adulto-bebé carece de una auténtica intención o moción comunicativa por parte del bebé. La intersubjetividad primaria está marcada por las denominadas formas de la vitalidad, patrones organizadores de las experiencias físicas de interacción en un nivel preconceptual (movimiento, tiempo, espacio, fuerza, direccionalidad), y por cierta intuitiva musicalidad que orienta a los bebés frente al mosaico estimular de movimientos y sonidos (altura, intensidad, timbre, ritmo, melodía), de modo tal que, mediante la detección-modulación de estas

variables, puedan administrar sus intercambios con el interlocutor. Esta primera musicalidad gestiona la expresividad oral y corporal que será almacigo para la semantización de los sonidos, los acoplamientos de signos lingüísticos y la ulterior gramaticalidad. Con estas claves, Español y su equipo pudieron reconocer un tipo novedoso de actividad lúdica adulto-bebé nunca antes registrado en la bibliografía especializada, el juego con formas de la vitalidad. Este provee las pautas de una reciprocidad basada en la empatía y de perfil distinto al del juego simbólico (el hacer como si, separando significante-significado), que fuera durante mucho tiempo concebido como la variante lúdica fundamental (Español, Martínez, Bordoni, Camarasa & Carretero, 2014). Este tipo de juego, no figurativo, con formas de la vitalidad, ha sido destacado como precursor de las variantes lúdico-semióticas aún por desarrollarse.

Con este marco ahora es posible valorar otro de los hallazgos realizados en materia de funciones comunicativas en el niño pregramatical. Junto con la ya mencionada función eco, otras funciones asomaron al umbral de la semiosis infantil: las funciones completiva y filo-musical. La primera describe las comunicaciones donde el gesto escolta a la expresión verbal, o viceversa, sin que el contenido del mensaje reciba de esta manera un aporte en significado. Son casos en que el niño acopla a una determinada acción una onomatopeya, la que dota a los acontecimientos de una mayor densidad multimodal. "Un soldado de plástico en plena batalla es alcanzado por la munición del enemigo

y su deceso se acompaña con sonidos de explosión o con interjecciones de dolor (!Pum!, ¡Au!). [El niño] arrastra un auto que eleva del suelo y convierte en avión, acompañando este despegue con el ruido de un motor rugiente. Su juego pide esos sonidos para aproximarse al hecho real” (Rodríguez, 2018). Teniendo en mente que se ha revertido la antigua versión de los hechos madurativos de la percepción, según la cual era aceptado que el bebé avanzaba de una originaria dispersión de los sentidos a una paulatina integración, y que ahora la investigación ha establecido que la norma en el neonato es la multimodalidad (la detección y registro de estímulos de una forma intersensorial), la función completiva revela una huella de esta condición primera. La adjunción de sonido a las acciones ficcionadas replica la pauta de los hechos en sí mismos, y el niño repone, con la sonorización innecesaria que suma a sus movimientos, aquel elemento de la realidad ausente en su acción de jugar. En lo que atañe a la función llamada filo-musical, aquí también se solicitan las modalidades oral y gestual, como en el caso previo, pero esto ahora sucede en obediencia de aquellos condicionantes de la musicalidad temprana antes descripta. El niño acopla sonidos y gestos respetando el ritmo de una comunicación (marca con golpes de cabeza los tiempos de una enumeración, como si en la gestualidad estuviera significando la organización formal seriada del mensaje); o para subrayar el contorno melódico de una expresión verbal, cuya modulación cantada se apoya en un ademán trazado en el espacio y dispuesto para ilustrar el ascenso

y descenso en la altura tonal (la mano se agita con las fluctuaciones de la oralidad).

El legado Rivière-Español ha penetrado en nuestros medios académicos y prosperado. En la Universidad Abierta Interamericana, cuyo decano actual de Psicología fue estudiante de Rivière, las cátedras de Semiología y Comunicación Humana y Psicología del Desarrollo hacen docencia e investigación desde este enfoque. A través del grupo PSEM (Psicología y Semiótica), la primera de estas ha encarado ya siete proyectos de investigación bienales, sostiene otros dos en curso, y ha efectuado continuas presentaciones en espacios académicos de discusión nacionales e internacionales (para destacar, la serie de workshops sudamericanos de Oxford 2015-2016-2017, donde las ideas salidas de esta perspectiva dialogaron con grupos y especialistas cognitivos de diferente procedencia, revelando a todos ellos aspectos desatendidos del fenómeno semiótico). La Universidad Argentina de la Empresa, por su parte, ha subsidiado otros proyectos de esta misma inspiración teórica. Mientras prosigue su trabajo en CONICET, Silvia Español continúa al frente en las asignaturas de posgrado de Psicología del Desarrollo en UBA y FLACSO, a las que ha incorporado antiguos estudiantes, ahora colaboradores, con quienes publica de manera regular en revistas y journals del mayor prestigio. Su presencia es regular en SADAF (Sociedad Argentina de Análisis Filosófico) y se ha establecido, al mismo tiempo, una suerte de convergencia entre su percepción de la infancia temprana -y la ontogénesis

semiótica- y de otra parte una determinada línea de investigación en la Universidad de Córdoba, Centro de Investigaciones Filosóficas, con cuyos integrantes se han cruzado resultados en el Primer Encuentro sobre Gestos y Multimodalidad: Lenguaje, Emociones y Percepción (2018), del cual se ha editado una obra colectiva (Scotto, Rodríguez & Audisio, 2019). Sus planteos sobre corporeidad y musicalidad han encontrado eco en SACCoM (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música), donde su trabajo sobre musicalidad temprana ha sido y es objeto de atención. Por otro lado, los trabajos de Rivière-Español son consonantes con tesis que han conmovido la base teórica de los estudios generales del lenguaje en los mayores centros académicos mundiales. Frente a la opción modularista, hace ya tiempo que David McNeill (1992) ha propuesto un sistema originario de gesto-palabra para elucidar la codificación-decodificación de signos en la comunicación humana. El grupo de trabajo de Silvia Español ha completado algunas zonas de vacancia al interior de esta teoría, como la exploración de los modos de colaboración entre gesto y palabra a edades muy tempranas. Precisamente la estructura ontogenética gesto-palabra evidenciada en el bebé reabrió las especulaciones paleoantropológicas sobre la filogénesis del lenguaje (Capirci & Volterra, 2008; Corballis, 2002).

Los resultados obtenidos en la línea de investigación riveriano-española, brevemente reseñados, han contribuido con nueva evidencia empírica al presente de la intersección psicología

y semiótica, han redireccionado debates centrales relativos a la génesis del signo en el niño pequeño, y han diseñado la agenda futura en un terreno hasta hace corto tiempo dominado por un viejo canon. La perspectiva que aquí hemos querido presentar muestra de qué modo profundo el lenguaje depende de una forma de habla presintáctica, y esta a su vez de comunicaciones prelingüísticas, todo lo cual conduce a establecer, habida cuenta de que el niño comunica eficazmente antes de que sus expresiones incluyan flexión o estructura gramatical, que el sentido de progresión lengua □ semiosis sensu lato (posición de la lingüística estructuralista de Saussure en adelante) debe ser invertido, teniendo presente una visión ontogenética funcionalista (con centro en el desarrollo psicológico), y reemplazado por el vector procesos semióticos □ lenguaje, que nace en las competencias primordiales de socialidad, pragmática y semántica intersubjetivas, en las que el sujeto humano encuentra, de manera inaugural, el signo.

La obra de Rivière y Español se encuentra en línea con planteos semióticos universales a los que han brindado un importante correlato de evidencia empírica, Asimismo han ratificado, desde la psicología, las palabras que hace tiempo ya enunciara Sebeok (1994/1996, p. 127),

[las] dotes semióticas iniciales permiten a los niños sobrevivir, adquirir y compartir un conocimiento activo de su mundo (Umwelt) antes de la adquisición de los signos verbales

[...] Esta dependencia de dos modos semióticos entrelazados independiente pero sutilmente [no-verbal y verbal] -a veces la zoosemiótica con la antroposemiótica- es más específicamente humana que la simple propensión hacia la lengua, característica por otra parte de nuestra especie.

pp.351-410.

Rodríguez, F. & Español, S. (2016) "Bimodal compositions of gesture and vocalization at the beginning of verbal communication" en *Infancia y Aprendizaje*, 39(4), 661-693.

----- (2019)
"Communicative functions during the pre-grammatical stage: a case study" en *Infancia y Aprendizaje*, 1-46.

Bibliografía (solo mencionados en el texto)

Butcher, C., & Goldin-Meadow, S. (1993) "From One Spoken Word to Two: Exploring the Changing Nature of Gesture", doi:10.1111/j.1467-8624.1996.tb01758.x

Capirci, O., & Volterra, V. (2008) "Gesture and speech: The emergence and development of a strong changing partnership", *Gesture*, 8, 22-44.

Corballis, M. (2002) *From hand to mouth. The origins of language*, New Jersey, Princeton University Press.

Español, S., Martínez, M., Bordoni, M., Camarasa, & Carretero, S. (2014) "Forms of vitality play in infancy", *Integr. Psych. Behav.*, 48, 479-502.

Español, S. (2004) *Cómo hacer cosas sin palabras*, Madrid, Antonio Machado.

McNeill, D. (1992) *Hand and mind*, Chicago, Univ. of Chicago Press.

Rivière, Á. (1997) "Teoria della mente e metarepresentazione" en F. Braga Illa (ed.): *Livelli di rappresentazione*, Urbino, Quattro venti,

Rodríguez, F. "La pragmática de la comunicación antes del lenguaje" en *Revista IRICE* 35, 95 - 128.

Scotto, C., Rodríguez, F. & Audisio, I. (2019) *Los signos del cuerpo. Enfoques multimodales de la mente y el lenguaje*, Buenos Aires, Teseo.

Sebeok, T. (1994/1996) *Signos: una introducción a la semiótica*, Barcelona, Paidós.



Olvidadas

Narración fotográfica de Elizabeth Gesualdo

Selección, narración visual y montaje para la muestra realizada dentro del Taller de Narrativa fotográfica dictado por los docentes Julieta Steimberg y Alejandro Arce. El Taller es un espacio de observación, análisis e introducción a la producción de una narrativa fotográfica propia que lleva casi 10 años dándose en Extensión del Área de Crítica de Artes de la UNA.



















Reseñas



Arte, política y comunicación,

Beatriz Alem, Elizabeth Martínez de Aguirre y Lucía Masci (compiladoras), Los Polvorines, Ediciones UNGS, 2018.

¿Qué puede decirse sobre el arte, la política y la comunicación que no haya sido ya dicho? Mucho. El libro *Arte, política y comunicación*, compilado por Beatriz Alem, Elizabeth Martínez de Aguirre y Lucía Masci, es una muy buena muestra de

ello. Sobre todo porque no aborda cada una de estas esferas por separado, sino que se preocupa por esa letra que es la que menos se lee en el título y la que mejor lo expresa: la “y” que expresa la conjunción entre los elementos.

Foucault (1996) nos recuerda que la preocupación de los arquitectos griegos radicaba en cómo hacer que un acontecimiento fuera accesible al mayor número posible de personas. Los antiguos tenían la necesidad de visibilizar el sacrificio religioso, las obras de teatro y el discurso político. Desde ese punto de vista, nuestros modernos temas no son muy distintos. Pero sí es muy distinta la visibilidad, dado que los medios de comunicación resolvieron este problema hace mucho tiempo ya, ofreciendo testimonios, imágenes y sonidos de cualquier acontecimiento, desde cualquier parte del mundo, y todo ello sin requerir nuestra presencia física.

La solución central de los griegos -el teatro- siguió moldeando nuestros espacios: el escenario devino estudio de televisión, la platea mutó en sillón hogareño y el espectador pasó a ser tele-espectador. La televisión

fue entendida como una gran ventana abierta al mundo. Y el mundo todo fue un teatro.

En el más reciente pasaje de la era de los medios masivos al nuevo sistema de mediatización (por referir a la periodización de Mario Carlón, 2016), se radicalizaron algunos procesos y emergieron otros novedosos. Paradójicamente, en la era del *Windows* la metáfora de la ventana empezó a resultar insuficiente. El protagonismo apabullante del teléfono celular demanda otro tipo de metáfora, una que sea móvil y esté disponible las 24hs. La mediatización contemporánea transforma al *smartphone* en “uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos”, como el Aleph, con la ventaja de que no se encuentra sólo en un sótano de la calle Garay. Usted y yo tenemos un Aleph en el bolsillo.

Desde entonces, el problema -para nosotros- ya no es cómo acceder a la representación, sino su pesada y tangible omnipresencia. Para colmo, la representación se fue volviendo autónoma, fue perdiendo esa relación de *segundidad* con su referente y se ha ganado el derecho a la existencia propia. La representación pasó a ser un fragmento más de la realidad (Steyerl, 2014). Ocurre en ocasiones que no importa si lo que se representa ocurrió “realmente”, porque son reales sus consecuencias.

Paradojas de la historia: la única verdad es la representación.

Los medios de comunicación se constituyeron a lo largo del siglo XX en escenarios privilegiados para la puesta en circulación y elaboración de representaciones e identidades. La progresiva centralidad que fue cobrando la *experiencia mediática* (Thompson, 1998), habilitando prácticas hasta entonces inexistentes o reservadas a las interacciones cara a cara, constituye uno de los rasgos fundamentales de la modernidad. En el siglo XXI asistimos a una reconfiguración de dicha experiencia. Una vez más es necesario “reconocer que es el proceso colectivo de producción de significados a través del cual un orden social se comprende, se comunica, se reproduce y se transforma, el que se ha rediseñado” (Mata, 1999: 85) a partir de las tecnologías y las prácticas de mediatización.

Sobre todo esto y mucho más reflexiona el libro, que es resultado de una experiencia muy estimulante para la producción de conocimiento, ya que surgió en una red -dirigida por Eduardo Rinesi- que unió a investigadores de la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS), de la Universidad Nacional de Rosario (UNR) y de la Universidad de la República (UDELAR, Uruguay).

Entonces: arte, política y comunicación. En principio, decíamos, ninguno de estos temas estaba ausente en las preocupaciones de los griegos. Sin embargo, parece haber dos tipos de diferencias entre ellos y nosotros: por un lado, la distinción entre esferas (la religión, la ciencia, la poesía, la filosofía, etc.) es algo que aparece sólo tardíamente en la antigüedad; por el otro, la mediatización es un proceso específicamente moderno que se inicia con Gutenberg y se radicaliza con la fotografía, el cine, la televisión, Internet y la cultura digital.

Siguiendo estas diferencias cabe preguntarse: para nosotros, ¿el arte, la política y la comunicación funcionan efectivamente como esferas separadas? Cambiando el ángulo: ¿cuánto de productivo hay en considerarlas por separado? ¿Qué se pierde y qué se gana si, en cambio, se trabajara bajo una hipótesis de continuidad entre ellas?

Respecto a la mediatización hay que resaltar en primer lugar que los medios de comunicación y las más novedosas tecnologías digitales han hecho mucho más que *amplificar* la capacidad del teatro. La representación mediática conlleva lenguajes, géneros y estilos que le son específicos. El encuadre, la edición, el uso del sonido, la construcción de una narrativa y muchos otros procedimientos típicamente mediáticos permiten representar una misma realidad de formas distintas. Nadie puede ignorar en la actualidad que dos noticieros cubriendo el mismo hecho construyen dos realidades distintas.

Por otra parte, lo que nos sigue enseñando el problema de los arquitectos griegos es que la visibilización no es sólo un dilema técnico sino también político, que la política no es sólo contenido sino también una práctica,

un acto, un proceso. Que antes, durante y después del *mostrar* hay concepciones del hombre y del mundo operando de fondo, expresando u ocultando conflictos, moldeando subjetividades y formas de estar juntos.

El libro compila una docena de textos organizados en tres secciones y precedidos por un prólogo profundo y estimulante a cargo de Eduardo Rinesi, donde conviven -entre otros- Shakespeare, Marx y Borges. Rinesi hace explícito que es del universo conceptual del mundo del teatro de donde tomamos las ideas fundamentales “para hablar de la vida política de los hombres y de los pueblos”.

Los textos se suceden abordando muchas de las problemáticas referidas. Con pasajes notables nos invitan a reflexionar sobre el carácter técnico y político de la representación, sobre la espectacularidad del actuar en público y sobre el poder de la teatralización.

En este sentido hay lugar para la tragedia (la “crisis carcelaria” uruguaya de 2012 en el texto de Gastón Amen) y la comedia (la -tan necesaria en estos años- sátira política en tiempos de redes sociales, en el de Pablo Gullino). Y sobran las alusiones al mundo teatral: por ejemplo, en el análisis que hace Beatriz Alem del escenario semicircular de *Intratables*, emulando un gran juicio y con sonidos que “refuerzan el efecto dramático”; en la “condición performativa” de la fotografía que refiere Elizabeth Martínez de Aguirre a propósito del “Archivo Bastera”; y en el delineamiento de una “retórica fotográfica de lo trágico en el fotoperiodismo argentino” de Juan Pablo Lagrutta. La superposición de esferas también es clara en dos capítulos cuyos objetos se inscriben en algunas aventuras políticas que vivió la región en los últimos años: el de Lucía Masci sobre el proceso de legitimación mutua entre la murga y el gobierno del Frente Amplio; y el de Federico Beltramelli y Eduardo Alonso Bentos sobre la experiencia uruguaya de sancionar e implementar una Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual.

El libro se completa con las contribuciones de Andrea Calamari y María Clara López Virrilli sobre lo contemporáneo en el vínculo entre narrativa y ciudad; Natalia Ferra y Mariel García sobre las estéticas educomunicativas

en el ámbito pedagógico; María Cristina Alberdi, Viviana Marchetti y Carlos Viceconte sobre una experiencia que reflexiona sobre los modos de comunicar la producción académica; Maximiliano Quelle sobre las prácticas y las marcas identitarias de las hinchadas de fútbol y, finalmente, Helvecia Pérez sobre la experiencia universitaria de teatro con actores sociales.

Las páginas se suceden de modo fluido, estimulando e interpelando al lector. Lo invitan a reflexionar sobre estos nuevos escenarios del arte, la política y la comunicación. Aquí y ahora.

Leandro González

Referencias

Carlón, Mario (2016) *Después del fin: una perspectiva no antropocéntrica sobre la post-tv, el post-cine y youtube*, Buenos Aires, La Crujía Ediciones.

Foucault, Michel (1996) *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa.

Mata, María Cristina (1999) "De la cultura masiva a la cultura mediática" en revista *Diálogos de la comunicación* N° 56, Lima, FELAFACS.

Steyerl, Hito (2014) *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra.

Thompson, John B. (1998) *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.

Film noir, María Negroni, Buenos Aires, La marca editora, 2021.

Suele ser muy fuerte la tentación de definir de una vez y para siempre a los géneros. Esa manía de fijarlos y no observar su móvil vida social parece ser patrimonio de todo estudio formalista que se precie de tal.

Privilegiar la captura de un conjunto de reglas y no su funcionamiento, verificar características y no operaciones, tratar de obtener una poética general y no enfrentarse con las poéticas abiertas que cada conjunto de objetos culturales convoca, están en la vocación de muchas semiologías y semióticas que buscan inmovilizarlos (y prescribirlos) para la eternidad.

Una primera mirada por el Prólogo y el Índice del libro de María Negroni nos puede llevar a pensar que cae en esa trampa: obviar uno de los anillos de los que habla Paolo Fabbri y sacar conclusiones generales y definitivas de una serie (siempre limitada) de casos.

Sin embargo, *Film noir* es un ensayo muy amable de leer, plagado de pertinentes e informadas descripciones que permiten vislumbrar, desde la apasionada relación personal de la autora con el género, un entusiasmo que no peca de formalista, pues el texto de Negroni no tiene la pretensión de establecer las reglas de este tipo de filmes sino de mostrar su vida.

Y lo hace desarrollando tres grandes líneas argumentativas que recorren y se superponen a lo largo del libro.

Desde las primeras páginas y a lo largo de varios pasajes del libro, el trabajo de Negroni muestra una vocación por capturar las relaciones transpositivas entre este tipo de filmes y su origen literario. Los plantea temáticamente



deudores de la novela gótica, del policial y sus vertientes genéricas y, especialmente, de la novela y el cuento norteamericano; y retóricamente de los recursos del expresionismo alemán y del romanticismo tardío. Pero con un nombre inventado por los franceses que hicieron de ese tipo de cine, y del cine en general, un objeto de culto y de reflexión.

A esta observación de las fuentes literarias y estilísticas, le sigue una organización que podría pensársela regida por motivos que son ilustrados por las películas con que la autora parece armar un canon, su canon.

El *noir* creó al detective privado: un antihéroe frío, duro, osco, desencantado pero siempre dispuesto a caer en la trampa de la seducción; algo cínico, de un pasado policial institucional, con su oficina, su secretaria... y un destino sin destino.

A él, Negroni le opone no solo los criminales sino, tal vez especialmente, la *femme fatale*, la rubia con su carga de erotismo y traición y perdición. Pura sexualidad que dinamitará los fríos sentimientos del antihéroe y lo dejará siempre a la deriva o lo llevará a la muerte.

Ella es la que promueve la acción en un espacio y un tiempo: la ciudad del pecado y la noche con sus antros, sus vicios; esa ciudad que los que son del día suponen que existe, pero no se atreven a experimentar.

Por último, Negroni conecta con el afuera de las películas. Y lo hace con cierto riesgo de caer, por un lado, en un biografismo sencillo que remite filmes a vida de autores, guionistas y directores, y por otro, en un contextualismo esquemático donde privilegia algunos acontecimientos de las décadas de 1940 y 1950.

Pero lo hace de manera triunfante al retomar las fuentes discursivas y los motivos antes descriptos. Y entonces su hipótesis de que en “el *film noir* aplica el principio de la ‘noche americana’ para mostrar el gran sueño americano en su versión delictiva” se devela fecunda.

Negroni reconstruye la vida de un género pesimista, disconforme, políticamente incorrecto, moralmente ambiguo, opuesto al optimismo

oficial de la postguerra que, mediante el sarcasmo, el doble sentido y la violencia desenmascará lo siniestro de una época que se pretende luminosa develando la imposibilidad del final feliz.

Como ya se dijo *Film noir* es un amable, argumentado y entusiasta ensayo que permite observar lo que muchas semióticas y semiologías obturan al privilegiar modelos por sobre objetos: porque la vida discursiva de los fenómenos de la comunicación social se realiza en un cruce y diálogo, siempre cambiante, pero posible de ser parcialmente reconstruido.

Podemos apropiármolo (los semiólogos) como una interesante y productiva reflexión acerca de la relación entre los géneros y los estilos y los campos de desempeño.

Pues *Film noir* aporta a la discusión sobre si estamos ante rasgos de un estilo de época o de varios de ellos transformados en género o frente a un transgénero (los policiales) que en su pasaje al lenguaje cinematográfico terminó convirtiéndose en un género del cine cuyos rasgos aún hoy resuenan en la producción contemporánea.

Rolando Martínez Mendoza

Poscrítica,

Laurent de Sutter (dirección),
Buenos Aires, Ediciones Isla
Desierta, 2021.

1. *Poscrítica* expone un malestar. Pero su causa es ambigua: aunque parece provocado por la actualidad de la crítica, por momentos la acusación recae sobre su propio nacimiento con la Modernidad. Esta indecisión entre la



contemporaneidad de la crítica y la crítica moderna atraviesa todas sus páginas, adquiriendo las formas de la melancolía y el juicio, que son tanto denunciadas como ejercidas.

2. La crítica, juicio para el pensamiento moderno desde Kant, denuncia para el pensamiento crítico a partir de Marx, habría devenido en simulacro luego de la muerte de Roland Barthes. Entre la posmodernidad anunciada por Nietzsche y la contemporaneidad entrevista por Walter Benjamin se sitúa *Poscrítica*, a pesar de su atención puesta por la segunda, constituida como un presente, una época, que reconoce aún inasible.

3. El concepto “poscrítica” tiene en la obra dirigida por Laurent de Sutter cuatro significados: detrás espacial con respecto a la crítica, que debería acompañarla (el artículo de Dorian Astor); retorno de la crítica a cero, para tratar de capturar lo contemporáneo desde un fuera-de-tiempo (Marion Zilio); nueva crítica que (nos) exige la contemporaneidad (la mayoría de los artículos); pensamiento libre de crítica, de su ejercicio moderno de poder (el propio de Sutter).

4. El de crítica sólo dos: a) Una posición demarcada: “la reflexión del sujeto acerca del límite que separa su capacidad de conocer de su aptitud para creer, considerado por él como el mismo límite que separa su capacidad de mandar de su aptitud para obedecer” (Astor). Pero en *Poscrítica* predomina otro: b) El significado de discriminar, discernir, evaluar, jerarquizar, juzgar (y denunciar y liberar, para las teorías críticas).

5. Luego la poscrítica es presentada en *Poscrítica* como negación, reforma, complemento o reinicio de la crítica moderna. Los autores de los artículos que conforman la obra proponen para ello caminos distintos: la performance, la multiplicación de abducciones, de perspectivas, una exploración anacrónica, la ética de la hospitalidad, una “pos-retórica”, la clínica, la exégesis, y una catabolización que acompañe a la anabolización habitual de la crítica.

6. Releído, el listado devela territorios de indagación antes que cartografías con rutas trazadas. Sus defensas comparten un diagnóstico: la

contemporaneidad como interpelación. Y la crítica (moderna) a la crítica actual: haya perdido ella legitimidad o un poder que nunca debió poseer, menos ejercer, la contemporaneidad solicita (por lo menos discutir) una “poscrítica”. Sin embargo, esta búsqueda de contemporaneidad por momentos tropieza con la posmodernidad.

7. Este tropiezo, y/o insistir con autores de/sobre ella, no deja de proponer apuntes no muy transitados. Por ejemplo, recordado Jean-François Lyotard (por de Sutter), se subraya que en *La condición posmoderna*, entre todos los grandes relatos de la Modernidad caídos para el último cuarto del siglo XX, el de la crítica no se encontraba. Sobrevivía su formalismo. O mejor dicho, sobrevivía por su formalismo, alejándose cada vez más de sus objetos.

8. Unas palabras sobre la posibilidad performativa de la poscrítica (o de la crítica). La crítica moderna se instituyó como árbitro, como juez, socialmente legitimado. Como tal, el devenir de su objeto no fue ajeno a sus fallos. La performance, en contraste, expone a la acción crítica ante el objeto en la práctica. La poscrítica (o la crítica) no es indemne a ella, ni ante él. Pero no es su contrario: el objeto, aunque no censurado, también muta.

9. Casi no hay crítica posmoderna, u obra que se tropiece con su condición, que no cite a Borges. *Poscrítica* no es la excepción. Aparece aquí con su idea de que todo autor inventa a sus predecesores. Lectura des-temporal infinitamente replicada en la semiosis. El presente destellando en el pasado, anverso benjaminiano. Así se devela un punto ciego de *Poscrítica*: la crítica sujeta a la contemporaneidad, ¿sin volver la vista al pasado?

10. El conjunto *Poscrítica* admite lecturas diversas: de oposiciones, por ejemplo, entre el recomienzo de la retórica que propone Johan Faerber y la narración hipotética que defiende de Sutter; o entre la conservación de la posibilidad de la crítica de Tristán García y la experiencia poscrítica de cohabitación que alienta Camille Louis. Pero el conjunto también puede leerse como un proyecto en sí: el solapamiento de formas metódicas y a-metódicas.

11. *Poscrítica* no es un libro acerca de la crítica de artes. Pero la abarca; y en parte ella, junto a la literaria, lo sesgan. Sin embargo, mientras los tópicos de los artículos que se ocupan de la crítica como pensamiento transversal o en campos distintos a ellas, como el del derecho o el filosófico, le corresponden, los específicos requieren el sur. Porque si en el siglo XIX la crítica francesa fue “asunto de poetas”, la de la nación argentina en ciernes tal vez fue de políticos.

12. Resulta atractivo y provocador coleccionar las censuras directas e indirectas a la crítica (de arte y literaria): instrumento de propaganda; no asume riesgos ni tiene coraje; perdió autoridad y prestigio; se aburguesó y muestra pereza intelectual; se volvió mero ornamento; se recostó en el pleonasma; ejerce un exceso de irenismo; sólo hace existir lo que ya existe; una intrusa: “Después de todo, nadie nos ha pedido nuestra opinión” (Pacôme Thiellement).

13. Específicamente sobre la crítica de artes, siempre emparentada, solapada, con la difusión, importa el diagnóstico de Zilio: el arte contemporáneo le es todavía extraño; su campo profesional en los medios de comunicación modernos está en crisis; las redes construyen vínculos, nuevos actores sociales y asignan roles que le son incómodos; el mercado y el arte se entrecruzaron; las fronteras entre la crítica y la curaduría se volvieron porosas. ¡A trabajar!

14. El riesgo de las redes no lo es para la crítica, lo es para el arte. El crítico moderno puede ser reemplazado por multitudes de productores/mediadores/críticos contemporáneos. No existe objeción atendible. Pero estos últimos, nosotros, imposibilitados de leernos todes, podemos ver acotadas nuestras relaciones, nuestros consumos, por algoritmos. El crítico puede ser reemplazado, pero la crítica es imprescindible. Y necesita actualizar su campo de desempeño.

15. El arte contemporáneo carece de los límites del moderno; la crítica moderna insiste, casi como espectro de ella, sin conseguir (o sin preocuparse por) asirlo. Tal vez la solución se encuentre en una poscrítica que escriba

con y no sobre el arte (Zilio). O tal vez requiera un “momento parresíaco” (Faerber), que con Benjamin, izando una historia a contrapelo, contra el reino de los expandidos, tenga la audacia de renovar el abordaje de los géneros.

16. *Poscrítica* no es un libro placentero. Menos para defender. Es un libro para discutir. Bienvenido sea. Es un libro para discutir la crítica. Necesario. Es un libro exagerado. Disonante. Un buen estímulo para la práctica de la crítica, muchas veces irreflexiva. Es un libro político. Gesto que me permitió acompañar sin coincidir con muchas de sus proposiciones. *Poscrítica* es un libro que puede polemizar(se) con el número 4 de *Sobreecrituras*: “¿Cuándo hay crítica?”.

José Luis Petris

Algo termina, algo comienza.

El número 5 de *Sobreescrituras* marca el cierre de una primera etapa de la revista. Acompañé su desarrollo mientras ocupé la Dirección del Área de Crítica de Artes. La vi maquettata, bocetada y hoy la sigo en su propia dinámica.

El proyecto de sus creadores José Luis Petris y Rolando Martínez Mendoza, con la colaboración de Oscar Steimberg, propone un “diálogo entre críticas, teorías, memorias y experiencias”. A la manera de Harold Bloom cuando explica y defiende la inevitabilidad de la “angustia de las influencias”, es ese diálogo con otras textualidades el que empuja los nuevos números, los que vendrán.

Los debates y las experiencias compartidas en *Sobreescrituras* aportan a la posibilidad de seguir reflexionando sobre los campos de la curaduría o de la crítica. Tal vez se puedan redefinir sus prácticas para aspirar a su mejor destino en la producción y la investigación. El planteo, por ejemplo, de la curaduría como otra disponibilidad entre las posibles experiencias estéticas podría derivar en una nueva pregunta, ¿cuándo hay escritura? En el discurrir sobre estos interrogantes presentes y futuros, vuelve aquel par barthesiano, escritor-escribiente. ¿Cuál de ellos es el sujeto que se asoma, se proyecta y nos interpela desde nuestras propuestas?

La crítica, la meta crítica, la crítica de la crítica (o cuando se cita “la crítica de la crítica crítica” de Marx y Engels) o la crítica dentro de la obra o las transposiciones y versiones como productos críticos manifiestan la dinámica poderosa de las transformaciones en el hablar del arte.

Agradezco a José Luis y a Rolando por el trabajo compartido como también al diseño de Andrea Moratti. Destaco no solo la producción editorial de la revista sino también la creación del sello Libros de Crítica y el esfuerzo colosal de todos para la edición y publicación de los ocho tomos de las Actas del 14 Congreso Mundial de Semiótica, Buenos Aires, 2019.

Algo termina, algo comienza.

Marita Soto

Buenos Aires, invierno 2021

sobreescrituras

■ Diálogos entre críticas, teorías, memorias y experiencias de las artes ■

