

deSignis | HORS
SERIE 02

Semiótica de la Cultura. De Yuri Lotman al futuro

—

Coordinado por / Edited by: Inna Merkoulova, Miguel Martín y Franciscu Sedda,
con la colaboración de Pampa Arán y de Jorge Lozano (in memoriam)



COMITÉ PATROCINANTE: ARGENTINA: Tomás Maldonado† (Politécnico de Milán MIP), Eliseo Verón† (Universidad de San Andrés UDESA); BÉLGICA: Jean-Marie Klinkenberg (Universidad de Lieja ULIEJE); ESPAÑA: Román Gubern (Universidad Autónoma de Barcelona UAB); FINLANDIA: Eero Tarasti (Universidad de Helsinki HY/HU); ITALIA: Umberto Eco† (Universidad de Bolonia UNIBO), Paolo Fabbr† (CCIS-Universidad de Urbino UNIURB); PERÚ: Desiderio Blanco (Universidad de Lima ULIMA).

COMITÉ DE REDACCIÓN: ARGENTINA: Gastón Cingolani (Universidad Nacional de las Artes), María Teresa Dalmasso (Universidad Nacional de Córdoba UNC), Lucrecia Escudero Chauvel (Universidad Nacional de Rosario UNR - EHESS CERMA Mondes Américaines UMF8168), Claudio Guerri (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo FADU, Universidad de Buenos Aires UBA), Guillermo Olivera (Universidad de Stirling, Reino Unido), Rosa María Ravera (Universidad Nacional de Rosario UNR, Universidad de Buenos Aires UBA), Oscar Steimberg (Universidad Nacional de las Artes UNA), Oscar Traversa (Universidad Nacional de las Artes UNA); BRASIL: Clotilde Pérez (Universidad de San Pablo USP), Mónica Rector (Universidad North Carolina UNC), María Lucía Santaella (Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo PUCSP); COLOMBIA: Armando Silva (Universidad del Externado UE); CHILE: Rafael del Villar (Universidad de Chile UC), Elizabeth Parra (Universidad de Concepción UDEC); ESPAÑA: Charo Lacalle (Universidad Autónoma de Barcelona UAB), Jorge Lozano (Universidad Complutense de Madrid UCM), Cristina Peñarín (Universidad Complutense de Madrid UCM), José María Paz Gago (Universidad de La Coruña ULC), Carlos Scolari (Universidad Pompeu Fabra UPF), Teresa Velázquez García-Talavera (Universidad Autónoma de Barcelona UAB); MÉXICO: Alfredo Tenoch Cid Jurado (Universidad Autónoma de México- Xochimilco), Lydia Elizalde (Universidad Autónoma del Estado de Morelos UAEM); PUERTO RICO: Eliseo Colón Zayas (Universidad de Puerto Rico UPR); REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY: Fernando Andacht (Universidad de la República, UR); REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA: José Enrique Finol (Universidad del Zulia LUZ), Rocco Mangieri (Universidad de Los Andes ULA).

COMITÉ CIENTÍFICO: Winfried Nöth (Universidad de Kassel UK, Alemania), Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires UBA, Argentina), Herman Parret (Universidad Católica de Lovaina KULeuven, Bélgica), Jesús Martín Barbero (Universidad del Valle Univalle, Colombia), Yong Xiang Wang (Chinese Semiotics Studies, China); Carmen Bobes (Universidad de Oviedo UNIOVI, España), José Romera Castillo (UNED, España), Manuel Ángel Vázquez Medel (Universidad de Sevilla US, España), Anne Henault (Université de Paris Sorbonne, Francia), Jacques Fontanille (Université de Limoges UNILIM, Francia), Erik Landowski (Centre National de la Recherche Scientifique CNRS, Francia), Patricia Violi (Universidad de Bolonia UNIBO, Italia), Oscar Quezada Macchiavello (Universidad de Lima UL, Perú), Paul Colby (Middlesex University MDX, Reino Unido), Bernard McGuirk (Universidad de Nottingham NTU, Reino Unido), Greg Philo (Universidad de Glasgow UC, Reino Unido).

COMITÉ ASESOR: ALEMANIA: Stephanie Averbeck-Lietz (Universidad de Bremen UB); AUSTRIA: Jörg Türschmann (Universidad de Viena UNIVIE); ARGENTINA: Betty Amman (Universidad Nacional de Córdoba UNC), Leonor Arfuch (Universidad de Buenos Aires UBA), Mario Carlón (Universidad de Buenos Aires UBA), Olga Corina (Universidad Nacional de Rosario UNR), José Luis Fernández (Universidad de Buenos Aires UBA), Susana Frutos (Universidad Nacional de Rosario UNR), María Ledesma (Universidad de Buenos Aires UBA), Isabel Molinas (Universidad Nacional del Litoral UNL), Gabriela Simón (Universidad Nacional de San Juan UNSJ), Marita Soto (UNA), Sandra Valdetaro (Universidad Nacional de Rosario UNR); BOLIVIA: Víctor Quelca (Universidad Autónoma Gabriel René Moreno UAGRM); BRASIL: Ana Claudia Alves de Oliveira (Pontificia Universidad Católica de São Paulo PUCSP PUC SP), Luiz Carlos Assis lasbeck (Universidad Católica de Brasilia UCB), Beth Brait (Pontificia Universidad Católica de São Paulo PUCSP), Heloisa Duarte Valente (Universidad de São Paulo), Yvana Fechine (Pontificia Universidad Católica de São Paulo PUCSP), Irene Machado (Universidad de São Paulo SP), Eufrasio Prates (Universidad de Brasilia UB), Darcilia Simoes (Universidad Estadual de Rio de Janeiro UERJ); BULGARIA: Christian Bankov (Universidad de Sofia US); COLOMBIA: María Cristina Asqueta (Uniminuto), Gladys Lucía Acosta Valencia (Universidad de Medellín UDEM), Andrea Echeverri (Universidad de los Andes UA), Douglas Nino (Universidad Jorge Tadeo Lozano UJTL), Claudia Maya (Universidad de Medellín UDEM), Eduardo Serrano (Universidad del Valle UNIVALLE), Álvaro Góngora (Universidad Javeriana UJ); CHILE: Rubén Ditrus (Universidad Central de Chile UCC), María José Contreras (Pontificia Universidad Católica de Chile PUC), Paulina Gómez Lorenzini (Pontificia Universidad Católica de Chile PUCU), Jaime Otazo (Universidad de La Frontera UFRO), Héctor Ponce de la Fuente (Universidad de La Frontera UFRO), Claudio Cortés (Universidad de Chile UC), Carlos del Valle (Universidad de La Frontera UFRO); ECUADOR: Jorge Andrés Díaz (CORDICOM), Alberto Pereira Valarezo (Universidad Central del Ecuador UCE); ESPAÑA: Eva Aladro (Universidad Complutense de Madrid UCM), Ricardo Carniel Buggs (Universidad Autónoma de Barcelona UAB), Pilar Couto (Universidad de La Coruña ULC), Héctor Fouce (Universidad Complutense de Madrid UCM), Rayco González (Universidad de Burgos UBU), Asunción López Varela (Universidad Complutense de Madrid UCM), Miguel Martín (GESC, Madrid), José María Nadal (Universidad del País Vasco UPV), José Manuel Pérez Tornero (Universidad Autónoma de Barcelona UAB), Félix Ríos (Universidad de La Laguna ULL), Raúl Rodríguez (Universidad de Alicante UA), Vanessa Salnz (Universidad Complutense de Madrid UCM), Marcello Serra (GESC, Madrid), Santos Zunzunegui (Universidad del País Vasco UPV); FRANCIA: Luca Acquarelli (Universidad de Lille), Juan Alonso (SciencesPo), Claude Chabrol (Universidad Sorbonne Nouvelle), Patrick Charaudeau (Universidad de Paris XIII), François Jost (Universidad Sorbonne Nouvelle), Guy Lochard (Universidad de Paris VIII), Marta Severo (Universidad de Nanterre); GRAN BRETAÑA: Alexandra Campos (Universidad de Nottingham UN); ITALIA: Paolo Bertetti (Universidad de Siena UNISI), Patrizia Calefato (Universidad de Bari UNIBA), Massimo Leone (Universidad de Torino UNITO), Universidad de Shanghai SHU), Anna María Lorusso (Universidad de Bolonia UNIBO), Giovanni Manetti (Universidad de Siena UNISI), Gianfranco Marrone (Universidad de Palermo UNIPA), Roberto Pellerey (Universidad de Génova UNIGE), María Pía Pozzato (Universidad de Bolonia UNIBO); MÉXICO: Jacob Bañuelos (Instituto Tecnológico de Monterrey Campus Ciudad de México ITM CCM), Alberto Betancourt (Universidad Nacional Autónoma de México UNAM), Carmen de la Peza (Universidad Autónoma Metropolitana UAM – X), Roberto Flores (Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH), Tanius Karam (Universidad Autónoma de la Ciudad de México, UACM), Raymundo Mier (Universidad Autónoma Metropolitana UAM X), María Eugenia Olavarria (Universidad Autónoma Metropolitana UAM – A), Sílvia Tabachnik (Universidad Autónoma de México UAM); PERÚ: José David García Conto (Universidad de Lima UNILIMA), Celia Rubina Vargas (Pontificia Universidad Católica de Perú PUCP); PUERTO RICO: Sílvia Álvarez Curbelo (Universidad de Puerto Rico UPR); REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA: Luis Javier Hernández (Universidad de Los Andes ULA), Alexander Mosquera (Universidad del Zulia LUZ), Dobrila de Nery (Universidad del Zulia LUZ); RUSIA: Inna Merkoulova (Universidad Estatal Académica de Humanidades, Moscú).

DIRECCIÓN: Lucrecia Escudero Chauvel (Universidad Nacional de Rosario UNR; CERMA Mondes Américaines, Francia)

SUBDIRECCIÓN: Teresa Velázquez García -Talavera (Universidad Autónoma de Barcelona, UAB, LAPREC, España)

COMITÉ DE EDICIÓN: María Teresa Dalmasso (Universidad Nacional de Córdoba UNC – CEA, Argentina), directora

SECRETARÍA DE REDACCIÓN: Cristina Peñarín (Universidad Complutense de Madrid, UCM, España), Guillermo Olivera (Universidad de Stirling, Reino Unido)

SECRETARÍA: Sebastián Gastaldi (Universidad Nacional de Córdoba UNC – CEA, Argentina), TRADUCCIONES Carolina Casali (Universidad Nacional de Córdoba UNC – CEA, Argentina) <comiteeditorialdesignis@gmail.com>

SECRETARÍA FINANCIERA: Israel V. Márquez (Universidad Complutense de Madrid, UCM, España,) <isravemarquez@gmail.com>

SECCIÓN PERSPECTIVAS: Mariano Dagatti (CONICET – Universidad de San Andrés, Argentina), <director onairamdagatti@gmail.com>

SECCIÓN LECTURAS: Miguel Martín (GESC Universidad Complutense de Madrid, UCM, España), director <miguelmartink@gmail.com>

MEDIOS DIGITALES: Sebastián Moreno Barreneche (Universidad ORT, Uruguay), director <morenobarreneche@gmail.com>

ASISTENTE TÉCNICO: André Peruzzo (Universidad de Sao Paulo USP, Brasil)

NEWSLETTER: Mariana Maestri (Universidad Nacional de Rosario UNR, Argentina) <info@designisfels.net>

deSignis | HORS SERIE 02

Semiótica de la Cultura. De Yuri Lotman al futuro

Semiotics of culture: from Yuri Lotman to the future.

—
Coordinado por / Edited by: Inna Merkoulova, Miguel Martín y Franciscu Sedda,
con la colaboración de Pampa Arán y de Jorge Lozano (in memoriam)

COMMUNITY MANAGEMENT: Sebastian Moreno Barreneche. <<https://www.facebook.com/RevistadeSignis>>

WEBMASTER: Iria Caballero Ullate <www.designisfels.net>

RELACIONES EDITORIALES: Susana Frutos (Universidad Nacional de Rosario UNR, Argentina), directora <susanabeatrizfrutos@gmail.com>

RELACIONES INSTITUCIONALES: Marta Rizo (Universidad Autónoma de la Ciudad de México UACM, México), directora <mrizog@gmail.com>

COLABORARON EN DESIGNIS HORS SERIE 02

Ana Beatriz Ammann, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina; María Augusta Babo, Universidade Nova de Lisboa, Portugal; Adriana Boria, CEA, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina; Juan Borge, Universidad de Mondragón, España; Magali Bucasich, Universidad de Buenos Aires, Argentina; Mario Carlón, Universidad de Buenos Aires, Argentina; Carolina Casali, Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Provincial de Córdoba, Universidad Blas Pascal, Argentina; Alfredo Tenoch Cid Jurado, Universidad Akali de Posgrados, México; Gastón Cingolani, Universidad Nacional de las Artes, Argentina; Eliseo Colón Zayas, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico; Eugenio Israel Chávez Barreto, Universidad de Tartu, Estonia; Mariano Dagatti, CITRA (CONICET/UMET), Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina; Rafael del Villar, Universidad de Chile, Chile; Lydia. Elizalde, UAEM, Facultad de Artes, México; Froilán Fernández, Universidad Nacional de Misiones, Argentina; José Enrique Finol, Universidad del Zulia, Venezuela; Asja Fior, Universidad Complutense de Madrid, España; Susana Gómez, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina; Ariel Gurevich, Universidad de Buenos Aires, Argentina; Rayco González, Universidad de Burgos, España; Asun López-Varela Azcárate, Universidad Complutense de Madrid, España; Oleg Lukin, GES, Universidad Complutense de Madrid, España; Roberto Marafioti, Universidad Nacional de Moreno, Argentina; Isabel Marcos, Universidade Nova de Lisboa, Portugal; Oscar Salvador Miyamoto Gómez, Universidad de Tartu, Estonia, Teresa Mozejko, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina; Cristina Peñarín, Universidad Complutense de Madrid, España; Mónica Rector, University of North Carolina, Chapel Hill, EE.UU.; Sandra Savoini, CEA, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina; Marcello Serra, Universidad Carlos III de Madrid, España; Lucía Stubrin, Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina; Alici Vaggione, CEA, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina; Teresa Velázquez García-Talavera, Universidad Autónoma de Barcelona, España; Patrizia Violi, Universidad de Bolonia, Italia;

Corrección de primeras pruebas: estudiantes (Rossana Carnejo, Débora Doncel, Camila Linardi, Luciana Mello, María Rosa Saxlund, Eliana Siviero, Lucía Yusupoff) y docentes (Marisa Elizalde, Maura Lacreu, Mariela Oreggioni, Julia Ortiz) de la Tecnicatura Universitaria en Corrección de Estilo (Universidad de la República, Uruguay).

Este número ha sido posible con el aporte de las siguientes organizaciones educativas y de investigación:

- Universidad Académica Estatal de Humanidades (GAUGN), Moscú, Centro Internacional de Semiótica y Diálogo Intercultural de la Universidad GAUGN.

- Universidad Complutense, Madrid, Departamento Periodismo y Nuevos Medios de la Universidad Complutense.

- Universidad de Cagliari, Departamento de Literatura, Lenguas y Patrimonio Cultural de la Universidad de Cagliari.



La revisión por pares está a disposición para consulta en el Comité de Edición de la revista: <comitedeedicionsignis@gmail.com>
Editado con la colaboración del Doctorado en Comunicación de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina)

DISEÑO GRÁFICO Y PRODUCCIÓN: Iria Caballero Ullate (Pan de Molde). Sobre un concepto de Horacio Wainhaus.

ISSN PAPEL: 1578-4223

ISSN DIGITAL: 2462 - 7259

Impreso en Argentina

UNR Ediciones, Urquiza 2050, Rosario 2000 (Argentina) <info-editora@unr.edu.ar>

Número HORS SERIE 02. (septiembre 2022)

Dirección legal: 12 rue de Pontoise - Paris 75005 - Francia

deSignis es una publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica, asociación Ley 1901 de la República Francesa, con número de registro 1405367K (J.O RF 24/01/2001 n° 1335). Repositorio Centre ISSN BNF Quai François Mauriac 75706 Paris Cedex FR. Repositorio digital Universidad Autónoma de Barcelona <<https://ddd.uab.cat/record/204665>>

Depósito Legal Barcelona B.17342-2001.

Publicación indexada en Emerging Sources Citation Index (ESCI), en Dialnet, en Directory of Open Access Journals (DOAJ), en Latindex <www.latindex.com>, <<http://dgb.unam.mx/clase.html>> y en Redalyc-América. Integra la Red Latinoamericana de Revistas de Ciencias Sociales FLACSO. En proceso de evaluación en Scopus.



deSignis | HORS SERIE 02

Semiótica de la Cultura. De Yuri Lotman al futuro

Semiotics of culture: from Yuri Lotman to the future.

Presentación / Introduction

I. Semiótica de la cultura e Historia / Semiotics of Culture and History

- 15 **Cuando la semiótica de la cultura dialoga con la historia / When the semiotics of culture dialogues with history**
Jorge Lozano y Miguel Martín
- 23 **El desafío de la imposibilidad: explosión, historia y arte de vivir / The Challenge Of Impossibility: Explosion, History & Arts Of Living**
Jacques Fontanille
- 35 **Semiótica de lo imprevisible. Entre cuerpo y cultura / Semiotics of the Unpredictable. Between Body and Culture**
Francisco Sedda
- 49 **Temporalidades humanas. La dinámica de los sistemas culturales y su interpretación histórica / Human Temporalities. The Dynamic of Cultural Systems and their Historical Interpretation**
Pampa Arán
- 59 **La escuela semiótica Tartu-Moscú y la historia del arte ruso del siglo xx: el caso de una (no) reunión / The Moscow-Tartu Semiotic School and the Russian Art History of the 20 Century: The Case of One (No) Meeting**
Nataliya Zlydneva
- 71 **Prolegómeno a una semiótica del covid-19: agentividad, narratividad, temporalidad / Prolegomenon to a semiotics of covid-19: agentivity, narrativity, temporality**
Sung Do Kim
- #### II. Semiosferas y formas de la cultura: Tipologías / Semiospheres and Forms of Culture: Typologies
- 83 **Releer Cultura y Explosión de Yuri Lotman, en busca de nuevas formas culturales / Reread Culture and Explosion by Yuri Lotman, in search of new cultural forms**
Inna Merkoulouva y Marina Merkoulouva

99 **Una semiosfera confusa. Ideas para una tipología de la cultura contemporánea / A confused semiosphere. Ideas for a typology of contemporary culture**
Anna Maria Lorusso

109 **Las tipologías de la cultura de Juri Lotman / Juri Lotman's typologies of culture**
Silvi Salupere

121 **Famosos, celebrities, infames. Una aproximación a las tipologías de fama desde la semiótica de la cultura / Famous, celebrities, infamous. An approach to the typologies of fame through the lens of semiotics of culture**
Oscar Gómez Pascual

133 **El cine como un sistema modelizante secundario / Cinema as a secondary modelling system**
Fábio Sadao Nakagawa

145 **Simetría especular en videojuegos: las máquinas dialógicas de David Cage / Specular symmetry in video games: David Cage's dialogic machines**
Ernesto Pablo Molina Abumada

157 **Formas de coexistencia y matriz cultural o fundamentos de las festividades del solsticio de invierno / Forms Of Coexistence And Cultural Matrix Or Foundations Of Winter Solstice Holidays**
Rabilya Geybullayeva

III. Fronteras y fenómenos de traducción / Frontiers and Translation Phenomena

173 **La identidad geocultural europea en sus periferias y fronteras. Un abordaje desde la semiótica de la cultura de Yuri Lotman / The European geo-cultural identity in its boundaries and peripheries. An approach from Yuri Lotman's semiotic of culture**
Juan Manuel Montoro y Sebastián Moreno Barreneche

185 **Atribuir sentido al espacio digital y a las conexiones sociales / Making sense of the digital space and social connections**
Natalya Emelyanova

195 **Tipología da cultura no contexto das anomalias de exclusão / Tipología cultural en el contexto de anomalías de exclusión / Typology of Culture in the Context of the Anomalies of exclusion**
Irene Machado

207 **Frontera y subjetivación política: un abordaje semiótico / Frontier and political subjectivation: a semiotic approach**
Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa

217 **Mecanismos arcaicos en la estructura de un fenómeno de la cultura de masas: El caso del "pollo pio" / Archaic mechanisms in the structure of a phenomenon of mass culture: The case of "chicken pio"**
Maria Zavyalova

231 **Semiosis culinaria y cultura. Del maíz al tamal en América Latina / Culinary semiosis and culture. From corn to tamale in Latin America**
Alfredo Tenoch Cid Jurado

IV. Pasiones Culturales / Cultural Passions

243 **Los sentidos del ser querido fallecido. La categoría vida-muerte en los universos sociales / The senses of the deceased loved one. The life-death category in social universes**
Tiziana Migliore

261 **Sobre la semiótica de la muerte para pensar en el tiempo presente / On the semiotics of death to think about the present age**
Laura Gherlone

273 **Semiótica de la extrañeza: De maniqués, muñecos diabólicos y otros artificios inquietantes / Semiotics of the Strangeness: On mannequins, evil dolls, and other uncanny artefacts**
Ariel Gómez Ponce

Inédito en español / Unpublished in Spanish

285 **Traducción de ¿Es posible una ciencia histórica? y, ¿cuál es su función en el sistema cultural? De Yuri Lotman / Translation of Can there be a science of history and what are its functions in the cultural system? By Yuri Lotman**
By Yuri Lotman (Translation by Oleg Lukin)

Lecturas / Readings

297 **"Il girotondo delle muse"**
Angela Mengoni

Presentación / Introduction

Equipo coordinador: Inna Merkoulouva, Miguel Martín, Franciscu Sedda, Pampa Arán

Este número especial de «deSignis Hors Serie» está dedicado a la semiótica de la cultura, a su historia, presente y futura.

La edición fue preparada en 2020-2021 y sale a la luz en el año del centenario del destacado semiólogo del siglo XX Yuri Mikhailovich Lotman (1922-1993), coincidiendo también con el 30 aniversario de la publicación de su obra *Cultura y Explosión*. En ese sentido, el tema transversal del número, además de aludir a cuestiones propias de la semiótica de la cultura en general, se centra también en la conexión que existe entre la semiótica y la historia, así como en conceptos lotmanianos como los de «imprevisibilidad», «explosión» y «progreso gradual». Además, este número rinde homenaje a la memoria de Jorge Lozano (1951-2021), referente de la semiótica de la cultura a nivel internacional, fundador y director del Grupo de Estudios de Semiótica de la Cultura hasta su fallecimiento, y que como semiólogo tuvo entre sus preocupaciones principales explorar el diálogo existente entre dos disciplinas aparentemente dispares como la semiótica de la cultura y la historia. Además, cabe destacar, que fue uno de los principales promotores de realizar este número especial.

A Yuri Lotman le gustaba repetir el antiguo dicho: «Las musas caminan en un baile redondo». Citándolo como referencia, insistió en la necesidad de estudiar tanto los tipos individuales de arte como las obras individuales, así como los patrones de los conjuntos reales. Cada una de las musas tenía su propia imagen, herramientas y oficio, pero los antiguos griegos siempre vieron en el arte de una danza redonda, un conjunto de tipos de actividad artística diferentes, pero mutuamente necesarios.

Según Lotman, cada época y cada tipo de cultura genera un modo de funcionamiento específico de las distintas artes, considerando unas relaciones entre los distintos lenguajes artísticos como fijas y típicas y otras, en cambio, como incompatibles. Esto quiere decir que no siempre cualquier combinación de diferentes objetos artísticos es capaz de entrar en relación, formando conjuntos. Esta situación de dificultad y complejidad es paradójicamente útil: favorece la búsqueda de la “traducción de lo intraducible”, crea las condiciones para experimentar correlaciones inesperadas entre lenguas. Al mismo tiempo, nos recuerda que es la diferencia en los principios de dominar el mundo lo que hace que los diferentes tipos de artes sean mutuamente necesarios. Cada propiedad de tal o cual lenguaje artístico está determinada por su relación con algunas propiedades, en cierto sentido equivalentes, de los lenguajes de otras artes (“Artistic ensemble as daily space”, 1974). Lo que es válido para el

arte es válido para el funcionamiento de todos los lenguajes en general. El hombre no se conforma con uno solo de ellos porque solo su pluralidad permite una mayor comprensión del mundo y la posibilidad de generar nuevos y más significativos conjuntos culturales.

Este número especial fue concebido precisamente como *un conjunto* de diferentes posiciones y puntos de vista de representantes tanto de la semiótica propiamente dicha como de disciplinas humanitarias afines (antropología, lingüística, historia), un conjunto de voces sobre la forma de practicar y actualizar el legado lotmaniano, pero también un conjunto de ideas sobre el funcionamiento de la cultura en general. En este sentido, este número especial de *deSignis* desarrolla el postulado de Lotman que define la cultura como la «memoria de una colectividad no hereditaria». Lotman dice que todos nosotros somos a la vez una parte y una apariencia de un enorme mecanismo intelectual. Por lo tanto, ya sea que estudiemos la estructura de un texto literario, los problemas del discurso oral, la publicidad o la comunicación digital en el mundo moderno, o los sistemas de ideas religiosas de las culturas arcaicas o contemporáneas, aprendemos diferentes mecanismos de la vida intelectual unificada de la humanidad. Somos a la vez un planeta en una galaxia intelectual y una imagen de su universo (*Universe of the Mind*, 1990).

Lotman soñaba con crear *una semiótica histórica universal de la cultura* y consideraba su último trabajo «un intento de plantear una pregunta» en este ámbito. Nuestro número especial también busca dar un cierto paso en esta dirección, ya que, en la búsqueda de sentido, la semiótica es ante todo una ciencia de preguntas.

Este número consta de 22 artículos, que se engloban en los siguientes capítulos: 1. **Semiótica de la cultura e Historia**; 2. **Semiosferas y formas de cultura: tipologías**; 3. **Fronteras y fenómenos de traducción**; 4. **Pasiones culturales**. Adicionalmente, se publica una traducción inédita al español de uno de los capítulos del libro de Lotman *Universe of the Mind*. Por último, también se ha añadido una **sección de Lecturas**, que incluye una reseña del siguiente libro: Lotman, J.M. *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti* (Burini, S. ed., 2022).

El *primer capítulo* se abre con un texto conjunto de **Jorge Lozano y Miguel Martín**. Los autores consideran el concepto de «acontecimiento» desde el punto de vista de la semiótica de la cultura de Lotman: acontecimientos, tanto pasados como futuros, que pueden ocurrir como resultado de momentos explosivos y, por lo tanto, pueden abrir un horizonte de nuevos significados.

El artículo de **Jacques Fontanille** propone abordar el concepto de «explosión» de Lotman principalmente como una reflexión sobre la negatividad, tanto a nivel de vocabulario como de roles emblemáticos. La negatividad «explosiva» se convierte en una condición para la libertad de elección creativa y la transformación de la vida en una obra de arte.

Franciscu Sedda analiza el fenómeno de la creatividad a través del diálogo entre Greimas y Lotman, constatando la complementariedad en sus planteamientos: accidente estético, por un lado, e imprevisibilidad cultural, por el otro.

En el texto de **Pampa Arán** se presta especial atención a la dinámica e interpretación histórica de los sistemas culturales, incluso a través de la biografía personal de Lotman. La autora recuerda la conexión entre el concepto de «explosión» de Lotman y las ideas de Ilya Prigogine y lo presenta como una metáfora de un accidente en el campo cultural.

Nataliya Zlydneva escribe sobre los contactos históricos entre representantes de la escuela semiótica de Moscú-Tartu y sus contemporáneos, historiadores del arte que fueron influenciados por la metodología semiótica.

Finalmente, **Sung Do Kim** presenta una perspectiva histórica contemporánea, explorando los problemas semióticos de la crisis del Covid-19 a través de la agentividad, la narratividad y la temporalidad.

Al comienzo del *segundo capítulo*, hay un artículo conjunto de **Inna Merkoulova y Marina Merkoulova** sobre las nuevas formas culturales en la era de la crisis sanitaria planetaria. Tomando como punto de partida la obra de Lotman *Cultura y Explosión*, las autoras consideran ejemplos de proyectos culturales innovadores en el ámbito del teatro como un movimiento desde la periferia hacia el centro de la semiosfera, en busca de una «nueva normalidad».

Anna Maria Lorusso propone considerar los rasgos tipológicos de la semiosfera moderna, deteniéndose en sus características, concretamente en el régimen de confusión existente en torno a conceptos como verdad y post-verdad, fenómeno que ha cobrado especial relevancia en la era de la pandemia.

En el texto de **Silvi Salupere**, la semiótica de la cultura de Lotman se presenta a través de tipologías y códigos culturales. Esta «gramática» peculiar de la cultura humana representa a esta última tanto como un organismo vivo como una obra de arte.

El texto de **Oscar Gómez Pascual** está dedicado al fenómeno de la cultura de las celebridades. Desarrollando el enfoque de Lotman, el autor presenta los conceptos de «biografía» y «fama» como parte de la organización de una memoria cultural común.

Fabio Sadao Nakagawa se refiere a los trabajos de Lotman sobre la semiótica del cine. El objetivo del autor es presentar el lenguaje cinematográfico como un sistema modelizante secundario, y la película como un texto artístico que refuerza la idea de un texto cultural.

En el artículo de **Pablo Molina Ahumada** se analiza el corpus de los videojuegos en relación con el concepto de simetría especular de Lotman, lo que permite al autor hablar de la construcción de narrativas interactivas.

Por último, **Rahilya Geybullayeva**, usando el ejemplo de las festividades del solsticio de invierno, explora los orígenes y el nuevo estatus de las tradiciones culturales heredadas del pasado, y describe su matriz cultural semiótica.

El tercer capítulo comienza con un artículo conjunto de **Juan Manuel Montoro** y **Sebastián Moreno Barreneche** sobre el tema de la identidad geocultural de Europa. La doble perspectiva de la semiótica de la cultura de Lotman y de la semiótica espacial permite a los autores ofrecer una interpretación original de los territorios periféricos del espacio europeo.

Natalya Emelyanova explora las características específicas de la semiosfera digital moderna, la transformación de los lazos sociales entre sujetos individuales en la realidad digital y plantea la cuestión de la posible actividad no humana en este espacio.

Irene Machado, por su parte, plantea el tema de las anomalías de exclusión en relación con la tipología cultural, dando ejemplos de culturas subalternas y conflictos raciales. En este contexto, las reflexiones de Lotman revelan la dinámica histórica de las culturas.

Inspirándose en el concepto de semiosfera de Lotman, **Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa** propone explorar el proceso de subjetivación política como resultado de la actividad traslacional que ocurre en la frontera semiótica.

Maria Zavyalova explora mecanismos arcaicos en la estructura del fenómeno de la cultura de masas y concluye que la popularidad del éxito italiano moderno se basa en los mismos modelos arcaicos que se utilizan en el folclore tradicional. Su análisis continúa la idea de Lotman de una poderosa invasión de los textos de las culturas primitivas en la civilización europea.

Alfredo Tenoch Cid Jurado elige la perspectiva de la semiótica de la cultura para explorar la semiosfera culinaria a partir del ejemplo de un plato popular en América Latina. Gracias a los procesos de identificación de comportamientos culturales, este plato particular actúa como figura metonímica de la cocina en su conjunto.

En el cuarto capítulo, el tema de las pasiones culturales se considera en el formato específico de la oposición principio/fin de Lotman. El artículo de **Tiziana Migliore** explora la categoría existencial de Vida/Muerte como una adición necesaria a la categoría Naturaleza/Cultura en el contexto de la semiótica de la cultura.

En el texto de **Laura Gherlone** se presta atención a la representación del final de la vida como un “problema” dentro de los contenidos audiovisuales surgidos en la era de la pandemia.

Finalmente, el estudio de **Ariel Gómez Ponce** sobre el ejemplo de los artefactos de la cultura popular moderna dialoga con las reflexiones de Lotman sobre el miedo y el fenómeno de la extrañeza.

El número termina con una traducción al español inédita del texto de Yuri Lotman, preparada y comentada por **Oleg Lukin**. En el texto que concluye el libro *Universe of the Mind (Dentro de mundos pensantes/ Vnutri mysliashkikh mirov)*, Lotman plantea la cuestión de si la ciencia histórica es posible y cuál es su función en el sistema cultural. Según Lotman, si la función de la historia se presenta tradicionalmente como «imaginar el pasado como realmente sucedió», entonces la memoria es el instrumento para pensar en el presente. El enfoque semiótico de la investigación histórica implica una traducción entre el mundo de los personajes históricos y el mundo del historiador. La historia como memoria de la cultura es un mecanismo activo del presente.

Como se puede comprobar, han contribuido a este proyecto representantes de diversas escuelas semióticas (Lotman, Greimas y otras áreas) de universidades e institutos de investigación de 11 países de América Latina, Europa y Asia : Argentina, Azerbaiyán, Brasil, Corea del Sur, España, Estonia, Francia, Italia, México, Rusia, Uruguay. En vista de una geografía de tan gran escala, el tema demuestra claramente uno de los pensamientos clave de Lotman sobre la importancia de la traducción como un acto elemental de pensamiento. Los artículos de autores extranjeros fueron traducidos a los idiomas oficiales de la revista «deSignis» (español y portugués), pero al mismo tiempo, dirigiéndose a la futura amplia audiencia de lectores, los autores escribieron en uno de los idiomas europeos como lenguaje de la comunicación científica (no necesariamente el propio).

Tomando en consideración los retos globales a los que se enfrenta la humanidad en el siglo XXI, se hace cada vez más imprescindible la necesidad de construir un diálogo colectivo, incluido en el mundo científico. En este sentido, el trabajo que representa este número busca demostrar que la necesidad del diálogo precede al diálogo real e incluso a la existencia de un lenguaje que lo posibilite (*Universe of the Mind*, 1990). Sólo creando una situación dialógica, como lo hace este volumen dedicado a la semiótica de la cultura, pueden surgir nuevos significados, nuevas ideas, nuevos conjuntos.

Cuando la semiótica de la cultura dialoga con la historia / When the semiotics of culture dialogues with history

Jorge Lozano y Miguel Martín

RESUMEN

Siguiendo los planteamientos de Yuri Lotman, el siguiente artículo aborda cómo se define *acontecimiento* desde el punto de vista de la semiótica de la cultura y se plantea la posibilidad de que la historia no solo se ocupe de los sucesos pasados, sino también de aquello que podría haber sucedido y de cómo en los momentos explosivos miramos hacia el futuro. En ese sentido, se sugiere que, con el fin de construir tipologías culturales, la historia no tiene por qué entenderse solo como una mera concatenación de sucesos definidos por la causalidad, sino que también se debe atender al dominio de la casualidad, momento a partir del cual se abre un espacio donde pueden aparecer nuevos significados y sentidos aún no previstos ni previsibles.

Palabras clave: semiótica de la cultura, historia, acontecimiento, tipologías culturales, futuro.

ABSTRACT

Following the approaches of Yuri Lotman, the following article addresses how “event” is defined from the point of view of the semiotics of culture and raises the possibility that history not only deals with past events, but also with what could have happened and how in explosive moments we look to the future. In this sense, it is suggested that, in order to build cultural typologies, history does not have to be understood only as a mere concatenation of events defined by causality, but that the domain of chance must also be addressed. Moment from which a space opens where new meanings and senses not yet foreseen or foreseeable can appear.

Keywords: semiotics of culture, history, event, cultural typologies, future.

Jorge Lozano (1951-2021) fue catedrático de Teoría de la Información en la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y director del Grupo de Estudios de Semiótica de la Cultura (GESC). Autor de libros como *El discurso histórico*, *Análisis del discurso* y *Persuasión: Estrategias del creer*, así como de numerosos artículos en diferentes publicaciones de prestigio. Investigador principal del proyecto I+D “Figuras del destinatario en los textos contemporáneos de no-ficción: lector, observador, espectador” (Ref.: PGC2018-098984-B-I00).

Miguel Martín es miembro del Grupo de Estudios de Semiótica de la Cultura (GESC), licenciado en Filosofía por la Universidad de Valladolid (UVA) y doctor en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), donde ha sido colaborador honorífico. También es miembro del proyecto I+D “Figuras del destinatario en los textos contemporáneos de no-ficción: lector, observador, espectador” (Ref.: PGC2018-098984-B-I00). Ha coordinado junto con Jorge Lozano el volumen *Documentos del presente: Una mirada semiótica*. Correo electrónico: <migmar13@ucm.es>.

1. Introducción¹

El presente artículo representa una de las últimas contribuciones inéditas de Jorge Lozano al campo de la semiótica en general y de la semiótica de la cultura en particular. En ella, además de realizar un recorrido general por algunos de los principales planteamientos de Yuri Lotman, se propone una línea de investigación original para el campo de las ciencias sociales. Esto es, concebir la historia no solo como un discurso que se ocupa de sucesos pasados, sino también del futuro, entendido este no tanto como un tiempo que está por venir, sino más bien como un espacio de escenarios posibles que no tienen por qué considerarse como una consecuencia de la lógica causal. Cabe destacar que esta reflexión se realizó precisamente en pleno periodo de pandemia, un suceso inesperado que supuso un cambio radical para nuestras sociedades en muchos aspectos y cuya dilatación en el tiempo condujo a reflexionar e imaginar cómo sería nuestro futuro después de este acontecimiento.

En la misma línea, el propio Jorge Lozano coordinó junto con Daniele Salerno un volumen de *Versus* titulado *Futuro: Un tempo della storia* (n.º 131), donde se incidía en el valor performativo que tiene el futuro para el desarrollo histórico, muy similar al *creer*, en función del cual no solo se puede manifestar una simple opinión, sino también el máximo convencimiento sobre un asunto que mueve al que lo formula a actuar de un determinado modo. Desear, imaginar, soñar el futuro también tiene ese poder transformador. Asumir esta reflexión implica aceptar —como el mismo Jorge Lozano manifestó en muchas de sus últimas intervenciones, incluido el seminario internacional “Semiótica y Relatos de la Actualidad” organizado por la AES— que en un momento donde domina la casualidad y, por tanto, la imprevisibilidad, el futuro se presenta como necesario. No tanto porque sea inevitable, sino porque ante una situación en la que la vuelta al pasado se presenta como irreversible y mirar hacia él genera pasiones como la nostalgia, pensar el futuro no es una mera posibilidad, sino una necesidad para el desarrollo de la historia que, como sostuvo Lotman, lejos de seguir un rumbo lineal, se mueve de encrucijada en encrucijada.

Precisamente en una encrucijada nos encontramos en el presente, ya no solo por la pandemia, sino también por otro tipo de conflictos de carácter político, económico o medioambiental. Mientras nos empeñamos en comprender las causas de lo que está sucediendo, una pregunta pertinente sería hacia dónde queremos dirigirnos como sociedad o, dicho de otro modo, qué futuro queremos, podemos, soñamos, imaginamos, etcétera. Volver atrás es imposible, pero responder a la pregunta sobre el futuro obliga a actuar en una u otra dirección. Quizá se haya truncado un camino, pero hay otros muchos aún por escoger. Futuro necesario.

2. Información, entropía y probabilidad

Lejos de nosotros hablar como se hiciera, por ejemplo, con Wittgenstein —primer Wittgenstein, segundo Wittgenstein—, de un primer, segundo y tercer Lotman. Aunque cabría la tentación de distinguir en su obra distintas fases donde predominan información, memoria, texto, tipologías culturales y un último periodo orientado, como el título del presente trabajo, hacia el diálogo con la historia. En ese sentido, pensamos que a sus investigaciones se les podría aplicar la descripción que él mismo diera de Clío: “Clío se presenta no como una pasajera de un vagón que rueda por los rieles de un punto a otro, sino como una peregrina que va de encrucijada en encrucijada y escoge un camino” (Lotman, 1998, p. 254).

Uno de sus primeros textos conocidos fuera de la URSS, traducido en 1967 al italiano, es *Metodi esatti nella scienza letteraria sovietica*, donde manifestaba su interés por estos métodos: “Los textos científicos, siendo metatextos de la cultura, pueden ser considerados al mismo tiempo como textos de ella” (Lotman, Ivanov, Piatigorskij, Toporov y Uspenskij, 2006, p. 145). Más tarde, se ocupó de la relación entre ciencia y arte, distinguiendo, a su vez, entre ciencia y técnica. El progreso de la técnica siempre es previsible, sostiene en *Cercare la strada*. Lotman comenta cómo sus conquistas son incluso anticipadas por la divulgación científica o por la literatura, en clara referencia a las fantasías casi proféticas de Julio Verne. En cambio, un descubrimiento científico es siempre algo inesperado. Distinción especialmente relevante y que permite calificar la ciencia como más importante en cuanto más imprevisible, a diferencia de la técnica, cuyo progreso siempre está previsto.

Se puede pensar que en sus primeros trabajos hablaba la *lingua franca* del informacionalismo, a la que se había adherido Jakobson al llegar a EE. UU. con la *koiné* de la teoría de la información. El máximo representante de esta teoría en Rusia fue, sin duda alguna, Kolmogórov, a quien Lotman recurre en su obra *Estructura del texto artístico*. El concepto de *información* es utilizado desde los orígenes de la semiótica de la cultura en las famosas tesis de 1973, donde esta —la cultura— es definida como el ámbito de la organización (información) en la sociedad humana en contraposición a la desorganización (entropía). El mecanismo de la cultura transforma esa desorganización en organización, a los profanos en iniciados, a los pecadores en justos, a la entropía en

información. Además, sostiene que en la misma cultura se produce un aumento de entropía a costa del máximo de organización (Lotman *et al.*, 2006, p. 109).

Los conceptos de *información*, *entropía*, *probabilidad*, etcétera, no solo se encuentran presentes en Kolmogórov, sino también en alguien fundamental en sus últimos trabajos, Ilya Prigogine, cuyas investigaciones atendieron al estudio de los procesos dinámicos en el nivel químico, físico y biológico:

Los procesos dinámicos que se desarrollan en condiciones equilibradas se cumplen a lo largo de curvas muy precisas. A medida que se alejan de los puntos entrópicos de equilibrio, el movimiento se acerca a los puntos críticos, los procesos cesan de seguir el curso previsible (Prigogine los llama puntos de bifurcación [...]). En estos puntos el proceso alcanza un momento en que la previsión unívoca del futuro deviene imposible (Lotman, 2014, p. 141).

Cuando más adelante hablemos de historia, se podrá constatar que el concepto de *acontecimiento* estará marcado, como no podía ser de otra manera, por el cálculo de probabilidades, sea de su aparición o de su desaparición.

3. Explosión, imprevisibilidad y modalizaciones del futuro

Tras su fase informacionalista, camino a la semiótica de la cultura, Yuri Lotman, deudor de la semiótica saussureana y del formalismo ruso, se ocupó del nuevo objeto de estudio: el texto. En la obediencia saussureana atiende a la lengua en su aspecto sincrónico con el fin de poder definir el texto a través de su arquitectura, de su organización interna. Estamos en el campo de la inmanencia, cuyo principio fue formulado por Hjelmslev: “Siendo el objeto de la lingüística la forma (o la *langue* en sentido saussureano), todo recurso a los hechos extralingüísticos debe excluirse, porque sería un prejuicio para la homogeneidad de la descripción” (Greimas y Courtés, 1982). Y así lo expresa Lotman (1994): “Aislar sectores de la cultura del espacio histórico circundante fue, en los inicios de los estudios semióticos, una elección en parte obligada, en parte polémica” (p. 28).

Cuando Lotman y Uspenskij proponen hacer tipologías de las culturas, no se preocupan de la cronología, la diacronía y otras categorías historizantes, sino de concepciones próximas a la *episteme* de Foucault, como en el caso del Medioevo y del Iluminismo. En ellos, más que atender a los procesos diacrónicos, observaba las culturas también desde el punto de vista de la autodescripción. A este respecto, distinguía códigos dominantes en tanto jugaban un rol hegemónico dentro de una determinada cultura, consiguiendo establecer su propia estructura organizativa. Los códigos dominantes se pueden definir como tales no desde el punto de vista externo del estudioso, sino desde el punto de vista de la cultura estudiada (Lozano, 2015, p. 134).

Asimismo, sostuvo que el historiador está condenado a tener que ver con textos cuya significación no se agotaría en el análisis de sus contenidos:

Entre el acontecimiento “como es” y el historiador hay un texto y ello cambia radicalmente la situación científica. El texto es siempre creado por alguien y representa un acontecimiento traducido en un cierto lenguaje. Una misma realidad codificada en modos diferentes produce textos diferentes, a veces contradictorios (Lotman, 2014, p. 136).

Como recuerda Lotman, la Biblia, en el Medioevo, es un texto religioso y, por tanto, verdadero; mientras que en otras culturas, siendo religioso, pertenece a la *fiction*. En ese sentido, como él mismo señala:

Un texto no es la realidad, sino el material para reconstruirla. Por ello el análisis semiótico de un documento debe preceder siempre al histórico. Una vez elaboradas las reglas para la reconstrucción de la realidad basándose en un texto, el investigador sabrá extrapolar del documento también lo que desde el punto de vista de su autor no constituía un “hecho” y estaba sujeto al olvido, pero que el historiador puede evaluar de otra manera si a la luz de su propio código cultural aquel “no hecho” interviene como acontecimiento significativo (Lotman y Uspenskij, 1975, p. 47).

En el diálogo con la historia consideramos del todo pertinente el predominio de lo imprevisible y de lo casual para la descripción de cualquier fenómeno histórico y la pertinencia del establecimiento de las categorías *procesos graduales* y *momentos explosivos*.

El momento de la explosión es el momento de la imprevisibilidad. La imprevisibilidad no es entendida como posibilidades ilimitadas y no determinadas por nada, de pasaje de un lado a otro. Cada momento de explosión tiene su conjunto de posibilidades igualmente probables de pasaje al estado siguiente, más allá del cual se sitúan los cambios notoriamente imposibles. Estos últimos son excluidos del discurso.

Cada vez que hablamos de la imprevisibilidad, entendemos un determinado complejo de posibilidades, de las cuales solamente una se realiza (Lotman, 1993, p. 170).

Queremos sostener que los *momentos explosivos* —a veces, *procesos explosivos*— pueden superar perfectamente la endiablada discusión sobre el acontecimiento, que ha tenido tantos vaivenes en la historiografía contemporánea, en oposición con el concepto de *estructura*.

Con el concepto de *explosión* se puede declinar de un modo más eficaz la temporalidad y, de este modo, abordar el problema de la aspectualidad. En concreto, la consideración del presente como “un estallido de espacio de sentido todavía no desplegado” y del futuro como “el espacio de los estados posibles” (Lotman, 1993, p. 28) posibilita preguntas como: ¿cuándo comienza el presente?, ¿cuánto dura el futuro?, etcétera. En definitiva, nos permite definir estas categorías desde el punto de vista del momento de la acción que se presenta en un determinado discurso. En ese sentido, así como Lotman distinguía entre *culturas orientadas hacia el origen* y *culturas orientadas hacia el fin*, se podría hablar tanto de un *futuro pasado* como de un *futuro presente*:

Las categorías de “principio” y “fin” son el punto de partida desde el cual se pueden desarrollar construcciones espaciales y temporales. Marcar fuertemente una de estas categorías no implica necesariamente una posición estructural análoga de la otra: es decir, no constituyen en absoluto una oposición binaria en todos los sistemas (Lotman y Uspenskij, 1975, p. 136).

Sobre la base de estas declinaciones se podría plantear, a su vez, el problema de las modalizaciones del futuro y, con ello, de su figurativización: futuros posibles, deseados, soñados, inevitables, inciertos, conocidos, condicionados, improbables, queridos, obligados, etcétera. Un vasto campo que no se reduciría a hechos ya consumados, sino a todos aquellos futuros imaginados que, a pesar de no llegar a realizarse, existirían semióticamente y podrían tener un valor performativo dentro de un determinado espacio cultural:

Cada “gran” acontecimiento no solo abre nuevos caminos, sino que trunca haces enteros de la potencialidad futura. Si esto es tenido en cuenta, entonces la descripción de estas vías perdidas no representa ya para el historiador una reflexión ingenua sobre temas prescindibles. Por el contrario, se necesita tomar en consideración además otra circunstancia: movimientos históricos diferentes, pero tipológicamente similares como, por ejemplo, el movimiento romántico en los diferentes países europeos, o las diferentes formas de revolución antifeudal que pueden elegir diferentes vías en el momento de la explosión. Confrontarlos entre sí es como demostrar qué habría sucedido, en este o aquel país, si los resultados de la explosión en ellos hubieran sido diferentes. Esto introduce un aspecto completamente nuevo en el estudio comparado de las culturas: aquello que se ha perdido en un espacio histórico-nacional puede ser realizado en otro, y tal confrontación confiere un mayor fundamento a las reflexiones sobre lo que habría sucedido si la elección histórica hubiera sido diferente (Lotman, 1993, p. 86).

4. Casualidad, intervalo y encrucijadas

Cuando nos referimos a la historia, más allá de la idea de *progressus* e interesados por aspectos puntuales, rescatamos de Lotman el concepto de *intervalo*, formulado por Tynianov, y que se refiere a lo que deja de ser en contraposición a lo que comienza a ser, a la ausencia de diferencia entre *ya* y *todavía*. De este modo, la historia se presenta ante nosotros

no como un ovillo desovillado en un hilo infinito, sino como una avalancha de materia viva que se autodesarrolla; en ella luchan mecanismos de aumento de la entropía y, por consiguiente, de una creciente limitación de la elección, de reducción de las situaciones alternativas al cero informacional, mecanismos de constante incremento de las “encrucijadas”, las alternativas, los momentos de la elección del camino, los momentos en los que no se puede predecir el desarrollo ulterior (Lotman, 1998, p. 252).

También, relacionado con el intervalo, nos parece del todo pertinente el problema del ritmo que, según Benveniste, significa “correr, transcurrir” —en el sentido de decurso—. En la etimología de *ritmo* se sugería “el movimiento regular de las olas”, como en el mar, del que con rigor no se puede decir que fluya. Lo que sí sucede, sin embargo, con el río, que no tiene ritmo, pero cuyo curso discurre —el río ha sido una metáfora utilizada por Lotman—. El ritmo se manifiesta en cualquier fenómeno cultural, por ejemplo, en la moda, no en vano definida por Lotman como el “*metrónomo del desarrollo cultural*”. La moda, por otra parte, aceptaría la definición de ritmo como “adecuación característica de las partes en un todo”. En el ritmo hay continuidad y discontinuidad, hay larga duración e instantes, hay tensión y distensión, hay euforia, disforia y aforia.

En definitiva, en el ritmo hay pasión. Por señalar una sola: la espera. Una pasión que, además, es una estrategia discursiva tan presente en la historia, por ejemplo, a través del “proyecto”.

5. Conclusión

La historia, así, no se entiende como una mera concatenación de sucesos definidos por la causalidad, sino que atiende también al cada vez más importante dominio de la casualidad. Se vislumbra, entonces, un futuro necesario o, lo que es lo mismo, un espacio en el que puedan aparecer nuevos significados y sentidos aún no previstos ni previsibles.

Notas

1. La introducción a este artículo fue escrita de forma posterior al fallecimiento de Jorge Lozano por su coautor, Miguel Martín.

Referencias bibliográficas

- GREIMAS, A. J. Y COURTÉS, J. (1982). *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- LOTMAN, Y. (1993). *Cultura y explosión: Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- (1994). *Cercare la strada: Modelli della cultura*. Venecia: Marsilio Editori.
- (1998). *La semiosfera II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Frónesis Cátedra.
- (2011). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Akal.
- (2014). Volontà di dio o gioco d'azzardo? (le leggi della storia e i processi casuali). En L. Gherlone (Ed.), *Dopo la semiosfera*. Milán: Mimesis.
- LOTMAN, Y., IVANOV, V. V., PIATIGORSKIY, A. M., TOPOROV, V. N. Y USPENSKIY, B. A. (2006). *Tesi per un'analisi semiotica delle culture*. En F. Sedda (Ed.), *Tesi per una semiótica delle culture*. Roma: Meltemi.
- LOTMAN, Y. Y USPENSKIY, B. (1975). *Tipologia della cultura*. Milán: Bompiani.
- LOZANO, J. (2015). *El discurso histórico*. Madrid: Sequitur.

El desafío de la imposibilidad: explosión, historia y arte de vivir / The Challenge Of Impossibility: Explosion, History & Arts Of Living

Jacques Fontanille

RESUMEN

Parece útil volver a la forma en que Lotman caracteriza “la explosión”. ¿En qué condiciones los eventos pueden parecer “explosivos”? ¿Es una propiedad de los eventos o un efecto de su análisis? ¿Se trata de un efecto de perspectiva?, ¿de escala de análisis?, ¿de régimen temporal específico? Asimismo, la reflexión lotmaniana sobre la explosión se presenta como una especie de exploración de la negatividad, tanto en el vocabulario de la descripción —lo indeterminado, lo impredecible, etcétera—, como en los roles emblemáticos de la explosión —el tonto y el loco, el tramposo y el excéntrico, etcétera—. De esta búsqueda de la negatividad explosiva emerge la libertad de elegir, de superar lo imposible y reconfigurarlo en una obra de arte. Una historia del tiempo presente, bajo el régimen de la explosión, sería, en última instancia, una historia del arte de vivir.

Palabras clave: arte de vivir, explosión, negatividad, régimen temporal, semiótica tensiva.

ABSTRACT

For this volume which refers to Explosion and Culture, it seems useful to revisit the way Lotman characterizes “the explosion”. Under what conditions can events appear “explosive”? Is it a property of events, or an effect of their analysis? It is a perspective effect? Of analysis scale? Of specific temporal regime? But the lotmanian reflection on explosion is also presented as a kind of exploration of negativity, in the vocabulary of description: the indeterminate, the unpredictable, etc., just as in the emblematic roles of the explosion: the fool and the crazy, the cheater and the eccentric, etc. From this quest for “explosive” negativity emerges the freedom to choose, to go beyond the impossible, and to reconfigure it into a work of art. History of the present time, under the regime of the explosion, would ultimately be history of the arts of living.

Keywords: art of living, explosion, negativity, temporal regime, tensive semiotics.

Jacques Fontanille es profesor emérito de semiótica en la Universidad de Limoges y miembro honorario del Instituto Universitario de Francia. También es presidente honorario de la Asociación Internacional de Semiótica Visual, de la Asociación Francesa de Semiótica, de la Federación Romana de Semiótica y de la Universidad de Limoges.

Fue nombrado profesor honorario de la Universidad de Lima. Ha publicado, en particular: *Espacios subjetivos*; *Semiótica de las pasiones* —con A. J. Greimas—; *Semiótica de lo visible*; *Tensión y significación* —con C. Zilberberg—; *Semiótica y Literatura*; *Semiótica del discurso*; *Prácticas semióticas*; *Cuerpo y sentidos*; *Imágenes problemáticas* —con Maria Giulia Dondero—; *Formas de vida*; *Tierra de sentidos. Ensayo de antroposemiótica* —con Nicolas Couégnas—. Correo electrónico: <jacques.fontanille@unilim.fr>.

FECHA DE RECEPCIÓN: 08/04/2021
FECHA DE ACEPTACIÓN: 07/04/2022

1. Preámbulo temporal

1.1. Una aporía: la historia de la explosión en el presente

Para encarar una historia y una tipología cultural del tiempo presente, a partir de Yuri Lotman y su obra *Cultura y explosión (L'explosion et la culture, 1992/2004)*, quizás sea útil volver al modo en que el autor caracteriza lo que llama *la explosión*, particularmente en lo que respecta a *los regímenes temporales* (Fontanille, 2004a; Bertrand y Fontanille, 2006) de lo que constituye un evento en la cultura. De hecho, en su reflexión sobre la explosión, Lotman no deja de recordar y mostrar que el régimen temporal que podría calificarse de *explosivo* no puede concebirse sin su relación con otro régimen temporal, el de medio y largo plazo, el de las regularidades y las explicaciones causales. Este segundo régimen está particularmente ilustrado, a sus ojos, por el trabajo del historiador, que pone en perspectiva lo que puede parecer explosivo y que encuentra así, retroactivamente, continuidades explicativas entre el pasado, el presente y el futuro. Ambos son recíprocamente indispensables para su mutuo entendimiento, incluso si —y especialmente si—, parecen incompatibles o antagónicos. Habría que deducir, pues, de esto, por un lado, que sería literalmente imposible hacer *la historia de la explosión* cultural, por razones de incompatibilidad entre los respectivos regímenes temporales de la *historia* y de la *explosión*; pero que, por otro lado, el trabajo histórico sobre el presente —sin explosión— sería inseparable de un desarrollo explosivo en competencia, paralelo o concomitante. Señalemos, de paso, que Lotman designa explícitamente el tipo de práctica, el tipo de discurso e, incluso, la profesión de quien produce un relato continuo, predecible y regular de los hechos: *el historiador*; aunque es menos explícito, al mismo tiempo, sobre el responsable de la historia de la explosión. ¿Es el actor involucrado en el evento? ¿Es un testigo genérico? ¿Es el *semiólogo* —el semiólogo versus el historiador—?

El problema es de orden metodológico, ¿en qué condiciones pueden los acontecimientos aparecer como explosivos —o no—? En Lotman es difícil determinar si este carácter explosivo puede ser una propiedad de los hechos mismos o si resulta solo de un contraste con un enfoque continuista, causal y explicativo, en una palabra: histórico. Por lo tanto, podríamos estar tentados, por este mismo hecho, a ver en él un efecto de la forma en que aprehendemos los eventos y cómo damos cuenta de ellos. ¿Será esto un efecto del análisis mismo, un efecto de perspectiva? ¿Un efecto de escala? ¿El efecto de una posición de testigo directo? Al respecto, podríamos basarnos en la distinción entre dos regímenes temporales elementales, el de la *existencia* y el de la *experiencia* (Fontanille, 2004b). El trabajo del historiador se relacionaría con el régimen temporal existencial, y la historia del presente sería en este caso una *crónica*; mientras que el fenómeno de la explosión aparecería solo bajo el régimen temporal *experiencial*, la historia del presente sería entonces pertenecer a un género que aún está por descubrirse. Este es el objeto de este trabajo.

Si la condición para que un evento sea explosivo es la de un régimen temporal específico —el de la experiencia—, entonces, ¿qué ocurre con el presente, del que aquí tratamos de hacer la tipología cultural? O más precisamente, ¿de qué presente queremos hacer la tipología cultural? ¿*La secante y discontinua* de la existencia —en forma de *crónica*— o *la vivida, fluida y transicional, de la experiencia* —bajo una forma por descubrir—? A la luz de los dos regímenes temporales antes mencionados, es claro que los dos tipos de presente reenvían a dos modos de aprehender los acontecimientos: si para aprehender un acontecimiento como explosivo hay que situarse exclusivamente en el presente de este acontecimiento, y no situarlo en relación con otras posiciones temporales —en particular, el pasado—, nos veríamos llevados a elegir el presente de la presencia y de la experiencia. Sin embargo, ¿cómo podría conjugarse esta condición con la afirmación de Lotman de que, con la explosión, el pasado se precipita hacia un futuro imprevisible —sin previo aviso y directamente— y sería, entonces, esquivo en el presente? ¿Podría ser compatible el presentismo de la explosión con la idea de Lotman de que el evento explosivo se desvía en una línea fuera del tiempo, atemporal?

2. La negatividad y la libertad de negar

2.1. Negar para objetivar

Podemos examinar ahora la pregnancia de la negatividad en el razonamiento de Lotman. Su reflexión sobre la explosión, en efecto, tanto en sus definiciones como en sus realizaciones particulares, se presenta como una especie de *exploración sistemática de la negatividad*; primero, en el vocabulario de la descripción: lo *indeterminado*, lo *impredecible*, lo *indecible*, lo *irrepresentable*, lo *ilógico*, lo *irreductible*; luego, en las explicaciones de la explosión: la irrupción de lo extraño, de lo heterogéneo, de la alteridad, la invasión de otros textos, de otros lenguajes, de formas *no* semióticas, *no* culturales, *no* interpretables, *no* traducibles; finalmente, en los roles emblemáticos de la explo-

sión: el imbécil y el loco, el tramposo y el excéntrico, el escandaloso y el borracho. En general, esta negatividad es necesaria para que la tasa de informatividad aumente, ¡pero esta tiene muchos otros efectos!

En un camino de *objetivación*, la negatividad, cuyo alcance es esencialmente modal —son principalmente negaciones aléticas, potestativas, epistémicas—, nos haría dar un paso hacia la posición objetal. Como mínimo, las operaciones de negación suponen dos instancias en interacción: una que afirma, otra que niega. Entonces, estamos fuera del estrecho ámbito de la subjetividad reflexiva, más bien ya estamos en el de las relaciones interpersonales y en vías de una generalización objetivante. Además, y siempre a favor del proceso de objetivación, la problemática de la explosión se desplaza: esta depende menos de las condiciones de aprehensión de los acontecimientos y mucho más de la morfología —modal— de estos acontecimientos.

En la semiótica de la cultura, según Lotman, una de las reglas dominantes no concierne a los objetos, sino a los *acontecimientos culturales*, y se inspira en el principio de *negatividad*: la aplicación positiva de procedimientos y rituales caracteriza al mundo animal en general —es una *afirmación*—, y solo la capacidad de inflexiones, bifurcaciones e invenciones imprevisibles, que ponen en tela de juicio o en crisis procedimientos y rituales —que son, como mínimo, *negaciones*—, es específicamente humana y cultural. Del mismo modo, entre dos *partenaires* —que serían estrictamente equivalentes en habilidades, motivaciones y dominio del intercambio—, la comunicación sería insignificante y vacía de información. Solo la asimetría, la desigualdad, la incompreensión —la *negatividad*— son productoras de valor cultural; entre dos idiomas, la traducción exacta es imposible, y esta imposibilidad es bienvenida, porque hace de la traducción una actividad productora de valores culturales. La *negatividad* es, entonces, la fuerza motriz, la fuerza productiva y objetivadora de los valores culturales: ya no es una propiedad —subjetiva— del modo de aprehender los acontecimientos, sino una propiedad —objetal— proyectada sobre los acontecimientos mismos.

2.2. La imprevisibilidad y la libertad de las imposibilidades

La imprevisibilidad es el principal motivo para describir la explosión en tanto fenómeno, pero implica, desde el punto de vista de los actores culturales y sus prácticas, una libertad creativa y paradójica. Entre las dos —la *imprevisibilidad* y *libertad*—, los posibles y los imposibles aseguran precisamente esta transición paradójica.

Del lado de las explicaciones históricas retrospectivas, que son transportadas al momento anterior a la explosión, la distribución de los posibles y los imposibles se ajusta a reglas modales. El pasado revisitado por el historiador se declara como el único posible, y lo que no ha podido ser realizado es pensado, contrariamente, como imposible. Sin embargo, Lotman muestra que la imprevisibilidad puede ser también una elección

estratégica de los actores involucrados, y que uno no puede así reducir retrospectivamente los efectos de la explosión a imposibilidades que habrían pasado desapercibidas para los contemporáneos y serían solo explicables para sus sucesores. De hecho, la imprevisibilidad y la explosión pueden ser estrategias en conflictos sociales, políticos o militares. Los comportamientos imprevisibles y aberrantes son efectivos, porque los adversarios solo pueden tenerlos en cuenta en sus cálculos como imposibilidades. La estrategia, entonces, se apodera de lo que el adversario creía imposible, estas imposibilidades se convierten en fallas tácticas, y también en un espacio de libertad de acción, que hace añicos la estrategia contraria. *La explosión se ha producido y esta convierte la imposibilidad en libertad para inventar un futuro.*

Más generalmente, cada situación estructural comprende un conjunto de variedades que pueden ser evaluadas y ponderadas como más o menos posibles o imposibles. La explosión provoca una clasificación, pero invirtiendo las valoraciones y las ponderaciones entre, por un lado, una situación realizada, pero considerada previamente como imposible y, por otro lado, un gran número de situaciones potenciales no realizadas, pero consideradas posibles justo antes de la explosión. El valor cultural de las situaciones realizadas depende enteramente de que estas sean percibidas sobre el fondo de todas las demás —que quedan como potenciales— y sobre el fondo de las inversiones modales —la conversión de la *imposibilidad* en *libertad* de actuar y de crear—, que producen el efecto de invención.

2.3. Etapas y tempos asincrónicos en las transformaciones culturales

Lotman tiene en cuenta tanto los fenómenos continuos y graduales como los discontinuos y explosivos, y especialmente la solidaridad que los hace indisolubles: el valor de unos depende de su solidaridad con los demás. La solidaridad semiótica entre procesos explosivos y procesos graduales, entre continuidad y discontinuidad, está asegurada por una dialéctica de coexistencia, regulada por *modos de existencia*. La previsibilidad *actualiza* los posibles y virtualiza los imposibles; la explosión *realiza* los imposibles y *potencia* los posibles. Los escenarios estratégicos mencionados anteriormente son la clara ilustración de esto.

Esta coexistencia de dos o más tipos de producción cultural es inseparable de la dinámica global del campo; por ello, es necesario dotarse de una representación de este campo de maniobras donde cada capa —cada una en un modo de existencia— evolucionaría según su propio *tempo*. Cada capa cultural adopta así su propia velocidad de cambio, de modo que, en cada corte sincrónico —al poner en perspectiva varias capas asincrónicas—, coexisten simultáneamente diferentes estados de evolución. De hecho, en esta semiótica de la cultura, los diferentes regímenes temporales son los soportes de operaciones y transformaciones modales, lo que contribuye a hacerlos progresar en el proceso de objetivación (v. supra). Lo posible se vuelve imposible, lo imposible vuelve a parecer posible, y las capas potenciales inaccesibles resurgen lenta o abruptamente:

no es concebible atribuir estas transformaciones al análisis mismo, solo pueden caracterizar el evento de explosión en tanto fenómeno. Es en estos complejos movimientos e interacciones entre capas culturales que toma forma un *espacio de libertad*, el de la invención o creación imprevisible.

En cierto modo, el único acontecimiento que neutraliza —provisoriamente— los diferenciales de velocidad, e incluso que parece escapar tanto a las constricciones temporales como a los determinantes modales, es justamente el de la explosión pura, el de una libertad extática, afirmada hacia y contra todo. Cualquiera que sea la duración real de este tipo de transformación, en la medida en que unifica todas las contradicciones y suspende toda posibilidad de modalización —después de nutrirse de ella—, este momento se vive como fuera del tiempo.

Terminamos así con una representación muy compleja del espacio semiótico de la cultura, que combina al menos dos principios de coexistencia y solidaridad tensiva: por un lado, entre situaciones realizadas y situaciones potenciales —aquellas que son excluidas por la explosión— y, por otro lado, en simultáneo, entre procesos explosivos y procesos graduales.

3. De la libertad de negar a la locura y el arte

Las semióticas estructurales siempre han tenido la mayor dificultad para integrar en sus modelos fenómenos imprevisibles y aberrantes. Las lecturas narrativas retrospectivas, basadas en los modelos de Propp y Greimas (Greimas y Courtés, 1979), ciertamente les otorgan un significado cultural, pero, al neutralizar su carácter aleatorio, imprevisible o aberrante —al igual que la explicación histórica *a posteriori*—, los esquemas canónicos de la acción arrasan y neutralizan las peripecias y los accidentes de un recorrido narrativo.

3.1. Afirmar, denominar y asumir una singularidad

No faltan modelos de análisis del error, del olvido, del lapsus o del acto perdido: algunos son antropológicos, como el análisis del olvido en Claude Lévi-Strauss (1975) o como la elección de la víctima emisaria en René Girard (1982); otros son lingüísticos y semióticos, como nuestro estudio consagrado al lapsus (Fontanille, 2011), pero la mayoría son psicoanalíticos. Todos estos modelos realizan una reducción epistemológica sobre estos fenómenos: 1) estos son tratados como exclusivamente individuales —o, por el contrario, consagran la individualización del sistema— y 2) presentan un carácter patológico —la mayoría de las veces individual, o a veces colectivo, como en Lévi-Strauss— y se consideran disfunciones del sistema.

La fuerza del pensamiento de Lotman radica en su resistencia a estas dos reducciones. Incluso individual, la aberración es solo la realización de un posible colectivo; aunque

profundamente perturbador, el evento explosivo y aberrante es parte del sistema, como uno de los modos de realización —imprevisible, discontinuo— de los posibles e imposibles potenciales. Así, la conducta escandalosa de una princesa rusa o la locura política de un zar o de un emperador romano proporcionan valiosos indicios de la dinámica misma de la cultura en la que se expresan. Nótese aquí que ya no se trata de error, de olvido o aberración en el sentido de una falta o mal funcionamiento. Es una cuestión de *locura*, y ya no es una carencia, una falta de sentido, sino una afirmación de sí, *un desbordamiento de sentido*.

Debemos entonces volver a la libertad de negar, en particular, en el caso extremo, de negar la imposibilidad y de realizarla: *esta libertad de negar singulariza*. Lotman habla en este caso de un momento de individuación: “El comportamiento consciente no es posible sin una elección, es decir, sin *un momento de individuación*, y, en consecuencia, presupone la existencia de un espacio lleno de nombres propios” (Lotman, 1992/2004, p. 59, énfasis nuestro). Este capítulo dedicado a los nombres propios es algo enigmático y, sin embargo, ofrece la clave de una transformación esencial: el paso de la negación a la afirmación, de la libertad de elegir —y, por tanto, de negar opciones y elegir otras— a la afirmación de una singularidad. El nombre propio es, para Lotman, el nombre de una singularidad irreductible, de una ocurrencia única, y se opone al nombre común considerado como genérico, como el nombre de una clase de entidades idénticas. El acontecimiento explosivo no entra en ningún género, en ninguna clase, ni siquiera es una ocurrencia, ya que no hay tipo en referencia: es un *hápx*, al que solo se le puede dar un nombre propio.

Si tales sucesos hápx son para Lotman emblemáticos del funcionamiento de las culturas, es probablemente porque estima, con alguna razón, que en el reino animal son específicos de la humanidad: solo los humanos tienen la posibilidad y la libertad de poblar su entorno con singularidades que pueden individualizar hasta el punto de darle un nombre. En suma, esto es precisamente la *locura*: al final de una cadena de negaciones diversas y acumuladas, la asunción de su resultado global gracias a *la designación de una singularidad irreductible*. Hablamos aquí de *asunción*, porque la afirmación de la singularidad, especialmente como “locura”, va acompañada para Lotman de una posibilidad de denominación: afirmar la singularidad de una locura y reconocerla como denominable, incluso darle un nombre, es asumirla. Es así como el ser humano pasa de la libertad de elegir y negar, a *la asunción de su singular locura*.

Ya sea el de la cultura en general o el del texto en particular, el sistema semiótico debe ser siempre considerado tanto como el lugar de una organización homogénea, como el lugar de acogida para la irrupción de elementos fortuitos provenientes de otra parte, otros textos, otros actores, otras entidades extrañas. Estos elementos luego entran en interacción con las estructuras principales y aumentan considerablemente la imprevisibilidad de su desarrollo posterior, pero este hecho es *en sí mismo* característico de la cultura en general, y la forma en que el sistema reacciona a estas intrusiones y a estas

interacciones es, en sí misma, específica y característica de cada cultura en particular. En el caso de la explosión, el elemento fortuito y extraño ha sido producido, incluso delineado, modelado, esculpido por el encadenamiento de operaciones de la negatividad, y para significar plenamente debe asumir este resultado como *singularidad*.

3.2. Hacer de la vida una obra de arte

Bajo esta luz, podemos comprender mejor la asombrosa familiaridad que Lotman parece percibir entre el dandi y el loco, entre el tirano demente y la mujer de sociedad escandalosa. Ante todo, es un hecho que parece evidente, cuando se intenta hacer la historia de las explosiones culturales, se encuentra que ciertos géneros históricos se adaptan mejor que otros a este ejercicio: parece que las biografías y las monografías se prestan mejor para ello que los grandes frescos seculares o las crónicas extensas, y esto, tanto más si el personaje central muere joven y trágicamente, lo que evita la repetición y banalización de los comportamientos más excéntricos.

De hecho, sería legítimo asombrarse por el interés particular que Lotman otorga, especialmente en *Cultura y explosión*, a las vidas individuales, a las vidas de mujeres y hombres notables, que han tenido alguna influencia en la sociedad o la política de su tiempo. Las biografías individuales son, en efecto, parte del género histórico, puesto que la existencia de estas individualidades es atestiguada. Pero estas abordan el discurso histórico por un cambio de escala, de lo colectivo a lo individual, y por un acceso más directo a las intenciones de los actores. Las vidas individuales son obras que tienen un autor bien identificado, en todo caso más fácilmente identificable que el de las vidas colectivas.

Esta focalización sobre las vidas individuales y su “autor” constituye un interesante indicador sobre lo que Lotman busca en la explosión cultural: la sublimación de la negatividad sistemática en un arte de vivir. No solo la estética, el juicio estético, o la producción de objetos artísticos en el sentido habitual, sino la forma en que uno puede, asumiendo una singularidad, *hacer de su vida una obra de arte*. De allí nace el problema a tratar por el analista y el historiador: ¿cómo captar de manera más general tal proceso de *artistización* en la historia?

El desarrollo dedicado al verdadero y al falso dandi, en el capítulo “El progreso gradual” (Lotman, 1992/2004), pone particularmente en evidencia un proceso de *singularización estilística*. Un famoso dandi, Russelton, evoca la relación que debe tener un dandi con su traje, y pone el ejemplo de un sastre, Stultz, que deliberadamente multiplica signos aristocráticos en la confección de sus fracs. Russelton lo critica por banalización de estos signos y, así, por hacer “caballeros, y no fracs”. Concluye con este aforismo: “Es el hombre quien hace al traje, y no al revés”. Su interlocutor, Willoughby, creyendo haber entendido estos comentarios, explica —entonces— que le estaba pidiendo a su costurero “que no copiara los fracs y pantalones de otros, sino que los cortara de acuerdo con [su] constitución, y de ningún modo como *un triángulo isósceles*” (Énfasis nuestro). Russelton luego señala con desdén el abrigo que lleva puesto Willoughby y pregunta: “¿Crees que este objeto representa un frac?” (Lotman, 1992/2004, pp. 31-32).

Lotman comenta este intercambio oponiendo la explosión estilística a su imitación y banalización. Pero no explica por qué, precisamente en este intercambio, el carácter explosivo de la moda no admite ni la repetición y la acumulación (caso Stultz), ni la adaptación estilística y la desfiguración (caso Willoughby). En otras palabras, para un dandi, ¿qué implican los valores de *rareza* y de *modelo* estilístico? El hombre y el frac deben ajustarse el uno al otro sin adaptarse, y sin ostentación ni repetición: para el verdadero dandi, el colmo, sin duda, es renunciar a que el frac sea un “triángulo isósceles”, es decir, una idealidad estilística sobre la cual debería poder proyectarse sin ninguna adaptación recíproca. En otras palabras, asistimos al reencuentro de dos caras —el dandi y el frac estilizado— de un mismo hecho singular, no reproducible, y que se ajustan sin renunciar, ni el uno ni el otro, a lo que son en sí mismos por separado. *Ajuste, pero sin adaptación*: es un ajuste irreductiblemente singular, por definición.

En suma, asistimos a un encuentro inaudito, al que sin duda no seguirá ningún otro acontecimiento. En definitiva, es sorprendentemente similar al encuentro, en el cuento de Perrault, entre el pie de Cenicienta y su zapatito de cristal: solo ella puede calzarlo, y eso basta para dotarlos de una identidad común excepcional. Además, si Russelton insiste en que es “el hombre que hace al traje”, es para indicar cuál de estas dos caras toma la iniciativa: es el actor humano quien toma el reto de coincidir y ajustarse a la perfección a una prenda que manifiesta un ideal estilístico y que no fue diseñada para adaptarse a él.

Este encuentro es obviamente paradójico, y quizás, más profundamente, del orden de lo imposible. Pero esta imposibilidad superada, incluso trascendida, permite acceder a un estilo inimitable. En el capítulo “La intersección semántica como explosión de sentido. La inspiración”, Lotman evoca otro tipo de encuentro inimitable y explosivo: el de dos dominios semánticos que no son, antes de la explosión, asociables entre sí, y que una metáfora inaudita, sin embargo, reúne. Comenta el resultado de la siguiente manera: “Esta unión de los desunidos bajo la influencia de cualquier tensión creativa se define como una *inspiración*” (Lotman, 1992/2004, p. 44, énfasis nuestro). El encuentro es *imprevisible*, e incluso semánticamente, según las leyes del lenguaje, *imposible*, y, sin embargo, se produce, bajo el efecto de una tensión —una fuerza— que lo convierte en evidencia: los dos dominios no fueron hechos el uno para el otro, al igual que para el dandi y el frac estilizado, pero encajan perfectamente y juntos constituyen un nuevo dominio semántico completamente innovador. Esta concepción de las metáforas creativas ciertamente no es original, pero la dramatización lotmaniana marca la diferencia: Lotman escenifica el acto de innovación semántica, inspiración artística, como la creación de una singularidad irreductible. Y, si podemos volver por un momento al dandi, entonces comprendemos la relación que puede haber entre la creación de una metáfora inaudita y el ajuste singular entre un hombre excepcional y un frac perfectamente isósceles: es *la explosión de una obra de arte*.

Lotman también dedica un capítulo entero a “El fenómeno del arte”, donde no hace más que confirmar los resultados de las reflexiones anteriores. El arte, dice, lleva

la libertad [...] a esferas que, en realidad, no la poseen. Lo no alternativo recibe la posibilidad de una alternativa. [...] Hace probable no solo lo prohibido sino también lo imposible. El arte se presenta como el dominio de la libertad en relación con la realidad (Lotman, 1992/2004, p. 193).

En este sentido, el campo del arte es aquel en el que es posible experimentar los efectos de una libertad creciente y casi ilimitada. Define al final del capítulo un modelo filosófico de la historia en completa oposición a la tradición hegeliana: “[...] un creador-experimentador en el curso de un gran experimento cuyo final es imprevisible” (Lotman, 1992/2004, p. 203)¹.

En general, el desplazamiento operado es considerable: ya no se trata del arte entendido como un dominio cultural entre otros, que tiene un lugar específico dentro de la cultura y su historia; se trata de considerar la historia —en régimen explosivo— como *creación-experimentación artística*: el acto creador como motor de la historia. La inspiración individual y el entusiasmo del creador —que pueden aparecer como una locura o una excentricidad incomprensibles— son efectos locales de una energía creativa que recorre toda la cultura, en cada momento y a través del tiempo: haciendo la experiencia de sus capacidades creativas, los humanos —en un régimen explosivo— hacen la historia.

Cabe señalar aquí que el punto de vista que permite tal inversión de perspectiva es igualmente específico. No se puede reprochar a Lotman que enuncie una ley universal de la historia. Este punto de vista es el de la cultura y el de su principal resorte, la explosión: la historia no se limita a la innovación-creación, sino que sería, según Lotman, desde el punto de vista de las ciencias de la cultura, el único dominio del conocimiento donde la innovación podría tomar un carácter explosivo e irreductiblemente no determinista, el único donde la innovación podría pasar por una creación sin fin.

Sería, pues, posible escribir la historia de la explosión en el presente, e incluso realizar el *camino de objetivación* que venimos siguiendo desde el inicio de esta reflexión: sería necesario entonces considerar el sentido de la vida colectiva y de las vidas individuales como sentido en *curso de artistización*. Hacer de su vida una obra de arte es el objetivo declarado de la mayoría de los personajes famosos queridos por Lotman. Hacer de nuestras vidas colectivas una obra de arte en curso, en permanente creación, ese sería el desafío que debería asumir quien quisiera hacer —en el presente— la historia de la explosión. Desde el punto de vista temporal, el precio a pagar, con la transgresión de las imposibilidades, es la línea de fuga hacia el fuera de tiempo y, en particular, *una estrecha fusión entre la presencia del presente y la del futuro*.

Nota

* Este artículo fue traducido del francés por Carolina Casali (UNC, UPC, UBP): carolina_casali@yahoo.com.ar

1. Para entender el lugar del proceso de *artistización* en Lotman, podemos referirnos a esta afirmación extraída del artículo “Hombres y signos”: “Si conociéramos todos los secretos constructivos del texto artístico, podríamos utilizarlos para resolver uno de los problemas más apremiantes de la ciencia contemporánea: el de la densificación de la información. Por supuesto, esto no limitaría la capacidad de los artistas para encontrar nuevos caminos: así, el conocimiento de las leyes de la mecánica no limita a los diseñadores en busca de nuevas ideas y nuevas aplicaciones. Ahora ya tenemos la biónica, la ciencia que estudia las formas constructivas del mundo biológico con el objetivo de utilizarlas en mecanismos artificiales. ¿Habría alguna vez una ciencia “artística” que estudie las leyes de las construcciones artísticas para “injetar” [en ruso, “inocular”] algunas de sus propiedades en sistemas de transmisión y almacenamiento de información?” (Lotman, 1969/2000, p. 10, énfasis nuestro).

Referencias bibliográficas

- BERTRAND, D. Y FONTANILLE, J. (DIR.).** (2006). *La flèche brisée du temps. Figures et régimes sémiotiques de la temporalité*. París: Presses Universitaires de France.
- FONTANILLE, J.** (2004a). Temps et discours. Pour une sémiotique des figures et des régimes temporels. En L. Hébert y L. Guillemette (Eds.), *Signes des temps. Temps et temporalité des signes*. Québec: Presses de l'Université Laval.
- (2004b). Time of existence and time of experience. En A. Graumann, P. Holtz, y M. Plümacher (Eds.), *Towards a dynamic theory of language. A Festschrift for Wolfgang Wildgen*. Diversitas Linguarum, 7. Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer.
- (2011). *Corps et sens*. París: Presses Universitaires de France.
- GIRARD, R.** (1982). *Le bouc émissaire*. París: Grasset.
- GREIMAS, A. J. Y COURTÉS, J.** (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette.
- LÉVI-STRAUSS, C.** (1975). Mythe et oubli. En J. Kristeva (Ed.), *Langue, discours, société: pour Emile Benveniste* (pp. 294-300). París: Seuil.
- LOTMAN, J. M.** (1969/2000). Les hommes et les signes [«Liudi i znaki»]. En *Semiosfera, Kultura i vzryv, Vnutri mysliaschikh mirov* (pp. 5-10)]. San Petersburgo: Iskusstvo-Spb.
- (1992/2004). *L'explosion et la culture*. (Trad. I. Merkoulouva). Prefacio de Jacques Fontanille. Limoges: Pulim.

Semiótica de lo imprevisible. Entre cuerpo y cultura* / Semiotics of the Unpredictable. Between Body and Culture

Franciscu Sedda

RESUMEN

Este ensayo reflexiona sobre las dinámicas de la significación, la producción de lo nuevo y la relación entre creatividad y creación. Para esto, parte del diálogo entre los últimos trabajos de Greimas sobre la *estesia* y los de Lotman sobre la explosión. La hipótesis básica es que existe una profunda complementariedad, y un presagio de desarrollos imprevisibles, en el razonamiento que los dos autores siguen en torno al tema de la imprevisibilidad cultural y el accidente estético. La síntesis que propondremos vuelve a tejer las tramas entre el cuerpo y la cultura, la vida y el arte, lo sagrado y lo casual, y examina las paradojas, los límites y las aperturas de la vertiginosa —y esquivada— relación entre lo semiótico y lo extrasemiótico, el orden y el caos, el sentido y el sinsentido.

Palabras clave: imprevisibilidad, creación, extrasemiótico, Lotman, Greimas.

ABSTRACT

The essay reflects on the dynamics of signification, the production of the new, the relationship between creativity and creation. To do this, it starts from the dialogue between Greimas' latest works on esthesia and Lotman on the explosion. The basic hypothesis is that there is a profound complementarity, and a harbinger of unexpected developments, in the reasoning that the two authors carry out around the theme of cultural unpredictability and aesthetic accident. The synthesis we propose reweaves the plots between the body and culture, life and art, the sacred and chance, and probes paradoxes, limits and openings typical of the elusive relationship between the semiotic and the extra-semiotic, order and chaos, sense and nonsense.

Keywords: Unpredictability, Creation, Extra-semiotic, Lotman, Greimas.

Franciscu Sedda es profesor asociado en la Universidad de Cagliari, Departamento de Literatura, Idiomas y Patrimonio Cultural. Allí imparte Semiótica del Lenguaje y las Lenguas, Semiótica de la Comunicación Contemporánea y Semiótica Cultural. Fue profesor invitado en la Universidad de Harvard y en la Pontificia Universidad de São Paulo. Editó diferentes colecciones de ensayos de Yuri Lotman: *Tesi per una semiótica*

delle culture (Roma, 2006), *Retorica* (Roma, 2021), *La semiosfera* (Milán, 2022). Entre sus libros se encuentran: *Tradurre la tradizione. Sardegna: su ballu, i corpi, la cultura* (Milán, 2003/2019); *Imperfette traduzioni. Semiopolitica delle culture* (Roma, 2012); *Roma. Piccola storia simbolica* (Roma, 2019); *Su porceddu. Storia di un piatto, racconto di un popolo* (Cagliari, 2020). Entre sus volúmenes y reseñas editados recientemente: *Isole. Un arcipelago semiotico* (Roma, 2019), *Glocalization and Everyday Life* (Milán, 2021). Correo electrónico: <franciscu.sedda@gmail.com>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 17/05/2021
FECHA DE APROBACIÓN: 16/03/2022

Introducción

¿Aún es posible decir algo original? ¿Todavía es posible crear? ¿Cómo escapar de estos tiempos nuestros, egóticos y anónimos al mismo tiempo, en los que todo parece ya estar dicho y cada decir parece no hacer ninguna diferencia? Tal vez, solo exponiendo diálogos que nunca se han dicho y pensando a través de ellos.

Movimiento corporal-cognitivo que se realiza a través de la superposición de voces. Esta paradójica profundización por superposición puede quizás abrir un paso, recabar un espacio, dictar un tiempo en el que diferentes voces, entrelazándose, digan —o nos dejen decir— algo sutil y extrañamente nuevo. O que, al menos, produzcan un sentido que no esté completamente previsto.

Siguiendo esa línea, en este ensayo intentaremos entablar un diálogo con algunos trabajos de Yuri Lotman y Algirdas Greimas. En particular con *Cultura y explosión* y *De la imperfección*, dos obras plenamente insertadas en una época en la que tanto la ciencia como la vida redescubrían, o hacían suya, la idea de un dinamismo inesperado de lo real.

Nuestra hipótesis de partida es que existe una profunda complementariedad —que anuncia desarrollos inesperados— en los razonamientos que ambos autores realizan en torno a la imprevisibilidad cultural y al accidente estético. La síntesis que pondremos vuelve a tejer las tramas entre el cuerpo y la cultura, la vida y el arte, lo sagrado y lo casual, y examina las paradojas, los límites y las aperturas de la vertiginosa —y esquiva— relación entre lo semiótico y lo extrasemiótico, el orden y el caos, el sentido y el sinsentido.

De aquí la posibilidad para la semiótica de profundizar en su pensamiento y en sus instrumentos de análisis sobre las tumultuosas transformaciones de la significación, la producción de lo nuevo y la relación entre creatividad y creación.

Esta profundización por superposición nos parece un reto tanto más necesario en cuanto la imprevisibilidad —impulsada por las crisis ecológicas, sanitarias, económicas y humanitarias— ha pasado a formar parte de nuestro sentido común, convirtiéndose en una percepción cotidiana y colectiva. Por eso nos resulta útil volver al trabajo de nuestros autores: para empezar a registrar y articular los matices dentro de sus razonamientos, obtener herramientas más finas para captar la imprevisibilidad y para que nos ayuden a crear nuevas traducciones.

Lo imprevisible, para bien o para mal, parece asediarnos. Una semiótica de lo imprevisible puede servir para comprenderlo, pero aún más para traducirlo. Para poder prevenirlo, pero aún más para convivir con esto.

1. Un signo de tiempos explosivos

A finales de los años 1980 y principios de los 1990, dos de los padres de la semiótica, Greimas y Lotman,¹ dedicaron dos importantes —y en muchos sentidos concluyentes— trabajos a un tema común: lo inesperado, la imprevisibilidad.

El tema no era nuevo en la semiótica. En 1962, Umberto Eco le había dedicado *Obra abierta*, en cuyo centro se encontraban lo Casual y lo Indeterminado. Esta obra de Eco fue doblemente vanguardista. En primer lugar, porque las vanguardias artísticas eran las protagonistas de su análisis y, en segundo lugar, porque se adelantaba a una sensibilidad común que aún estaba lejos de reconocer la imprevisibilidad, no solo como un rasgo del lenguaje artístico, sino también de la cotidianidad.

Las obras de Lotman y Greimas se presentan, en apariencia, como un retorno al tema por parte de dos maestros en el final de sus carreras y como el intento de una disciplina, ya madura y reconocida, de volver a abordar el tema del dinamismo de la significación.² Sin embargo, esta vuelta al tema de la imprevisibilidad está correlacionada con cambios sociales tan profundos que hacen de esta recuperación un hecho íntimamente nuevo.

La coincidencia de miradas entre Lotman y Greimas está relacionada con un doble signo de los tiempos.

El primero tiene que ver con los descubrimientos y conceptos científicos que, surgidos en el presente recién acaecido, han acabado invadiendo el imaginario popular y estructurando la sensibilidad común.³ El segundo tiene que ver con los cambios geopolíticos que sacuden el mundo —el presente que va haciéndose futuro— y que parecen sacarlo de una condición bloqueada, en cierto modo, creída como eterna.

En el ámbito científico, desde la biología a la meteorología, desde las matemáticas a la física, todo es una aparición de catástrofes, exaptaciones, fractales, procesos no reversibles, efectos mariposa, puntos de inflexión, caos. Los años 1970 y 1980 estuvieron plagados de figuras de transformación imprevisible, de procesualidad inestable, del orden en el (y del) desorden, de la más pequeña variación que puede producir los mayores cambios.

De manera casi imperceptible también el estudio semiótico de la literatura y, a través de esta, de la *estesia*, de la afectividad y del sentir más profundo, entra en diálogo con esta redefinición de la imagen de lo real y de sus procesos. Piénsese el desfase, la ruptura del ritmo, la caída de las gotas que golpean al Robinson de Michel Tournier y que Greimas, en *De la imperfección*, elige como primera imagen de la fractura sensorial y del accidente estético. Es difícil no notar que la imaginación literaria y teórica se desarrolla aquí a través de fenómenos sobre los que la imaginación científica se había ejercitado, experimentalmente, unos años antes: el estudio del goteo de un grifo que conduce a la identificación de los *atractores extraños* y los *comportamientos caóticos* que estructuran los flujos de información propios de la vida material (Gleick, 1987).

En el ámbito sociopolítico, lo que desorienta y alimenta el sentido de la imprevisibilidad de las cosas mundanas es, sobre todo, la caída del Muro de Berlín, la desintegración de la Unión Soviética, la desaparición del orden mundial basado en la rígida oposición entre los dos bloques, el capitalista-occidental y el comunista-oriental. Esta cadena de acontecimientos que rompe a una velocidad histórica inaudita un esquema de organización del mundo y de las relaciones entre sus actores entra explícitamente en la obra de Lotman, generalmente avara en referencias al presente. Ahora, sin embargo, el semiólogo es llevado a reflexionar directamente sobre los modelos de cambio en la historia rusa, a criticar el dualismo *apocalíptico-revolucionario* que domina la autoconciencia de su país y que, en su opinión, lleva a infravalorar todo gradualismo y pluralismo, cualidades que, en cambio, valoran los modelos ternarios *reformistas* y *occidentales*, en los que coexisten la gradualidad de larga duración y las explosiones locales. La postura de Lotman es tan clara que, al final de su argumentación y de todo el volumen *Cultura y explosión*, evoca la posibilidad de una *catástrofe histórica* para Europa del Este, si esta no abandona la idea de que el cambio solo puede producirse imaginando que primero es necesario destruir lo viejo desde los cimientos.

Sin embargo, no son solo Greimas y Lotman —y no es solo la semiótica— quienes traducen en el campo de las ciencias humanas esta nueva relevancia de lo imprevisible: desde los trabajos sobre morfologías catastróficas —de René Thom (1972) y Jean Petitot-Cocorda (1985)— hasta los estudios político-culturales atentos a la dimensión del significado —como los de Arjun Appadurai (1990) y James Rosenau (1990)—, todo es un florecer de bifurcaciones y turbulencias que buscan dar cuenta de lo nuevo en tanto que emerge de, y flirtea con, la crisis y el sin-sentido, la destrucción de los mundos y el ruido del mundo.

Así, mientras en los últimos años hay quienes piensan que estamos en el fin de la historia, también hay quienes tratan de entender cómo las historias se disuelven, mutan, se recrean, cruzándose, colisionando, explotando.

2. Lo imprevisible entre la vida y el arte

Los dos trabajos de Lotman y Greimas apuntan en direcciones diferentes: el cuerpo y la sensibilidad para Greimas, la historia y las culturas para Lotman. Y, sin embargo, precisamente por eso, parecen complementarse recíprocamente. Lo demuestra, en primera instancia, el hecho de que para ambos resulta central, pero en direcciones opuestas, la relación entre vida y arte. En Greimas, el punto de partida es el arte para ir hacia la vida, hasta el punto en que el propio autor se pregunta en qué condiciones es posible pasar de una captación estética *sobre el papel* —cultivada y elaborada a través de la ficción literaria— a la de la experiencia directa. En un pasaje muy denso y bellísimo, el autor lituano se pregunta: “¿Hasta qué punto estas tomas «hechas de papel», ya estetizadas como tal, reflejan los acontecimientos estéticos que suceden a los sujetos históricos «reales»?” (1987, p. 52). E incluso si se consideran estas tomas como “modelos discursivos que permiten analizar los comportamientos humanos «vivididos»”; cómo evitar la duda —se pregunta de nuevo Greimas— de que estos modelos sean, al fin y al cabo, locales y localizables —en el tiempo y en el espacio— y, por lo tanto, estén lejos de decirnos “algo sobre nuestra condición humana”, sobre los mecanismos generales a través de los cuales se entrelazan lo sensible y lo inteligible, la sensación y el saber. La conclusión es vertiginosa, sublime: “Es un problema de método que la semiótica se plantea incesantemente y que vive con lucidez” (1987, p. 52). Del método al sentimiento, de la teoría a la experiencia: en una enésima captación del papel, todo el trabajo de un pensamiento incorporado, de una disciplina que se hace cuerpo.

En esta reflexión nos parece escuchar el eco de algunas de las experimentaciones, del asombro y de la frustración de ciertas tendencias del arte contemporáneo, que está estrechamente ligado a lo viviente y a sus múltiples crisis. Por un lado, los cuerpos de animales en formol de Damien Hirst y los tejidos aracnofílicos de Tomás Saraceno. Por otro, las intervenciones en lugares y momentos de crisis del colectivo de Banksy, y del mejor *street art* (arte callejero). Y en medio, la circularidad entre la vida y el arte en las diversas *performances*, que van desde Marina Abramović hasta Olafur Eliasson. Solo por mencionar algunos de los lugares, momentos y personalidades en los que el arte se encuentra con la vida, la interroga, la evoca, la fija, la mata, la abre, la transforma y la vivifica.

En Lotman, en cambio, se va de la vida hacia el arte. A diferencia de los críticos que ven la vida como un espacio de pura causalidad lógica y la obra literaria como un dominio de pura libertad, él concibe la vida como un espacio de sentido expuesto a la casualidad. Por dos razones principales: en primer lugar, porque es un espacio que, para Lotman, se sitúa bajo el signo de la heterogeneidad y la complejidad, por lo que se coloca en relación con el arte y el juego, como el más rico se pone en relación con

el menos rico;⁴ en segundo lugar, en íntima conexión con lo que se acaba de decir, porque se trata de un espacio abierto a la intromisión de elementos provenientes de otros espacios, entre ellos el propio espacio de la creatividad artística. Es por esto que el movimiento en Lotman va de la consustancial imprevisibilidad de la vida a su traducción en el ámbito artístico, algo que él —no por casualidad— define como una *realidad secundaria* (1994, p. 90) que, sin embargo, no deja de intervenir sobre la vida, sobre lo que en este punto aparece como una especie de *realidad primaria*: “la imprevisibilidad en el arte es a la vez consecuencia y causa de la imprevisibilidad en la vida” (1993, p. 99). Por esto, el arte aparece como una extensión y profundización de la imprevisibilidad propia de la vida: “el arte amplía el espacio de lo imprevisible” (1993, p. 154; 1994, p. 90). No sin llegar, aquí también, a una sublime paradoja subyacente. En este juego de traducción, lo imprevisible se convencionaliza y se hace perceptible, se amplía y se conquista: “Y así el arte amplía el espacio de lo imprevisible, el espacio de la información, y al mismo tiempo crea un mundo convencional que experimenta este espacio y proclama su victoria sobre él” (1993, p. 154).

Este mecanismo paradójico se vislumbra en los *errores exactos* de *Hijos de la medianoche*, de Salman Rushdie, donde la narrativa literaria, precisamente por ser autobiográfica, fomenta la inexactitud y, con ella, la vaguedad y la ambigüedad; todo como un intento desesperado de acercarse a la vida *real*, especialmente a la de la memoria, que está llena de inexactitudes y distorsiones ricas de significado.⁵

Como en Greimas, en Lotman también está la sensación de que el arte, como lugar de lo imprevisible, tiene una función vivificante. Al concluir un razonamiento sobre las explosiones de sentido, Lotman, de hecho, señala: “La cultura posee en sí misma un proceso dinámico ininterrumpido de nacimiento y renacimiento del sentido cuyo mecanismo es precisamente el arte” (Lotman, 1994, p. 71). La diferencia está en que allá donde para Greimas el accidente vivifica el cuerpo, en Lotman, la explosión vivifica la cultura.

3. Alteridad

Mientras que Greimas se adentra en el núcleo del accidente estético, del momento en que una fractura en el sentido de las cosas, en su ritmo, suscita una sensación transformadora, Lotman dedica sus últimos trabajos a explorar el mecanismo de la explosión, a ese momento en que un campo cultural, aparentemente cerrado, se abre a posibilidades impensables y equiprobables. En ambos casos, la *alteridad* juega un papel fundamental.

Atendamos a Greimas. Este dedica la primera parte de su libro *De la imperfección a la fractura* estética. Analizando una serie de fracturas extraídas de las páginas de la literatura, el padre de la Escuela de París intenta dar cuenta de esos *cambios bruscos de isotopía* que permiten escapar de la monotonía de lo existente, hacer añicos la herencia de lo dado y lo establecido (Fabbri, 1987) y suscitar así una sensación, a su manera, vivificante.

Arriesgada, pero vivificante. Dice Greimas: “De repente ocurre algo que no sabemos qué es: ni bello, ni bueno, ni verdadero, sino todas estas cosas juntas. Y ni siquiera esto: ocurre *otra cosa*” (Greimas, 1987, p. 52). La aparición inesperada de una alteridad —de este otro mundo o de esta posibilidad de recrear el mundo de otra manera— coloca al Sujeto en una condición de pasividad, hasta el punto de cuestionar la propia posición de Sujeto. Sumergido en una afectividad profunda, en un sentir que desborda la percepción, el Sujeto tocado —si no golpeado— por la irrupción de la alteridad se encuentra en la posición del Objeto que sufre la fuerza de una Subjetividad inesperada. Pero esta es solo una de las posibilidades. También se podría ver a este Sujeto absorbido por un espacio de transición en el que las propias posiciones de Sujeto y Objeto se vuelven insignificables, reversibles, como en una danza en la que, en última instancia, es difícil decir quién conduce y quién se deja llevar. O, una vez más, esta irrupción abrupta de una isotopía imprevista, impensada, podría romper toda separación y la pertinencia misma de la relación Sujeto/Objeto para crear un espacio de fusión (Fabbri, 2000), de unión (Landowski, 2003), en el que la relación interestética, entre cuerpos que se sienten, entre sensibilidades que se modifican recíprocamente, domina la escena, al punto de anular la propia conciencia de esta condición y dejarla vivir solo como *nostalgia* de un momento de éxtasis y como *expectativa* de un éxtasis que puede volver a ocurrir.

Por otra parte, este momento recuerda las experiencias místicas o lisérgicas en las que el yo se hace añicos y parece realizarse una sensación panteísta de disolución en lo divino, en el cosmos, en la verdad, hasta el punto de inspirar, posteriormente, símbolos, narraciones, músicas y prácticas que recreen las condiciones de esa experiencia y que conserven, al menos, alguna huella de ella que pueda ser compartida con quienes no la han vivido y den lugar a los significados inesperados que esa experiencia produjo de forma explosiva.⁶

En Lotman, la explosión pone en juego la relación entre el espacio semiótico, el espacio del lenguaje y su *otro* más radical: el espacio extrasemiótico, extralingüístico (1993, p. 145). Es la irrupción del segundo en el primero lo que pone en marcha la dinámica de la significación, actuando como modelo fundacional de la transformación cultural. En general, es la “conjunción de lo inconjugable” y la consiguiente e inevitable necesidad de traducir lo intraducible lo que activa el dinamismo semiótico más radical e intenso.

Detrás de esta relación, entre interior y exterior, se encuentran aquellas mucho más fuertes entre vida y muerte, positivo y negativo. Esto se vislumbra en la elaboración del concepto de *semiosfera*, a partir del de *biosfera* de Vladimir Vernadski (Lotman, 2022). Así como la biosfera se apropia y nutre de la radiación solar —vive traduciendo algo mortal en algo vital—, la semiosfera vive transformando una alteridad potencialmente destructiva en una condición de su propio dinamismo y autoconciencia.

La dependencia de la alteridad se abre a cuestiones metafísicas que Lotman solo tratará en su epistolario con Boris Uspenski, donde planteará explícitamente el problema del

origen de la vida y la existencia de la razón, llegando a la conclusión de que solo la vida puede generar vida: “solo la existencia de la razón explica la existencia de la razón” (Lotman y Uspenski, 2018, p. 248; Sedda, 2022).

Resultan interesantes las implicaciones de la paradoja estructural por las cuales la esfera vital necesita la radiación mortal para existir, pero solo puede hacerlas productivas en la medida en que esta ya existe. La primera implicación es que el yo y el otro, lo interno y lo externo, la vida y la muerte, lo positivo y lo negativo no se dan como opuestos, sino como una dualidad complementaria. La segunda implicación es que esta dualidad, tomada desde otro punto de vista, resulta ser un mecanismo unitario. La tercera implicación es que lo principal no reside en una u otra dimensión, sino en su relación mutua. A la pregunta de si es primero el huevo o la gallina, se debe responder que primero viene la relación que los mantiene juntos. Lo inesperado, la creación y la vida están en la relación. Y cuanto más alteridades radicales involucre la relación, más explosivos pueden ser sus efectos.

4. Entre lo sagrado y lo casual

Llegados a este punto, lo interesante es notar que allá donde para Greimas la irrupción de la alteridad estaba asociada a la manifestación de lo *sagrado*, en Lotman, en cambio, lo imprevisible evoca la manifestación de lo *casual*. En Greimas, lo sagrado se manifiesta a través de lo sensible, es una manifestación concreta que involucra la carne. En la balada rumana, al igual que en la pronunciación de los textos sagrados de los dogón, se produce un desdoblamiento del significante —distorsión rítmica o superposición de voces— tal que “la presencia de una segunda voz, otra, que trasciende la palabra cotidiana [...] asume el discurso de la verdad. [Estamos ante el] uso de la materialidad del significante para señalar la verdad del significado” (Greimas, 1994, p. 105). En Lotman, en cambio, lo casual apunta a la abstracción, ya que debe entenderse —desde el estructuralismo— como “la intrusión de un acontecimiento de algún otro sistema” dentro de un sistema que no lo preveía (Lotman, 1993, p. 157).

En el límite de ambos, entre las incontrolables transformaciones mundanas y las insólitas presencias de lo trascendente, entre lo sensible y lo conceptual, se encuentra el *milagro* barthesiano, que “es siempre una conversión brusca de la naturaleza” (Barthes, 1994, p. 169).

Así como lo sagrado, al manifestarse en los cuerpos, a través de los cuerpos, nos invita a vislumbrar una forma de vida capaz de arrancar nuestra cotidianidad de su prosaísmo, a abrirnos a un otro creer que nos conduzca hacia otras experiencias posibles, lo casual evoca tras de sí mundos que nos resultan oscuros, cuya totalidad no comprendemos, no porque carezcan de orden, sino por nuestro propio desconocimiento, invitándonos así a buscar el saber verdadero de esa alteridad esquiva o no imaginada.

Si en Greimas lo sagrado está en función de la *anestesia*, en Lotman, lo casual está en función de la *ignorancia*. El poder de lo sagrado reside en la capacidad de *sentir lo otro*, mientras que la de lo casual reside en *saber lo otro*. En ambos casos, nuestros autores nos conducen a pensar que es en la medida en que nos encontramos con una alteridad —un sentir hasta entonces ignorado, una ignorancia que pone en cuestión lo que sabíamos— que lo sagrado y lo casual cobran existencia para nosotros, y se nos vuelven más eficaces: la diversidad que los habita los hace portadores de un sentido de verdad o de novedad. Este encuentro no está exento de riesgos, como el de provocar formas de ciega sumisión a lo religioso o de miedo irracional a lo diferente, de adhesión acrítica a verdades consoladoras o de rechazo a conocimientos, historias y experiencias que no se entienden porque no se conocen, de dependencia del consumo de sensaciones desconocidas o de búsqueda de novedades como fines en sí mismas.

Se podría decir que estas derivas se producen no solo cuando se llevan al paroxismo los elementos de la ecuación lotmaniana-greimasiana, sino también cuando se confunden: cuando lo sagrado se liga con la ignorancia, generando el fideísmo, y cuando lo casual se liga con la sensación, generando la dependencia del azar.

Es una línea muy fina la que pasa entre la creación y el caos, como un hilo tendido entre el abismo y el cielo. Y la cuestión es que en una vida digna de llevar este nombre, una vida capaz de producir significación, no se puede evitar caminar sobre ella.

La alteridad, como hemos visto, es algo mucho más profundo de lo que sugiere la idea de su exterioridad. La alteridad es algo íntimo. E íntimamente necesario. Habita en las entrañas de la cultura. Tanto es así que una cultura necesita la alteridad para constituirse, incluso a costa de inventarla. Podemos encontrar aquí el vínculo entre lo casual y lo sagrado —su estrecha relación con los orígenes del desarrollo humano—, cuando pequeñas comunidades aisladas tuvieron que inventar divinidades, formas de alteridad radical, para existir, para definirse, para situar su presencia *en relación con* algo que, al mismo tiempo, las trascendiera y las constituyera. Un rayo atraviesa la noche y *dona* fuego o incendia el poblado; el sol que vuelve cíclicamente, haciendo existir la vida; un diluvio que hace terminar y reiniciar la comunidad y el mundo: aquello que escapa a la lógica humana, lo que entra en nuestro espacio de vida sin avisar o, en todo caso, fuera de nuestro control se presta a ser cargado de una mezcla de casualidad y sacralidad. Se sitúa entre lo trágico y lo bendito, asumiendo los rasgos de lo que manifiesta la presencia de una alteridad de la que dependemos.

Para exorcizar o controlar, el hombre no ha dejado de jugar con todo esto, lo que aumenta la paradoja. Las formas de *trance* —como en las procesiones de máscaras que gritan de Greimas— hacen presente lo sagrado dentro y a través de lo humano; las *ideas escatológicas*, según Lotman, desempeñan un papel tan importante en el empuje de los estratos populares, hasta entonces al margen, hacia el corazón de la historia. Lo humano reencuentra lo sagrado entrando en el éxtasis —saliendo “de sí mismo”— y reproduce lo casual dando un sentido último al devenir del mundo, barajando de nuevo las cartas de la historia, mediante la fe en un destino último.

Se traza una larga parábola hasta el presente en la que las dinámicas de las inversiones financieras a las que confiamos nuestros ahorros, los algoritmos que rigen nuestras vidas y las innovaciones científicas que producen nuestro futuro reproducen extrañas mezclas de casualidad y sacralidad. Estos sistemas creados por el hombre que, a veces, lo hacen sentirse un dios, escapan a su control, generando dinámicas imprevisibles por exceso de complejidad y elevándose a sí mismos a divinidades o fetiches precisamente por su capacidad de actuar según lógicas que se nos escapan: una mano invisible que reparte las cartas de la fortuna y la desdicha, un procesador cuántico que razona según conexiones que no podemos seguir. Aquello que hemos creado podría destruirnos y, sin embargo, estas paradójicas alteridades imprevisibles renuevan nuestra percepción de existir, con o contra ellas.

5. Observaciones finales: paradojas, límites y potencialidades de la creación

La visión de Lotman nos dice que cuando el espacio semiótico intenta encontrarse con el extrasemiótico, irremediadamente, le imprimirá su naturaleza y le atribuirá rasgos semióticos. Hemos visto una paradoja similar con Greimas: cuando sucede el momento de la transformación estética, se imprime en el cuerpo y, sin embargo, escapa de una verdadera toma, ofreciéndose solo como un momento de pura nostalgia o espera.

Estas dinámicas, que rozan la aporía, se abren sobre cuestiones ineludibles que tienen que ver con los propios límites del estudio de las lenguas, las culturas y el sentido.

Por lo tanto, ¿es lo extrasemiótico lo que hemos encontrado? ¿Es su lengua la que nos habla? O, como en un espejo, ¿es de nuevo nuestra propia imagen la que vemos?

¿Y el sentir que nos golpeó fue realmente tan profundo, tan verdadero, como para proyectarnos más allá de lo conocido? ¿O su presencia y potencia es solo una ilusión efímera —prospectiva o retrospectiva— inducida por las narraciones que nos hicieron desearlo y dentro de las cuales lo encerramos?

Ciertamente, el problema puede relativizarse y abordarse —con una mirada lotmaniana—, considerando lo extrasemiótico no como el espacio de una sola lengua, sino como un lugar formado por una pluralidad de lenguajes. De ahí la posibilidad de captarlo, trazando la compleja y heterogénea trama que lo compone. O, nuevamente, haciendo que la naturaleza de lo extrasemiótico se revele en el momento en que deja su huella transformadora en nuestro espacio semiótico; como en ciertos rituales amazónicos en los que los espíritus se revelan en la traducción intersemiótica, en el inagotable paso de un lenguaje a otro (Severi, 2014).

Sin embargo, la impresión es que lo que sucede entre lo semiótico y lo extrasemiótico, más que un encuentro, parece una conquista, una colonización, una domesticación.

¿No es acaso propio al ser humano investigar la materia física o natural, ahondar en el inconsciente o en algún planeta lejano, tratar de estudiar los comportamientos animales o aquellos neuronales, reencontrar formas de lenguaje, configuraciones de relaciones, lógicas sistémicas? Al intentar rasgar el velo de la cultura y romper las cadenas del lenguaje, encontramos otras culturas y otras lenguas. Como en un círculo frustrante o en una maravillosa condena.

Lo mismo ocurre con lo imprevisible, cuyo pleno alcance parece escaparse continuamente. Y está destinado a permanecer, como tal, para siempre. Dentro de los diferentes campos, el intento de llegar a un acuerdo con el espacio de lo imprevisible genera distinciones y matices cada vez más sutiles, que cada vez reproducen un hiato entre nuestro deseo de captar la imprevisibilidad en su esencia y la imprevisibilidad misma.

Para entendernos, miremos al *sin sentido*. Ya desde su expresión lingüística se presenta como algo sensato. Para tocarlo realmente, tendríamos que adentrarnos en una zona de dolor extremo en la que, al desaparecer toda organización de la significación, todo significado, sería incluso difícil decir si podríamos entender que estamos en contacto con el sin-sentido, que estamos en contacto con algo, incluso que estamos sufriendo.⁷

Más a menudo, la toma de lo extrasemiótico genera nuevos conceptos y nuevas relaciones.

Al tratar de comprender la complejidad de la dinámica natural, se ha llegado, por ejemplo, a identificar las leyes del caos, pero al mismo tiempo, distinguiéndolas del mero ruido.⁸

Al tratar de entender el funcionamiento de los mercados, se han desarrollado herramientas para calcular el riesgo, pero a costa de reconocer, más allá de este, un estatuto de incertidumbre aún más radical.⁹

Al intentar escudriñar las profundidades de la mente humana, se ha podido hipotetizar algunas lógicas del delirio o lenguajes de la conciencia, pero, sin embargo, permanece la impresión de que detrás de todo esto quedan profundidades que escapan a toda comprensión.¹⁰

En todos estos casos, lo que se nos escapaba ha sido transformado en lenguaje —traducido en fórmulas, experimentos, escritos, algoritmos, prácticas de control y predicción—, mientras, en el fondo, se recreaba de nuevo una radical imprevisibilidad.¹¹ Al igual que ocurre con la Verdad con V mayúscula, cuando llegamos a la cita con lo imprevisible, este nunca aparece, sino que nos deja unos extraños garabatos que nos indican a dónde ir para alcanzarlo. Y una vez llegados al lugar de la nueva cita, el juego comienza de nuevo.

Lo casual, en su alcance extremo e incontrolable, remite, por lo tanto, a significados ulteriores, a lógicas inesperadas y todavía inalcanzables que, una vez reveladas, no

hacen más que poner de manifiesto que lo *verdaderamente* casual está más allá; más allá de las lógicas que finalmente habíamos identificado. Como si el espacio de la alteridad, de lo extrasemiótico, no pudiera —y no debiera!—, de una vez por todas, agotarse nunca. O, incluso, como si estuviera destinado a volver a crecer como la cola del lagarto que acaba de ser cortada.

Sin embargo, esta limitación revela lo fructífero de esta paradoja. En primer lugar, porque alimenta una tensión constante hacia lo desconocido. En segundo lugar, porque preserva una continua apertura a la alteridad. En tercer lugar, porque este mecanismo, aparentemente frustrante, produce nuevos conocimientos.

En pocas palabras, el intento de hacer las paces con la imprevisibilidad no atrapa lo imprevisible, sino que produce cosas imprevisibles. La creación se comporta como el vaciamiento de un espacio demasiado lleno:¹² al intentar ocupar ese espacio desplazamos lo que buscábamos. Al final de nuestro trabajo, el espacio del que hemos tomado posesión no es lo que buscábamos. Ahora lo esencial parece estar en otra parte. Pero tal vez, sin ni siquiera darnos cuenta, en el intento necesariamente infructuoso de hacer nuestro el espacio de la creación, hemos sacado de él nuevas creaciones, sobre todo el espacio que ahora hemos ocupado, la nueva organización del orden y el caos que hemos producido, los objetos materiales y conceptuales que tenemos en nuestras manos al final del proceso.

Lo extrasemiótico y el sinsentido, lo casual y lo sagrado, la imprevisibilidad cultural y la fractura estética —la propia creación— son como un horizonte que se nos escapa. Por eso pueden convertirse en un lugar de profundas y creativas obsesiones, capaces de solicitar el cuerpo de un individuo o una cultura hasta el punto de percibir o crear lo imprevisto.

Notas

* Artículo traducido por Asja Fior (Universidad Complutense de Madrid). Correo electrónico: asjafior@ucom.es

1. El tema de la causalidad surge explícitamente ya en 1989, en un ensayo sobre el papel de los factores casuales en la evolución literaria, que, más tarde —en una versión ampliada— se convertiría en un ensayo sobre el papel de lo casual en la historia cultural (Lotman, 1992).

2. Véase, por ejemplo, el ensayo de Lotman de 1974, *Un modelo dinámico del sistema semiótico* (Lotman, 1980).

3. En esta mezcla entre ciencia e imaginario de masas también se sitúa Calabrese (1987).

4. Véase el ensayo de Lotman, *Tesi sull'Arte come sistema secondario di modellizzazione*, de 1967 (Lotman, 1975).

5. El artículo de Rushdie es de 1983 y se titula "Errata corrige: o sobre la narrativa poco fiable en *Hijos de la medianoche*". Sobre la corrección del pasado en la memoria o la narrativa, véase

Lotman (1993, pp. 158-159).

6. Véase, por ejemplo, la relación entre el LSD y las formas de creatividad, como la de los Beatles o la de Foucault, de las que ahora se vuelve a discutir abiertamente. Véase el reportaje de Cicala, Mirenzi y Lagioia, de 2021.

7. A este respecto, Nancy dice: "El dolor [...] no se da como sentido. Estamos en el dolor, porque estamos *organizados para el sentido*, y su pérdida nos afecta, nos hiere. El dolor, sin embargo, no da sentido a la pérdida, así como tampoco da sentido al sentido perdido. Es solo la llama, la quemadura, la pena" (1995, p. 68). Landowski (2005), en su lectura del tema del riesgo, establece un paralelismo entre el extremo del dolor y el extremo del aburrimiento, en cuanto formas diferentes del fin del sentido: el primero por pura discontinuidad, el segundo por pura continuidad.

8. Véase Gleick (1987); Silver (2013).

9. Véase Appadurai (2016).

10. Véase Sacks (1986); Bodei (2000); Damásio (2003).

11. Lo mismo ocurre en semiótica. Tomemos, por ejemplo, la forma en que Landowski es llevado a distinguir un caso *probabilístico* de un caso *mítico*; un caso que es, de alguna manera, reconducible a una regla y un caso que, una vez más, escapa a toda captación.

12. Lo mismo ocurre en semiótica. Tomemos, por ejemplo, la forma en que Landowski es llevado a distinguir un caso probabilístico de un caso mítico; un caso que es, de alguna manera, reconducible a una regla y un caso que, una vez más, escapa a toda captación.

Referencias bibliográficas

APPADURAI, A. (1990). Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Public Culture*, 2(2), 1-24.

— (2016). *Banking on Words. The Failure of Language in the Age of Derivative Finance*. University of Chicago Press.

BARTHES, R. (1994). *Miti d'oggi*. Turín: Einaudi.

BODEI, R. (2000). *Le logiche del delirio. Ragione, affetti, follia*. Roma-Bari: Laterza.

CALABRESE, O. (1987). *L'età neobarocca*. Roma-Bari: Laterza.

CICALA, M., MIRENZI, N., Y LAGIOIA, N. (9 de abril de 2021). Filosofía in pillole. *Il Venerdì de La Repubblica*, 16-25.

DAMÁSIO, A. (2003). *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*. Orlando: Harcourt.

ECO, U. (1962). *Opera aperta*. Milán: Bompiani.

FABBRI, P. (1987). Introducción a Greimas 1987, IX-XXVIII.

— (2000). *Elogio di Babele*. Roma: Meltemi.

GLEICK, J. (1987). *Caos*. Nueva York: Viking Penguin.

GREIMAS, A. J. (1987). *Dell'imperfezione*. Palermo: Sellerio.

— (1994). *Del senso II*. Milán: Bompiani.

LANDOWSKI, E. (2003). *Passions sans nom*. París: Puf.

— (2005). Les interactions risquées. *Actes Sémiotiques*, 101-103. Limoges: Pulim.

LATOUR, B. (2017). *Où atterrir? Comment s'orienter en politiques*. París: La Découverte.

LOTMAN, Y. M. (1980). *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*. Roma-Bari: Laterza.

— (1992). Vmesto zakliucheniiia. O roli sluchainyi faktorov v istorii kul'tury. En Id. Izbrannye stat'i, t. I. Tallin: Aleksandra. 472-479 [Sobre el papel de los factores casuales en la historia de la cultura]. En D. Navarro (Ed.), *La semiosfera*, pp. 237-248. Valencia: Fronesis.

— (1993). *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*. Milán: Feltrinelli.

— (1994). *Cercare la strada*. Venecia: Marsilio.

— (2022). *La semiosfera*. Milán: La Nave di Teseo.

LOTMAN, Y. M., Y USPENSKI, B. A. (1975). *Semiotica e cultura*. Milán: Ricciardi.

— (2018). *La scuola semiotica di Tartu-Mosca nel carteggio tra J. Lotman e B. Uspenski*. Palermo: Sellerio.

NANCY, J.-L. (1995). *Corpus*. Nápoles: Cronopio.

PETITOT-COCORDA, J. (1985). *Morphogenèse du sens*. París: Puf.

ROSENAU, J. (1990). *Turbulence in World Politics. A Theory of Change and Continuity*. Princeton University Press.

RUSHDIE, S. (1991). *Imaginary Homelands [Patrie immaginarie]*. Londres: Granta.

SACKS, O. (1986). *The man who mistook his wife for a hat*. Londres: Picador.

SEDDA, F. (2022). La semiosfera fra il pensiero e la vita. En S. Salvestroni y F. Sedda (Eds.), *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti* (pp. 249-293). Milán: La Nave di Teseo.

SEVERI, C. (2014). Transmutating Beings. A proposal for an anthropology of thought. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 4(2), 41-71.

SILVER, N. (2013). *The Signal and the Noise: The Art and Science of Prediction*. Nueva York: Penguin.

THOM, R. (1972). *Stabilité structurelle et morphogenèse*. París: Ediscience.

Temporalidades humanas. La dinámica de los sistemas culturales y su interpretación histórica / Human Temporalities The Dynamic of Cultural Systems and their Historical Interpretation

Pampa Arán

RESUMEN

Propongo leer *Cercare la strada*, uno de los últimos trabajos de Lotman, interrogándolo sobre dos ejes concomitantes: qué mecanismos alteran el sentido en los sistemas culturales y qué interpretación ha dado de ellos la disciplina histórica. La propuesta lotmaniana, atravesada por la lectura de Prigogine, consiste en considerar la posibilidad de una nueva lógica atendiendo al concepto de explosión como metáfora de la aparición del azar y la entropía en los sistemas culturales. Reviso así los espacios donde se generan nuevos lenguajes y el rol de la ciencia y el arte en los procesos explosivos. Y finalizo planteando la preocupación de Lotman por la crisis que prevé de inminencia para la humanidad y el vínculo que teje la historia con los pasajes decisivos de su propia biografía.

Palabras clave: dinámica cultural, historia, explosión, arte y ciencia, temporalidad.

ABSTRACT

I propose to review *Cercare la strada*, one of Lotman's last works, questioning it on two concomitant axes: what mechanisms modify meaning in cultural systems, and what interpretation has the historical discipline given to them. Crossed with Prigogine's thought, the Lotmanian proposal considers the possibility of a new logic, focused on the concept of explosion as a metaphor for chance and entropy in the cultural systems. I will review the spaces where new languages are generated, and the role of science and arts in this explosive processes. Finally, I will recover Lotman's concern about the crisis that he foresees imminent for humanity, reviewing also the link between history and decisive passages of his own biography.

Keywords: cultural dynamics, history, explosion, art and science, temporality.

Pampa Arán es profesora emérita e investigadora en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Se dedica al estudio de problemas teóricos y metodológicos en

perspectiva sociosemiótica, y algunos de sus libros publicados son: *Nuevo diccionario de la teoría de M. Bajtín* (2006), *Texto/memoria/cultura: el pensamiento de Yuri Lotman* (con Silvia N. Barei, 2002), *La herencia de Bajtín. Migraciones y reflexiones* (2016), y *Fredric Jameson. Una poética de las formas sociales* (con Ariel Gómez Ponce, 2020). Correo electrónico: < aranpampa@gmail.com >.

—

La historia no conoce repeticiones, sino que ama las rutas nuevas, imprevisibles.
Iuri Lotman (1999: 229).

A veces olvidamos que Lotman no solamente pensó con clara intensidad en los procesos históricos globales, sino que vivió la historia de su tiempo desde ciertos espacios geográficos y políticos significativos, y en muchas oportunidades adoptó posiciones y definiciones personales¹. En la sintética pero completa biografía que escribe Manuel Cáceres Sánchez dice:

Cuando nace Iuri Lotman, su ciudad conserva el nombre de Petrogrado (1914-1924) y unos meses más tarde (diciembre de 1922) se constituye la URSS. Su vida casi ha coincidido, pues, con la existencia misma de la Unión Soviética y, en sus últimos años, con el reinicio de la independencia de Estonia (1996: 165).

El biógrafo narra el traslado de Lotman a Tartu en 1949 y describe las particularidades de la entonces “república federada” de Estonia, poseedora de una cultura y una lengua diferentes, a las que Lotman se adapta rápidamente incorporando lo mejor de la tradición filológica y literaria de la que provenía, y propiciando nuevos horizontes de estudio, vínculos interdisciplinarios entre pensadores y conocimientos, que constituyen una construcción teórica y académica por demás conocida. Cabe sospechar que ese lugar de frontera lo llevara a pensar siempre en el poliglótismo cultural y en las zonas de pasaje y de interacción entre sujetos, entre culturas, entre disciplinas. Y cómo el azar de los hechos históricos puede propiciar las reinveniones y transformaciones de las dinámicas culturales.

Lotman fue un militante de la cultura y supo orientar su pensamiento en acción intelectual y política y por eso, como señala agudamente Cáceres:

También en este sentido es ejemplar la lección de Lotman: a finales de 1990 escribe un breve artículo que se hace célebre en Estonia, *Carta a los amigos equivocados*, en el que, frente a la opinión de un grupo de intelectuales rusos (a cuyo frente se encontraba Dmitri Lijachov), defiende el derecho de los estonios a recuperar la soberanía y la independencia (1996: 166).

Creo entonces que el azar de los hechos históricos y el modo en que cada cultura los procesa constituyen en Lotman el tejido personal que fructifica en la teoría de la lógica de los cambios culturales y que cobra magnitud en las dos últimas obras que Cesare Segre considera con el valor de un legado:

En sus dos últimos libros *La cultura e la esplosione*, traducido al italiano por Caterina Valentinno (Feltrinelli, 1993) y *Cercare la strada*, en traducción italiana de Nicoleta Marcialis (Marsilio, 1994), Lotman se ha abandonado a la invención más que en sus trabajos anteriores, casi como si le instara el temor a no poder comunicarnos todas sus ideas. Podemos considerarlos como un testamento (2004: 52).

No pensemos, sin embargo, que Lotman está ofreciendo definiciones clausuradas, sino que son auténticas hipótesis cargadas de entusiasmo y deseo para convocar a las culturas a buscar nuevos derroteros y a reinventarse de ser necesario. Por eso elegí en esta oportunidad proponer un análisis de *Cercare la strada*² (1994), ensayo que utilizo en su versión italiana³.

La obra se publicó póstuma y, como su título señala, se trata de buscar el camino, la ruta o la vía para pensar en los modos en que las culturas se van modificando y, en consecuencia, en los recorridos de la historia humana. Creo descubrir que cierta clave de esta problemática está en el texto que cita de su amado Pushkin quien en “el último periodo de su obra estaba particularmente atraído por las leyes profundas de la historia” y, por ello, el escritor ruso había pensado en un texto dramático inspirado en la máxima de Chamfort: “La imprenta es la artillería de la historia moderna” (Lotman 1994: 50). Esa obra mostraría, según los manuscritos hallados, cómo el pasaje del Medioevo a la Modernidad y los cambios sociales y políticos que comporta este pasaje se debieron a esas dos grandes invenciones de signo diferente, la una militar, el uso de la pólvora y la otra cultural, la difusión del libro. Como Pushkin, Lotman se dedicará en sus últimos trabajos a pensar en la historia como fenómeno que resulta de la temporalidad humana y en la episteme de la disciplina histórica.

Comenzando sus reflexiones, dirá que el río y el camino han sido figuras que entrañan la idea de duración y de extensión lineal desde la antigüedad remota, por lo cual acaban también cargando la idea del movimiento de la vida del hombre y por extensión, de la historia. Esta idea del movimiento lineal como fundamento del relato de la historia en Occidente ha sostenido desde el origen la tarea de la mayoría de los historiadores los que, a pesar de sus perspectivas, materialistas o idealistas, heredaron la filosofía del *tertium non datur* o principio del tercero excluido, en tanto otras disciplinas no tuvieron problemas en admitir diferentes alternativas para el funcionamiento de la temporalidad. Y, especialmente a partir del Iluminismo, la historia se fijó la limitada tarea de establecer la relación entre los hechos y su sentido: “comprender el sentido es comprender un lenguaje. El secreto de la historia está en el misterio de su lengua” (1994: 23) y, en esta convicción, las diferentes tendencias historiográficas -iluministas, románticas, hegelianas, materialistas- han discutido cuáles son los significantes fundamentales portadores de información que constituyen el modo en que habla la historia.

Lotman piensa que hoy, que se tiende a superar la atomización disciplinar buscando leyes generales para mundos diferentes, desde una perspectiva de la semiótica de la cultura entendida como el funcionamiento del poliglottismo cultural, el problema es interrogarse por el lugar de la historia como sistema modelizante secundario en las formas de la interpretación de la cultura. De allí que algunas preguntas transversales a toda la obra que analizamos sean: ¿cuáles son los mecanismos profundamente transformadores del sentido en los sistemas culturales que son dinámicos por naturaleza? y ¿de qué modo estos mecanismos se vinculan con la interpretación que de ellos da la historia?

Sabido es que el choque de lenguas constituye la matriz del funcionamiento cultural, lo que hace que las culturas no sean estáticas, repetibles y no contingentes. Toda semiósfera, para conocer su singularidad, construye a sus otros, a sus marginales, a sus locos y a sus milagros, que pueden ser buscados intensamente, como hacían los románticos, y como hicieron los romanos, pero esto no altera la regularidad del sistema porque, aunque sean procesos vividos como revolucionarios, solamente son procesos que cambian de signo según la perspectiva del observador. No. Lo que Lotman propone considerar como el intrínseco motor del cambio cultural es lo que denomina “explosión”, concepto que ya viene desarrollando desde su libro anterior *Cultura y explosión* (1999), último libro que viera publicado en 1993 y que supone pensar el funcionamiento de los sistemas dinámicos desde otra lógica no centrada solamente en oposiciones binarias, sino en posibilidades ternarias que son unidades superiores que tienen un alcance de mayor plenitud. En el caso de la temporalidad humana, ello significaría no quedarse únicamente en la lógica del recorrido lineal, a la manera de la historia, o de lo cíclico, a la manera del mito⁴.

La idea es compleja y, al menos para mí, comprensible solamente en algunos aspectos, habida cuenta de que en ella han influido las teorías de Ilya Prigogine (Nobel de Química, 1977), quien había incorporado la noción del “tiempo” para estudiar los sistemas en estado de no equilibrio y sus fluctuaciones. Como historiador de la ciencia, Prigogine (1997) piensa que hemos pasado “de una ciencia como geometría a una ciencia como narración”, que hemos llegado al fin del paradigma de las certezas y que es necesario tender puentes entre la historia del universo y la del hombre. Sostiene que las organizaciones biológicas y sociales, multiplican un nuevo tipo de estructura compleja que requiere explicación distinta a la de las estructuras en equilibrio. Las llamará “disipativas” porque son estructuras abiertas, lejos del equilibrio, con mecanismos no lineales operando entre elementos. Dice por ejemplo:

La inestabilidad no debe conducir al inmovilismo. Al contrario, debemos estudiar las razones de esta inestabilidad, con el propósito de describir el mundo en su complejidad y comenzar a reflexionar sobre la manera de actuar en este mundo. Karl Popper decía que existe la física de los relojes y la física de las nubes. Después de haber estudiado la física de los relojes, ahora debemos estudiar la física de las nubes. La física clásica estaba fundada sobre un dualismo: por un lado, el universo tratado como un autómata; por otro lado, el ser humano. Podemos reconciliar la descripción del universo con la creatividad humana. El tiempo ya no separa al ser humano del universo (Prigogine 2014).

El tiempo, que ha sido discutido por la física o por la metafísica sin acuerdos, es pensado entonces como una “flecha” que atraviesa todo lo existente, el tiempo físico tanto como el existencial, y promueve cambios en diferentes direcciones probabilísticas, no totalmente predecibles. Lo explica así:

Aquí [se refiere a la física de conjuntos o poblaciones], la magnitud central es la probabilidad. Nuestro universo se convierte en una realización entre miles de alternativas plausibles que no tuvieron lugar. Nuestra imagen del mundo adopta una forma más satisfactoria. El universo autómata aislaba al hombre. En cambio, en un mundo en construcción con múltiples futuros, la inventiva y la creatividad encuentran su lugar de forma natural. La flecha del tiempo es común a todos los objetos, vivos o no, que pueblan nuestro universo. Todos envejecemos en la misma dirección, igual que las rocas y las estrellas. Se trata, por lo tanto, de un aspecto fundamental de la naturaleza que aparece ahora de forma explícita en las leyes de la dinámica. Por descontado, los mecanismos son diferentes, pero al menos no existe contradicción entre los distintos saberes, entre nuestra visión interna del mundo y la del mundo exterior. (Prigogine 1998).

Estos enfoques de Prigogine son reelaborados por Lotman para pensar su hipótesis de la explosión, como fenómeno constitutivo de las fluctuaciones de sistemas dinámicos tal como concibe desde siempre a los sistemas culturales⁵.

La explosión, en la teoría de Lotman que intentaremos analizar casi glosando el texto por momentos, es en principio un acontecimiento de tal magnitud semiótica que interrumpe la relación causa-efecto, y se coloca en la intersección atemporal pasado-futuro de modo tal que no es posible prever el espectro de acontecimientos que desencadena. Produce una suspensión de la dinámica cultural tal como ella se presenta hasta ese momento, al menos en el espacio, en el estrato o nivel donde acontece, si bien más adelante, al ser de gran magnitud, sus efectos se transmiten a otras zonas. Lo realmente nuevo (no la pseudo novedad) que trae al sistema una explosión, produce gran desestabilización y cambios cualitativos: produce un nuevo concepto de hombre, nuevas formas de belleza, nuevos monstruos, nuevas mitologías y desarrolla un intenso proceso de metaforización⁶. Es también conveniente no olvidar que los procesos explosivos no son únicamente los extraordinarios, sino que acaecen de modo casi permanente en diferentes formas y niveles dentro de la semiósfera, que se presenta así como un “campo minado”, en el que “Algunas minas explotan súbitamente, otras después de mucho tiempo. Otras están todavía enterradas y no sabemos si y cuándo explotarán” (Lotman 1994: 94).

No obstante, si no entiendo mal, cabe discernir entre el hecho de la explosión cuyo dato podemos conocer y fechar: el descubrimiento de América, la invención de la imprenta, la bomba de Hiroshima, la clonación de una oveja, la aparición del Quijote o del Guernica de Picasso, el ataque a las Torres Gemelas, el descubrimiento de Internet, y otro es el proceso de cambio estructural que trae aparejada la explosión y que, en tiempo real, puede ser muy extenso. La explosión como tal es un concepto abstracto, una metáfora para iluminar la aparición de la imprevisibilidad y de la entropía, que

origina una violenta transformación del sentido de lo real hasta entonces conocido. Creo no traicionar el magisterio de Lotman si prefiero referirme a ella en términos de *metamorfosis* cultural, que abarca tanto el momento como el proceso, puesto que Lotman nunca desdeña usar metáforas del mundo natural como las del “cambio de piel” y porque, además, en mi imaginario se asocia a la gran figura del fantástico literario, también irreductible a la lógica, pero creativamente muy pregnante. Es lo que hace estallar el sentido de lo conocido hasta ese momento y de la certidumbre de la ley, porque escapa al rango de lo posible o de lo previsible desde toda perspectiva⁷.

Pero aún hay otro rasgo que densifica el concepto de explosión. La explosión, que en nuestra lengua cotidiana implica un estallido, pero también la liberación de una energía contenida o acumulada, produce la metamorfosis estructural de la cultura a tal punto que también resignifica el pasado y lo dota de nuevos sentidos. Al reconstruir la memoria en relaciones causales diferentes, también es posible que se reemplace un origen que se cree conocido. Idea más que importante en relación con la memoria colectiva y su reconfiguración, así como con la memoria cultural alojada en los textos. Se nos ocurre entonces pensar, por ejemplo, si leemos *El Matadero* de Esteban Echeverría del mismo modo después de la experiencia de la última dictadura militar argentina.

Ahora bien. La emergencia de la situación explosiva despliega el encuentro fortuito de diversas posibilidades de desarrollo, pero solo una se realizará, no por una pre-determinación, sino por azar. Napoleón podía perder o no la batalla, el imperio romano podía caer o no, pero cuando sucede, desata un proceso de gran densidad informativa en numerosas direcciones. Y he aquí la cuestión: cuando el lenguaje de la historia lo traduce, lo regulariza, lo vuelve lineal, lo reduce casi a una fatalidad porque no puede leer, como en la física, que haya movimientos en direcciones contrarias. Y esto es porque la historia introduce el factor del comportamiento humano y dota a lo imprevisible de un significado y de una motivación retroactiva.

Entendemos aquí un fuerte cuestionamiento de Lotman a la episteme de la ciencia histórica que no puede resolver el dilema de la legalidad más que unidireccionalmente, como linealidad de causa-efecto, desterrando el azar. Y tal vez más grave, cae en la encerrona disciplinar al no comprender críticamente el sentido y el modelo del mundo que proyecta con esta interpretación (cierto orden racional y previsible, en algún punto determinista). Creo que, en el reconocimiento explícito que Lotman hace de la Escuela de los Anales, que se ha extendido de lo histórico a lo extrahistórico (véase Capítulo 5, 1994) hay también un modo de apuntar a los cambios positivos en ese campo disciplinar. La historia, pensando a la manera de Prigogine, debe ser probabilística porque es un sistema inestable que no tiene leyes subyacentes y, al decir de Palti, representante de nuevas concepciones de la historia, hoy se piensa en “la radical contingencia de los procesos históricos” (2003: 36)⁸.

Ahora, si hay algún lugar en la cultura donde los procesos explosivos son el punto de partida de la existencia misma de sus lenguajes, ese es el espacio del arte⁹. Sabemos

que la Escuela de Tartu, que partió de la lingüística, se extendió a los lenguajes artísticos a los que Lotman, en particular, le dedica páginas admirables. Mientras la historia mira al pasado, el arte lo hace siempre hacia el futuro. Aun cuando use diferentes modos de representar lo real y aun cuando se vincule con el pasado o parezca hablar de él, está pensando en el futuro al crear mundos posibles, alternativos, ratificando así la libertad de opciones que tienen tanto el individuo como la cultura. Arte e historia son lenguajes que modelizan la conciencia de la temporalidad de lo real de modo diferente, pero son complementarios:

El arte es hija de la explosión. La obra de arte nace en el momento de la explosión y no puede ser comprendida si no se toma conciencia de la naturaleza de su nacimiento. Estudiar los procesos de larga duración, de extensión plurisecular, y estudiar el relámpago de la explosión, de brevedad atemporal, son dos aspectos del análisis histórico que no solo no se excluyen, sino que se presuponen el uno al otro (Lotman 1994: 48).

La concepción lotmaniana del arte es en alguna medida cercana a las tesis del formalismo y a ciertas retóricas del distanciamiento o extrañamiento, al decir que, para que la realidad se transforme en arte, debe perder lo que tiene de natural y corriente, al tiempo que debe llegar a representar aquello intrínseco que la constituye: la danza, el movimiento, la poesía, la palabra. En la obra que estamos analizando compara la intuición o inspiración, que es el estado del artista en que lo ilegible hasta entonces se comprende y luego aparece diáfano y natural en la obra, con el momento explosivo. Es que el arte crea relaciones más complejas de generación del sentido al volver traducibles e intraducibles a la vez a diferentes lenguas artísticas, la poesía al teatro, el teatro al cine, así como la traducción de lenguajes no artísticos. Las lenguas del arte, que no son unitarias, se mueven entonces en varias direcciones ya que comportan diferentes modelos de realidad. Y esta singularidad del arte provoca las condiciones necesarias para la emergencia de procesos de sentido que regeneran las culturas: “La cultura posee así un ininterrumpido proceso dinámico de nacimiento y renacimiento del sentido cuyo mecanismo es precisamente el arte” (Lotman 1994: 71).

Sabemos también del interés de Lotman por el conocimiento científico, por su aspiración transdisciplinar y por su preocupación por reunir ciencia y arte. Es que la ciencia, como el arte, en tanto espacios de descubrimiento y creación, se aproximan en la producción de explosiones, al punto de que metafóricamente el arte es el “laboratorio” donde se generan los cambios. Pero si bien, como en el arte, el futuro está en lo que la ciencia contribuye a crear, es menester prevenirse contra los usos que la técnica hace de los descubrimientos. La técnica está ligada siempre a procesos graduales y es previsible, responde a procesos burocráticos y distribución de recursos, puede llegar a frenar el progreso científico (1994: 53-54). En este punto, personalmente se me abre una interrogación porque creo advertir cierto concepto un tanto utópico de la ciencia (como también del arte) y de sus realizadores, como si las condiciones de producción no los afectaran y como si dentro del sistema se comportaran libre de determinaciones, salvo aquellas que siempre preocupaban a Lotman, como son los controles de estados centralizados o autoritarios para hacerlos servir a sus intereses. Pienso que hoy, sin

que necesariamente se den esas situaciones extremas, las condiciones económicas y políticas de un mundo globalizado orientan y dirigen los procesos de creación y descubrimiento, tanto en la ciencia como en el arte.

Y ya finalizando quisiera abordar brevemente el vínculo entre el individuo y la cultura, cuestión que siempre ha preocupado a Lotman, porque de la relación yo-mundo nace la idea de libertad y de la conciencia de sí que tiene el hombre como “estructura pensante”. En la masa humana como en la manada, lo individual no es significativo, es una organización inerte que sofoca la capacidad de elección individual. La revolución del pasaje de la masa a la sociedad humana es la aparición de una estructura basada en el isomorfismo entre el todo y las partes y de las partes entre sí. No es igual a la suma de las partes, sino que, a cierto nivel, cualquiera de las partes y el conjunto son similares. Y lo ejemplifica mostrando que, por ello, el Hombre puede encarnar a Dios, y Dios tener semblante humano. Como dice Prigogine (1997) en una entrevista citando a Pascal: “No comprendo el todo si no comprendo lo particular y no comprendo lo particular si no comprendo el todo”. Cuando analizamos un texto o cualquier objeto cultural, sea un objeto artístico o de la vida cotidiana, una práctica alimentaria o religiosa, nos enfrentamos con la descodificación de un micromodelo del mundo que tiene su origen en determinada zona socio histórica de una semiosfera dada.

Por lo tanto, pensar la relación todo-parte, hombre-mundo, yo-otro como binarismos positivos es reductiva, fuente de intolerancia y absolutismos históricos. Creemos que precisamente, en la concepción lotmaniana, la aparición de la cultura como sistema isomórfico estaría señalando un umbral evolutivo en la historia de la humanidad, que nuevamente evidenciaría el parentesco de naturaleza y cultura, si pensamos en la teoría matemática de los fractales, ardua cuestión que no debatiré aquí.

Y, para cerrar mi trabajo, me pregunto: ¿por qué Lotman siente la necesidad de pensar en los procesos de la temporalidad humana y su importancia en el discurso histórico en los últimos años de su vida? Buena parte de la respuesta está en el Prefacio de *Cercare la strada*, de tenor autobiográfico¹⁰, en el que imagina un espacio que nos trae reminiscencias de la Divina Comedia, el espacio oscuro y peligroso de la duda, tras el cual se abre uno ilimitado, con caminos que se deben elegir. “La elección es la intersección de duda y conocimiento. Su fundamento, el análisis de errores y desilusiones. La memoria deviene crónica de los errores” (1994: 19), dice. Porque la humanidad nunca ha estado en un momento tan crítico, sostiene que hay que revisar la memoria, elegir opciones y pasar a la acción: “En estos casos hay que tener en cuenta todas las experiencias, expresar todas las propuestas, pensar en todas las posibilidades” (1994:20). Está bastante claro entonces que su preocupación está puesta en los recorridos de la historia humana y de su propia biografía, en momentos que se dibujan como de inminencia explosiva y en el que hay que acentuar la necesidad de elegir, revisando el pasado, con vistas al futuro, confiando en que las metamorfosis culturales son esa posibilidad latente, azarosa, pero no irracional, que forma parte de la aventura del sujeto pensante y de su libertad.

Notas

1. En esta misma dirección recomiendo el conmovedor trabajo de Franciscu Sedda (2009).
2. Este trabajo recoge y actualiza conceptos a partir de un documento leído en un Encuentro internacional celebrado en el mes de setiembre de 2013, organizado por el Grupo de Estudios de Retórica de la Universidad Nacional de Córdoba. Las presentaciones de dicho encuentro de trabajo fueron recogidas luego en el libro *Iuri Lotman in memoriam*, editado por Silvia Barei (Córdoba: Ferreyra Editor, 2013).
3. Todas las traducciones de lengua italiana me pertenecen.
4. Para ampliar la idea de ternariedad en Lotman, en forma de intersecciones entre oposiciones binarias, Cfr. Segre 2004.
5. En una entrevista dice Jorge Lozano (2013):
Entrevistador: ¿Y cuál sería la labor de la semiótica ante fenómenos sociales “explosivos”?
Jorge Lozano: El acontecimiento histórico puede ser una ruptura, una novedad ruidosa. Puede pasar a los medios o no, e incluso puede tornarse –como el 11M–, un acontecimiento mediático-histórico. Justo en el momento que aparece ese acontecimiento se produce una descripción; se construye una semiosfera donde la predicción no es posible y donde lo que sí ocurre es la tendencia imparable de reducir la información significativa que tiene todo acontecimiento. Una de las nefastas consecuencias de la mediatización es la de reducir al máximo la profusión informativa significativa de un acontecimiento. Me refiero a la tendencia de los medios a dar una explicación rápida de los hechos. Cuando en el 11S el locutor de la CNN ve un acontecimiento vertical y paradigmáticamente incomprensible, y dice: “*my god!*”, “*fuck*”, necesita explicar como algo causal lo que es casual y dice: “*America under attack*”. Automáticamente la ininteligibilidad del acontecimiento se hace inteligible depositándose en una narración. El acontecimiento deviene razonable, se explica, es inteligible que hayan destrozado dos torres. Si, en cambio, lo dejas estar, automáticamente no lo introduces en una narración, no buscas ese sintagma de causalidad y no sabrás por dónde va, será polimórfico. Lo que nos interesa son los efectos de lo casual. Y, en cualquier caso, estamos condenados a la revisitación sistemática porque se comienza de un modo equivocado desde un punto de vista lotmaniano. Es como en la teoría de las catástrofes, en la cual el pliegue de una discontinuidad termina siendo estructuralmente morfogenética, según dice René Thom. Es decir, cuando hay un bache, se asfalta y todo sigue igual. Mientras que uno podría decir: “ya que hay un bache vamos a ver qué hay debajo”; eso sería más Ilya Prigogine. Por eso en Lotman hay mucho de Prigogine y sus estructuras disipativas; de tratar de ver más lo imprevisible que lo previsible.
6. Segre (2004) dirá al respecto que la explosión entendida también como la tensión originada en el proceso de traducción entre lenguajes diferentes, lo cual es prácticamente imposible, es salvada con la metaforización. Y en la misma dirección, apunta Fabbri (2004: 16): “La innovación cultural también se considera en términos de traducción, como un estallido de metáforas impropias y creativas que acompañan la versión de textos intraducibles. Lo intraducible ya no está atrapado en el *pathos* del sinsentido, sino que es una reserva de sentido futuro”.
7. Sobre este tema he enviado una contribución al *Seminario Internacional de Celebración del Centenario de Yuri Lotman (1922-2022)*, octubre de 2022, en la Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (Brasil), y titulada: “Imprevisibilidad y texto artístico. El caso del fantástico literario”.
8. Por mediación generosa de Cecilia Graña, pude leer un interesante artículo de Arturo Casas (2010) en el que se pregunta si la cultura es un sistema susceptible de ser analizado de modo empírico en su temporalidad histórica por una metodología no historicista. Pasa revista a este debate europeo a lo largo del siglo XX señalando que la importancia de los modelos no historicistas, en el que incorpora la semiosfera, es haber incorporado la interdisciplina en la Historia, la relación

centro/periferia y el pensamiento de la cultura como un polisistema. Se trata de proponer una semiótica de una semiótica de la cultura en su compleja diacronía como semiótica histórica.

la cultura en su compleja diacronía como semiótica histórica.

9. Hemos desarrollado el tema extensamente en el capítulo 3, "El tejido nervioso de la cultura", de nuestro libro dedicado a Lotman. Cfr. Arán y Barei 2005: 61-98.

10. Segre (2004) destaca la impronta autobiográfica de este libro y le añade el tono religioso sin salirse de un planteamiento laico. Acordamos con esta observación.

Referencias bibliográficas

ARAN, P. y BAREI, S. (2005) *Texto/Memoria/Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba: El Espejo Ediciones.

CACERES, M. (1996) "Iuri Mijáilovich Lotman (1922-1993): una biografía intelectual", en Lotman, Iuri. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, 164-174. Valencia: Fronesis Catedra.

CASAS, A. (2010) "Iuri Lotman y la semiosis histórica ante el historicismo (Un debate europeo del siglo XX)". *Interlitteraria*, 15(1), 21-42.

FABBRI, P. (2004). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.

LOTMAN, I. (1999) *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.

— (1994) *Cercare la strada*. Venezia: Marsilio.

LOZANO, J. (2013) "Wikileaks bajo la lupa de la semiótica". Entrevista de Natalia Raimondo Anselmino. Ñ. Revista de Cultura. https://www.clarin.com/rn/ideas/Wikileaks-lupa-semiotica_0_SkBSEjvoPmx.html

PALTI, E. (2003) "El 'retorno del sujeto'. Subjetividad, historia y contingencia en el pensamiento moderno", *Prismas. Revista de historia intelectual*, 7, 27-49.

PRIGOGINE, I. (1997) "Illya Prigogine", en: *Chercheurs de Notre Temps* [serie documental]. Entrevista de Dominique Bollinger. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=7dACfzsEgIc&ab_channel=AParteReiRevistadeFilosof%C3%ADa

— (1998) "Pluralidad de futuros y fin de las certidumbres". *El País*. http://elpais.com/diario/1998/10/14/opinion/908316002_850215.html

— (2014) "El desorden creador". *Epsys. Revista de psicología y humanidades*. <http://www.eepsys.com/es/el-desorden-creador/>

SEDDA, F. (2009). "Imperfectas traducciones". *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 12, 1-46.

SEGRE, C. (2004) "El testamento de Lotman". *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 4, 51-61.

La escuela semiótica Tartu-Moscú y la historia del arte ruso del siglo xx: el caso de una (no) reunión* / The Moscow-Tartú Semiotic School and the Russian Art History of the 20 Century: The Case of One (No) Meeting

Nataliya Zlydneva

RESUMEN

Este artículo trata sobre el impacto de la famosa escuela semiótica soviética de la década de 1970 y de su papel en la historia del arte soviético/ruso. El estudio tiene como objetivo revisar el segmento específico de los estudios realizados por los fundadores de la escuela semiótica de Moscú-Tartú (Y.M. Lotman, Vyach. Vs. Ivanov, V.N. Toporov, B.A. Uspensky) quienes trabajaron con los aspectos visuales. Se considera la correspondencia entre el lenguaje natural y los "textos" de las bellas artes (desde las formas arcaicas hasta las vanguardias). También se observa la percepción de la semiótica por parte de la historia del arte soviético/ruso. Se concluye que la inclusión de lo visual en la teoría general de los sistemas de signos contribuyó a ampliar los horizontes de la metodología de la historia del arte soviética/rusa, aunque las innovaciones semióticas fueron asimiladas solo de forma fragmentaria. Entre los historiadores del arte más importantes que fueron influenciados por la semiótica rusa de manera indirecta se encuentran Vipper, Sarabyanov y Allenov entre otros. Varios representantes de la generación de la década de 1980 revelaron una influencia mucho más directa de la herencia de la semiótica rusa y de sus investigaciones sobre los estudios visuales.

Palabras clave: La escuela semiótica de Moscú-Tartú, historia del arte, estudios visuales, humanidades rusas

ABSTRACT

The article deals with the impact of the famous Soviet semiotic school of the 1970s on the Soviet/Russian art history. The study aims to review the specific segment of studies made by the founders of the Moscow-Tartú semiotic school (Y.M. Lotman, Vyach. Vs. Ivanov, V.N. Toporov, B.A. Uspensky) that operated with the visual. The correspondence between natural language and fine art "texts" (from archaic forms to the avant-garde) is considered. The perception of semiotics on the part of Soviet/Russian art history is observed as well. It concludes that inclusion of the visual into the general theory of sign systems contributed to broaden the horizons of the Soviet/Russian art history methodology, although the semiotic innovations were assimilated

only in a fragmentary way. Among the most significant art historians who were influenced by Russian semiotics in an indirect way were Vipper, Sarabyanov, and Allenov, among others. A number of the next generation representatives in the 1980s revealed the much more direct influence of the semiotics heritage on their visual studies research.

Keywords: The Moscow-Tartú semiotic school, art history, visual studies, Russian humanities

Nataliya Zlydneva – PhD Habil. en Historia del Arte. Licenciada por la Universidad Estatal de Moscú en 1974, obtuvo su doctorado y títulos de habilitación en el Instituto Estatal de Estudios Artísticos (1980, 1999), Moscú. Es directora del Departamento de Culturas Eslavas del Instituto de Estudios Eslavos de la Academia Rusa de Ciencias e investigadora principal del Instituto Estatal de Estudios Artísticos. Tiene más de 300 publicaciones, incluidas 4 monografías entre las que destaca el estudio “Narrativa visual: enfoque mitológico” (Moscú: Indrik, 2013). Ha dado conferencias en universidades de Rusia, Estonia, Polonia y EEUU. Sus áreas de interés son la semiótica visual, la antropología cultural, el arte de vanguardia ruso, la literatura del siglo XX, y las culturas eslavas del sur. E-mail: <natzlydneva@gmail.com>

FECHA DE RECEPCIÓN: 25/06/2021
FECHA DE ACEPTACIÓN: 21/03/2022

Premisas generales

La Escuela Semiótica de Moscú-Tartú realizó una contribución significativa al desarrollo de las humanidades modernas tanto en Rusia como en el resto del mundo. Hoy en día, esta contribución se toma como un hecho indiscutible, sin embargo, no fue percibida por igual en algunas ramas particulares de las humanidades. El enfoque de los seguidores de esta escuela se centraba en el problema de la textualidad desde el punto de vista de la complejidad de posibles signos universales. Como se sabe, los fundadores de esta escuela de investigación eran eruditos rusos/soviéticos, eminentes en el campo de los estudios lingüísticos y literarios, entre los que se encontraban Vyacheslav Vs. Ivanov, Boris Uspensky, Vladimir Toporov, Yury Lekomtsev y, por supuesto, Yuri Lotman. A partir de mediados de la década de 1960, varias generaciones de seguidores lanzaron y desarrollaron nuevas bases para los estudios sobre la conexión entre los

lenguajes natural y el poético que ya en la década de 1920 habían sido establecidos por el Círculo Lingüístico de Moscú y OPOYAZ. El objeto de análisis fue, en primer lugar, los textos como sistemas de comunicación en base a diferentes niveles culturales -definidos, por ejemplo, por tipología histórica, en relación a poéticas individuales de escritores/poetas/directores de cine, a ideas y rituales mitológicos arcaicos e, incluso, en lo relativo a señales de tráfico y juegos de cartas. El objetivo era brindar una descripción analítica de la comunicación cultural desde el punto de vista de los mecanismos generales de transmisión y procesamiento de la información, es decir, los sistemas de modelado secundario o semiótica. Si bien se prestó especial atención a los sistemas verbales, el texto, como tal, se entendía de manera amplia. Tanto es así que se exploraron varios complejos de signos no relacionados con la filología y basados en la percepción visual/performativa - cine, teatro, de especial interés para nosotros, así como las artes visuales. En general, la “exposición” de las humanidades a la semiótica en las décadas de 1920 y 1980 fue enorme tanto en la Unión Soviética como en Europa, abarcando historia, arqueología, psicología y filosofía. La única área que quedó al margen fue la historia del arte. En las últimas décadas, han aparecido muchos estudios (en Rusia y en el extranjero) que examinan el legado de la escuela de Moscú-Tartú, centrándose en sus contextos científicos e ideológicos; en sus logros y contradicciones, tanto en general como en relación con representantes individuales muy diferentes entre sí. Mientras tanto, la gama de problemas que, en el marco de la semiótica doméstica, tocaban la materia de las bellas artes y la historia del arte ha atraído, inmerecidamente hasta ahora, poca atención. El propósito de este artículo es revisar qué ocurrió exactamente y por qué finalmente se tomó en consideración por parte de los estudiosos y filólogos el área de las bellas artes en el marco de la semiótica. Además se explora qué aporte a la historia del arte pueden hacer estos estudios.

El arte visual en los estudios semióticos soviéticos

Los representantes de la Escuela Moscú-Tartú recurrieron a las bellas artes para considerar diversos problemas científicos. Estaban interesados en el legado, en parte perdido y en gran medida tabú, de la década de 1920, especialmente en lo relacionado con la fenomenología de la GAHN (la Academia de Ciencias del Arte, 1921-1929). Las actas de las conferencias realizadas en la Universidad de Tartú publicaron textos sobre patrones de composición en pintura de Nikolai Tarabukin, miembro de la Academia, y también de Lev Zhegin sobre el tema de la perspectiva inversa en el arte clásico. El gran interés se mostró en todo lo relacionado con el nombre de Pavel Florensky, que era considerado precursor de la semiótica doméstica. En particular, su estudio “Iconostasis”, así como toda la obra de este erudito-filósofo, con su enfoque analítico sobre artefactos en aspecto de símbolos cristianos. El arte visual también estuvo en el foco de los estudiosos. Seleccionaron artefactos europeos y rusos que coincidían con los criterios de su paralelismo con el lenguaje natural y permeabilidad para el análisis lingüístico/sistémico/estructural. Es decir, la atención se centró en las manifestaciones de los sistemas de signos del modo discreto (como un fonema y una palabra en una

lengua). Estas fueron las primeras tendencias: formas de arte arcaicas (como la pintura de la prehistoria), el arte canónico (como el budismo o la pintura de iconos rusos), y las poéticas interculturales (como el arte de base -grabado popular, el bajo barroco, la vanguardia histórica-), así como todos los géneros con 'pregnancia' visual en el contexto del Romanticismo y la Ilustración –como el retrato o la naturaleza muerta.

La inclinación por lo visual como una especie de texto se remonta al legado del formalismo ruso de la década de 1920: los estudios del lingüista Roman Jakobson (el principal líder de la corriente formalista) surgieron de la práctica de la vanguardia rusa. experimento en la década de 1910. Los problemas sobre la des-automatización del mensaje, la desautomatización del mensaje, la exposición de un dispositivo artístico, etcétera, es decir, problematizar la conexión entre significado y significante – es decir, problematizar la conexión entre significado y significante era la base de esta tendencia. Estos problemas eran comunes en la reflexión sobre el lenguaje de la pintura y también para el estudio literario. De esta forma, los problemas de las poéticas de vanguardia (imagen y palabra, la cosificación de la palabra, la liberación del significado de un medio, etc.) estuvieron en el centro de la investigación semiótica soviética a finales de los años sesenta y setenta. El tema de reflexión fue el lenguaje del arte; de la representación artística; y la tarea científica fue la descripción de hechos/géneros/clases de textos visuales desde el punto de meta-ciencia, es decir, señalando las similitudes entre el lenguaje y el poético (en particular la poesía).

Uno de los miembros del círculo, Boris Uspensky, describió la evolución de la escuela semiótica de Moscú-Tartú como un cambio gradual del enfoque de investigación a partir de las oposiciones binarias (siguiendo a Saussure, en contraste con la semiótica de Peirce, cuyos pasos seguía la semiótica del arte occidental) hasta llegar al lenguaje de la cultura. Uspensky recuerda el desarrollo del pensamiento entre sus colegas de la siguiente manera: “Al atraer nuevos objetos a nuestra investigación nos enfrentábamos a problemas semióticos específicos. El resultado de estas búsquedas era un interés constante en campos relacionados con la ciencia (adyacentes a la filología); no solo la historia del arte, sino también la etnografía, la historia y la mitología. La semiótica resultó ser así, por así decir, una ciencia clave que vincula diferentes áreas del conocimiento humano” (Uspensky 1981: 27).

Una de las categorías centrales en la escuela semiótica de Moscú-Tartú con respecto al arte fue la cuestión del límite en el ámbito de sistemas discretos del texto pictórico; es decir, el enfoque se realizó hacia la proyección del lenguaje natural en las formas visuales del arte. Uno de los representantes de la escuela fue el lingüista-orientalista Yu.K. Lekomcev. Se dio a la tarea de formalizar una imagen visual, apoyándose en la experiencia de aplicar a la imagen (figuras) el esquema semántico-formal de Louis Hjelmslev, que se construye sobre la relación de un significante y un significado con una distribución secuencial adicional a los componentes de los planos de expresión y de contenido (Lekomcev 1983). El enfoque lingüístico a lo visual fue desarrollado por Margarita Lekomceva, que intentó aplicar algunas categorías de lo lingüístico a los artefactos visuales

utilizando como ejemplo los dibujos primitivos de los aborígenes australianos. Marcó las características de las variables complejas visuales en relación con la denotación (entre otras cosas, la conexión directa entre un objeto y su representación visual en esta cultura analfabeta) y llamó la atención sobre los signos de los indicadores gramaticales. De especial interés fue su descubrimiento de una correspondencia funcional de imágenes especiales emparejadas (de personas y de elementos del mundo natural) con las categorías binarias del lenguaje de los aborígenes (Lekomtseva 2007).

El eminente erudito ruso/estadounidense Vyacheslav V. Ivanov, lingüista y antropólogo, que era además uno de los padres fundadores de la escuela, estudió la naturaleza simbólica de la representación artística. Recurrió a la historia del arte; en particular, a la pintura de M. Vrubel (en conexión con la poesía de B. Pasternak), a la escenografía de A. Exter, y a los traviesos dibujos de artistas como S. Eisenstein, Konchalovsky, V. Weisberg, P. Filonov, E. Degas, o P. Gauguin (Ivanov 2007). Su investigación sobre los problemas fundamentales de la simetría en relación con las relaciones binarias en la cultura y la actividad nerviosa superior de un ser humano (hemisferios cerebrales) fue magnífica (Ivanov 1998a). El científico trazó la correlación entre la naturaleza de la representación visual y las funciones del hemisferio dominante del cerebro humano. Recurrió también al pintor búlgaro del siglo XX, Zlatyu Boyadzhiev, que sobrevivió a un derrame cerebral en su mediana edad, después de lo cual, su pintura cambió drásticamente. El estilo lineal típico de su arte antes de la enfermedad se transformó en un estilo pintoresco en la medida en que el dominio del hemisferio izquierdo se desplazó al derecho. Se discutieron también algunos otros problemas semióticos sobre la base de la pintura rupestre prehistórica (Ivanov 1998a). Ivanov introdujo la distinción funcional entre mano derecha e izquierda como uno de los primeros marcadores semióticos en la historia del arte. También prestó mucha atención a la vanguardia rusa en el contexto de las reglas generales de la poética desde una perspectiva semiótica. En el artículo que trata sobre el poema de V. Khlebnikov “Me transporta el elefante” (Ivanov 1967), yuxtapuso el texto poético con la antigua miniatura india que servía como fuente de la imagen poética principal. El cuadro representaba a un joven transportado por un elefante cuyo cuerpo estaba formado por cuerpos entretreídos de muchachas. Ivanov señaló la correspondencia entre las categorías del lenguaje natural (el campo semántico de ‘transportar’) y sus analogías visuales. En su estudio fundamental sobre la teoría y la práctica del arte de Sergei Eisenstein, el destacado director de cine soviético, Ivanov demostró que el artista se sentía muy atraído por las culturas arcaicas y esto se evidenció en sus dibujos (Ivanov 1998b). El tipo de mente mitológica determinó una especie de visión facetada vertida sobre la piel de los ojos, típica de Eisenstein, que llevó a interpretar el principio del collage (sin duda con origen en la pintura cubo-futurista) como una combinación de antinomia de lo incompatible; es decir, una especie de borde que corresponde al principio de distribución adicional.

Los estudios de Boris Uspensky contribuyeron sobre todo a las escuelas de semiótica visual de Europa Occidental y Canadá. En su libro “La poética de la composición”, Uspensky examinó la pintura de la Edad Media en diferentes niveles, trazando un

paralelo con los niveles del lenguaje natural (Uspensky 1995). Yuxtapuso técnicas generales en la transmisión de relaciones temporales y espaciales en composiciones narrativas pictóricas (principalmente basadas en íconos rusos) con el sistema fonológico en lenguaje natural describiéndolo en términos de oposiciones binarias. También hizo una comparación del nivel investigativo de signos ideográficos con el sistema gramatical del lenguaje natural, y el nivel simbólico con la fraseología. En sus estudios, el enfoque se centró en la cuestión del límite, investigando el fenómeno del marco de la pintura (el marco como tal, su trasfondo histórico, las relaciones centro-periferia, la relación convexo/cóncavo en la composición del icono, etc.). Otro aspecto de los estudios estuvo asociado a la narrativa visual, sus observadores internos y externos y la técnica compositiva-narrativa *mise-en-abyme* (imagen en imagen), que corresponde, según Uspensky, a la categoría del impropriadamente llamado discurso directo.

Yuri M. Lotman, uno de los líderes de la semiótica Moscú-Tartú, se inclinaba especialmente por lo visual. Investigó intensamente las bellas artes y sentó las bases del enfoque semiótico interdisciplinar de la historia del arte. Las investigaciones de Lotman se centraron en la cuestión del género en contextos culturales de múltiples niveles. En su estudio sobre grabados populares rusos denominados *lubok*, Lotman enfatizó la ausencia significativa del límite inter-genérico así como los modos de actividad artística, trazando un paralelo entre una escritura y las formas visuales de arte, señalando la función performativa de cada imagen *lubok*. (Lotman 1976). En otra investigación abordó el tema de la interferencia del código en el caso de la naturaleza muerta (Lotman 1986). Uno de los estudios centrales que hizo Lotman sobre las bellas artes fue sobre el retrato como género, siendo el más transparente en lo que se refiere al análisis semiótico (Lotman 2002). Examinó la relación entre la nominación y la representación de una persona, así como el problema de la identificación y la similitud en un retrato. La relativa libertad del significado del signifiante en retrato pintado determina la dualidad inherente a él, “el retrato fluctúa constantemente al borde del desdoblamiento artístico y reflejo místico de la realidad” (Lotman 2002: 363) y, por lo tanto, es “un objeto de naturaleza generadora de mitos”. (Ibíd.)

La apelación de Lotman al problema del mito no fue accidental. El nivel mitológico de la cultura, los rituales arcaicos y sus equivalentes simbólicos verbo-visuales fueron objeto de especial atención en la escuela semiótica soviética de los años setenta. En la enciclopedia mitológica *Mitos de las gentes del mundo*, escrita por Vyach. Ivanov, V. Toporov y otros colegas, la consideración de los problemas del arte va de la mano con los problemas de una imagen arcaica del mundo. Las capas históricamente más distantes de lo pictórico sobre las primeras formas de retrato que precedieron al inicio del género fueron discutidas en el estudio realizado por el destacado filólogo soviético-ruso V.N. Toporov (2010). Estas imágenes previas al retrato se consideraban como una clase especial de textos en el contexto de los sistemas binarios arcaicos. La atención se centró en la naturaleza de las dos caras del signo, que encontró expresión en las formas que preceden a la aparición de una imagen artística de un determinado personaje representado.

Hemos esbozado brevemente los principales aspectos de la investigación de la escuela semiótica basada en la materia de las artes visuales. Por supuesto, el tema de la historia del arte no coincidía con el tema de la investigación semiótica, y la manipulación de los datos de lo visual como tal determina los puntos de convergencia sólo exteriormente. Sin embargo, creemos que en las observaciones de los investigadores de los sistemas de signos había mucho que sería productivo para los críticos de arte, incluso dentro del marco del enfoque histórico y estilístico tradicional de las bellas artes. Mientras tanto, el encuentro de la historia del arte ruso con la semiótica estaba incompleto. ¿De qué se trataba?

Recepción de la semiótica en los críticos de arte soviéticos / rusos

La historia del arte soviético y la crítica de los años 1960-1980 deben mucho a la escuela formal alemana de los años 20. La inclinación por el enfoque formal podría unir la historia del arte nacional con la eventual percepción del estructuralismo soviético (la escuela Moscú-Tartú en particular). Sin tener en cuenta las diferencias entre los dos enfoques, sí que tenían algo en común, puesto que ambos insistían en un inmanente análisis de artefactos. Esta relativa cercanía se puede ver en los escritos de Boris R. Vipper, un eminente historiador del arte soviético. A principios de la década de 1920, Vipper realizó las traducciones al ruso del famoso libro de Heinrich Wölfflin “Conceptos fundamentales de la historia del arte”. Más tarde, como profesor en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Estatal de Moscú, impartió cursos sobre historia del arte europeo, y enseñó a sus alumnos a combinar el enfoque inmanente de una obra de arte con un examen profundo de su contenido histórico teniendo en cuenta las especificidades del lenguaje de cada medio en particular (pintura, escultura, arquitectura, etc. En su estudio póstumo *Introducción al estudio histórico del arte*, Vipper empleó oposiciones binarias que evocaban el formalismo alemán y se asemejaban al método del estructuralismo primitivo: espacio/masa, módulo /proporción, ritmo/metro, etc. (Vipper 1984). El análisis de frecuencia de las palabras de los textos de Vipper muestra que los términos formalistas siguieron siendo relevantes para la historia del arte durante la década de 1960, a pesar de todas las diferencias en el significado (por ejemplo, la noción de ‘dispositivo’ no se emplea con exactitud terminológica; es decir, no en el sentido que tenía en el formalismo ruso). El concepto de ‘contenido’ (junto con otros términos formalistas) proporciona es un notable avance de la ‘glosemática’ del lingüista danés Louis Hjelmslev (una idea que se volvió prominente casi al mismo tiempo, en las décadas de 1940 y 1950). De esta manera, el texto de Vipper apunta a los vínculos genéticos entre la historia del arte de la década de 1960, el período inicial de la historia del arte inmanente, y sus etapas posteriores marcadas por la formalización de las descripciones y el análisis.

De hecho, los lingüistas de la escuela semiótica no tuvieron un gran impacto en la corriente principal de la historia del arte soviética, ya sea en su tema o en el conjunto de instrumentos que utilizó. Difícilmente se puede hablar de una interacción directa entre los historiadores del arte y los lingüistas de la escuela semiótica del estructuralismo de los años setenta. Sin embargo, el conocido historiador del arte Mikhail Alpatov se

interesó por algunos de los primeros trabajos sobre la semiótica del arte, que se pusieron de manifiesto en algunos de sus estudios. Según un investigador actual, Alpatov utilizó el método de lectura detallada (*close reading*) que “estaba correctamente asociado a la subjetivización del proceso de percepción del arte y a su problematización según la tradición fenomenológica y el estructuralismo” (Rykov 2017: 170). Otro famoso historiador del arte, Viktor Lazarev, se distanció enfáticamente del análisis estructural de los textos. Sin embargo, en sus dos volúmenes de *La historia de la pintura bizantina*, publicados ya en la década de 1940, adopta un enfoque cercano al estructuralismo en muchos sentidos: la representación positivista de los monumentos (distante de cualquier ideología), su énfasis en las descripciones fácticas, estricto análisis formal y rechazo de los puntos de vista subjetivos, además de las cuestiones de gusto y las descripciones ‘literarias’ (Lazarev 1986 - ed. inicial 1947-1948). El trabajo del eminente erudito ruso Boris Raushenbach (inicialmente físico en el campo de la tecnología espacial) sobre las leyes geométricas de la perspectiva en la pintura rusa medieval también comenzó en la década de 1960, aunque los resultados de su trabajo se publicaron solo una década después (Raushenbach 1975). En su enfoque de las bellas artes (en particular, las pinturas rusas antiguas), Raushenbach se acercó a la semiótica al esforzarse por describir todos los fenómenos visuales por medio de símbolos universales.

Algunas evidencias de un ‘encuentro’ indirecto con la semiótica soviética surgieron esporádicamente en las décadas de 1970 y 1980, y se manifestaron en la tendencia a estudiar los márgenes culturales y las formas de arte transfronterizas en términos estructurales, poéticos, de género, y estilística (los estudios sobre el manierismo de A. Zolotov, los de V.S. Turchin sobre romanticismo, los de arte primitivo de V.N. Prokofiev, L.I. Tananaeva, K.A. Bohemskaya). La cuestión de la imagen y la palabra en las pinturas de vanguardia, o los pintores primitivos fueron el centro de los estudios de D.V. Sarabyanov y sus colegas más jóvenes – G.G. Pospelov, V.S. Turchin, y más tarde E.A. Bobrinskaya, y N. Guryanova. El estudioso de una amplia gama de intereses, M.M. Allenov, se centró en el tema de la interacción entre la literatura y la pintura en el arte ruso de los siglos XIX y XX.

Los vínculos más directos con la metodología semiótica se produjeron más tarde, en la década siguiente. Entre los adeptos del legado semiótico estaba Vadim Paperny, cuyo estudio “La cultura dos” se refería a los símbolos arcaicos implicados en la arquitectura totalitaria soviética de la década de 1930 (Paperny 1985). Sergey Daniel en sus estudios de historia del arte partió del análisis estructural-semiótico de formas icónicas a fines de la década de 1970 y luego pasó a la visualización de complejos simbólicos en la cultura y a la interpretación de los niveles profundos de representación artística (Daniel 1977; 2002). El trabajo de investigación de Nataliya Zlydneva (que escribe estas líneas) se centra en el tema de la narrativa visual, las implicaciones mitológicas del arte y la intermedialidad en el siglo XX (Zlydneva 2013). Recientemente, las humanidades rusas han dado un nuevo giro hacia la historia del arte desde la perspectiva lingüística. Cabe mencionar el trabajo de Vladimir Feshchenko y su colega Oleg Koval, cuya investigación trata sobre la interconexión entre el lenguaje natural y lo visual en perspectiva de la estética lingüística (Feshchenko, Koval 2014).

Conclusiones

La escuela semiótica de Moscú-Tartú estableció el paradigma significativo de las humanidades modernas, y esto afectó indirectamente la elección de los temas, así como la dirección de las reflexiones generales en la historia del arte ruso. Al mismo tiempo, los estudios interdisciplinarios aparecieron no como una suma de temas/disciplinas científicas, sino como un enfoque unificado. Las consideraciones de Toporov parecen ser importantes en este sentido:

En las últimas décadas, se ha hecho especialmente evidente que en la esfera de los fenómenos que significan o pueden significar algo crece como una avalancha. Todos ellos tienen algo en común entre sí. Al menos la capacidad de significar algo y los medios para la realización de esta capacidad. Esto es lo que es común y permite combinar sonido, letra, número, color, forma, olor, sabor, ciertos movimientos, símbolos materiales, etc. en el concepto de signo [...] Debemos ser conscientes de la estructura significativa de cada signo específico y su función y significado en general. La verdadera vida de un signo está en un texto, pero esta vida no es despreocupada, sino responsable, y presupone vigilancia y disposición para decisiones dinámicas. (Toporov 2015: 142-143).

En estas palabras hay una llamada a recurrir a la palabra y al signo en aras de comprender la totalidad de un tema; en aras de penetrar en los significados de las cosas presentadas. La historia del arte y la crítica del arte como parte de las humanidades, y la crítica del arte ruso, tiene prioridad debido a la herencia nacional de la ciencia que trata con un signo y un texto. Lo que es importante tener en cuenta es que esta prioridad todavía tiene que desarrollarse con toda su fuerza en el futuro.

Notas

Artículo traducido por Asun López-Varela Azcárate (Universidad Complutense de Madrid), alopezva@ucm.es

1. El estudio se realizó en el marco del proyecto “Modelos semióticos del espacio transcultural: Balcano-Balto-Slavica” apoyado por la Russian Science Foundation (Grant RSCF # 22-18-00365).

Referencias bibliográficas

DANIEL, S.M. (1977) «Сферическая перспектива» Петрова-Водкина и некоторые вопросы структурно-семиотического анализа иконолического текста [*Spherical perspective” of Petrov-Vodkin and some premises on structural-semiotic analyze of an iconic text*] // Русская филология: Сб. трудов СНО филологического факультета Тартуского гос. ун-та [*Russian philology: Collective papers of Student's Scientific Association, Tartú university*]. Vol. V. Tartú, 1977. Pp. 119—132.

— (2002) Даниэль С.М. Сети для Протея: Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. [Nets for Proteus: the problems of interpretation of form in fine art]. San Petersburgo: Iskusstvo.

FESHCHENKO, V.V.; KOVAL, O. (2014) Фещенко, В. В. Коваль, Олег В. Сотворение знака. Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства [Creating a sign. Essays on linguoesthetics and semiotics of art]. Moscú: Yazyki russkoy kultury.

IVANOV, VYACH. VS. (1967) Иванов Вяч.Вс. Структура стихотворения «Меня проносят на слоновых» [Structure of the poem by Khebnikov "I am beeng carried on the elephant"] // Uchenye zapiski Tartúskogo universiteta. Vol. 198, Trudy po znakovym sistemam III [University of Tartú scholarly notes. Sign system studies], Tartú, 1967. Pp. 156–171.

— (1998a) Иванов, Вяч. Вс. Нечет и чет. Асимметрия мозга и динамика знаковых систем [Odd and even. Asymmetry of brain and the dynamic of sign systems] // Иванов, Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры [Selected works on semiotics and history of culture]. Moscú: Yazyki russkoy kultury. Pp. 381–604.

— (1998b) Иванов, Вяч. Вс. Эстетика Эйзенштейна [Eisenstein's esthetics] // Иванов, Вячеслав Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры [Selected works on semiotics and history of culture]. Vol. I. Moscú: Yazyki russkoy kultury. Pp. 143–380.

— (2007) Иванов, Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. [Selected works on semiotics and history of culture.] Т. IV. Семиотика культуры, искусства, науки. Moscú: Yazyki russkoy kultury.

LAZAREV, V.N. (1986) Лазарев, В. Н. История византийской живописи [The History of Byzantine Painting]. Vol. I-II. Moscú: Iskusstvo [1947-1948].

LEKOMCEV, YU.K. (1983) Лекомцев, Ю. К. Введение в формальный язык лингвистики. [Introduction into the formal language of linguistics]. Moscú: Nauka.

— (2007) Лекомцева, М. И. Устройство языка [The Organization of Language]. Moscú: O.G.I.

LOTMAN, Y.M. (1976) Лотман, Ю. М. Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII-XIX веков [Artistic nature of Russian folk pictures // Folk prints and folklore in Russia 17-10 cc.] Moscú: Sovetsky khudozhnik. Pp. 247-267.

— (1986) Лотман, Ю. М. Натюрморт в перспективе семиотики [Still life in the perspective of semiotics] // Вещь в искусстве [Thing in art]. Collective papers. Moscú: 1986. Pp. 6–14.

— (2002) Лотман, Ю. М. Портрет [Portrait] // Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. [Essays on semiotics of culture and art]. San Petersburgo: Akademicheskyy proekt, 2002. Pp. 349–375.

RYKOV, A.V. (2017). Рыков, А. В. Михаил Алпатов, или что такое советское искусствознание? [Mikhail Alpatov or what is the Soviet art history?] // "Izdetal'stvo Gramota. # 12 (86) part 2. Pp. 169–174.

PAPERNY, V. (1985) Паперный, В. Культура Два. [The Culture Two] Ann Arbor: Ardis Publishing.

RAUSHENBACH, B.V. (1975) Раушенбах, Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи. [Space constructions in old Russian painting]. Moscú: Nauka.

TOPOROV, V.N. (2010 [1987]) Топоров, В. Н. Тезисы к предыстории «портрета» как особого класса текстов [Theses on the background of the "portrait" as a special class of texts.] // Топоров В.Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы [World Tree. Universal sign complexes]. Vol. I. Moscú: Rukopisnye pamyatniki drevney Rusi. Pp. 382–389.

— (2015) Топоров, В. Н. Знак и текст в пространстве и времени [Sign and Text in Space and Time]. Posthumous publication by Dynin M. D. and Tsivian T.V. // Slavica Revalensia Vol. 2. Pp. 139–167.

USPENSKY, B.A. (1981) Успенский, Борис А. К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы [Towards the problem of genesis of Tartú- Moscow semiotic school] //

Труды по знаковым системам 20. Тарту [The works on Sign Systems] 20. Tartú.

— (1995) Успенский, Б. А. Поэтика композиции [Poetics of Composition] // Успенский Б.А. Семиотика искусства [Semiotics of Art]. Moscú: Yazyki russkoy kultury.

VIPPER, B.A. (1985) Виппер, Б. Р. Введение в историческое изучение искусства [Introduction to the historical study of art]. Edited by Yu. B. Vipper / M.Ya. Libman / T.N. Livanova. Moscú: Iskusstvo.

ZLYDNEVA, N.V. (2013) Злыднева, Н.В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. [Visual narrative: the mythopoetic approach]. Moscú: Indrik.

**Prolegómeno a una semiótica del covid-19:
agentividad, narratividad, temporalidad* /**
Prolegomenon to a semiotics of covid-19: agentivity,
narrativity, temporality

Sung Do Kim

RESUMEN

El propósito de este artículo es elaborar la problemática sobre la semiótica del Covid-19. Hay tres dimensiones principales para este abordaje: la agentividad, la narratividad y la temporalidad. En la primera sección, el autor intentó aprehender seis rasgos semióticos de la pandemia: ético, político, axiológico, ontológico, epistemológico, metodológico. En la segunda sección, se sugieren algunas isotopías semióticas de la discursividad narrativa del Covid-19. En cuanto a la temporalidad, se subraya la no linealidad. En conclusión, este trabajo insistió en la necesidad de construir el concepto de narratividad profunda y la responsabilidad infinita del ser humano.

Palabras Clave: Covid-19. Narratividad. Agentividad. Temporalidad. No linealidad.

ABSTRACT

The purpose of this article is to elaborate the problematics of the semiotics of Covid-19. There are three main dimensions of this inquiry: agentivity, narrativity, temporality. In the first section, the author attempted to apprehend 6 semiotic features of the pandemic which are ethical, political, axiological, ontological, epistemological, methodological. In the second section, some semiotic isotopies of the narrative discursivity of the Covid-19 are suggested. In terms of the temporality, the non-linearity is underlined. In conclusion, this work insisted on the necessity of constructing the concept of deep narrativity and the infinite responsibility of the human beings.

Keywords: Covid-19. Narrativity. Agentivity. Temporality. Non-linearity.

Sung Do Kim nació en Seúl. Completó su doctorado en la Universidad de París-X, bajo la dirección de Michel Arrivé. Obtuvo el premio Mouton d'Or otorgado por Semiotica, Revista de la Asociación Internacional de Semiótica (IASS). Ha realizado estancias en la Universidad de Oxford, de Harvard y de Cambridge. Es Vicepresidente

de la IASS desde 2014. Se desempeña como profesor titular de semiótica y teorías lingüísticas y visuales, en el departamento de Lingüística y en el programa interdisciplinario de cultura visual en la Universidad de Corea. E-mail: <dodo@korea.ac.kr>

FECHA DE RECEPCIÓN: 09/04/2021
FECHA DE ACEPTACIÓN: 22/04/2022

1. Puesta a punto: la apuesta semiótica del covid-19

La pandemia de Covid-19, que surgió en Wuhan, China, en diciembre de 2019 y provocó más de 1.760 millones de casos infectados y mató a 3.800.000 personas en los seis continentes del mundo (215 países) hasta mediados de junio de 2021, plantea un enorme desafío para la semiótica del siglo XXI. Para ser breve, el Covid-19 debe ser considerado como un desastre civilizatorio sin precedentes que testimonia la crisis del Antropoceno, pero paradójicamente, esta crisis es una explosión semiótica que permite a esta disciplina renovarse en la medida en que plantea una interrogación crítica sobre los fundamentos epistemológicos del saber humanista. De hecho, puesta a prueba desde el Covid-19, la semiótica debe repensar sus fundamentos onto-epistemológicos y, por lo tanto, metodológicos. Por ejemplo, la división entre naturaleza y cultura que dicotomiza los dos campos semióticos se vuelve más problemática que nunca. En particular, la semiótica post-Covid deberá esforzarse por desarrollar un nuevo modelo que permita comprender, describir y explicar los rasgos semióticos del contagio que atraviesa todos los seres vivos y todas las escalas espaciales. La semiótica del Covid-19 debe pensar en ir más allá de los límites impuestos por las semióticas y las ciencias humanas contemporáneas para captar la naturaleza de este cambio sin precedentes, no solo en la historia de la civilización humana sino, sobre todo, en la del conocimiento humano de la naturaleza sobre la interacción entre la humanidad y el universo biológico.

Desde esta perspectiva, este artículo propone hacer algunos comentarios semióticos sobre tres grandes dimensiones semióticas reveladas por este desastre natural sin precedentes: agentividad, narratividad y temporalidad del Covid-19, el cual se caracteriza por una complejidad, una metafóricidad, una no linealidad de su enunciación del acontecimiento; todo ello, requerirá renovar los presupuestos de la semiótica narrativa. Así, la primera tarea de este nuevo programa semiótico es captar las características narrativas que se manifiestan en la discursividad de diferentes relatos del Covid-19. Esta catástrofe es –en efecto– un gran relato, cuya narratividad es un objeto semiótico por excelencia. La segunda tarea de esta nueva episteme es redefinir semiótica y recíprocamente el virus y el *Anthropos*, los cuales ahora son mutuamente los principales

factores de cambio en el globo y los principales agentes de esta catástrofe. ¿Cómo conceptualizar en particular este actante ambivalente contagioso que no es aprehensible con las categorías convencionales de agentividad? En este sentido, la semiótica debe construir una nueva visión para deshacerse del antropocentrismo, así como de las viejas formas de naturalismo, deconstruyendo totalmente al agente humano y la agencia del virus. Abordaré este tema en la sección de agentividad. El tercer desafío que plantea el Covid-19 a los semiólogos puede caracterizarse por la situación de confrontarse a temporalidades no lineales y totalmente heterogéneas en escalas muy diferentes. Me focalizaré en las implicaciones semióticas de esta nueva temporalidad.

2. Las dimensiones semióticas del covid-19

Como bien podemos comprender, el conjunto de esta problemática es más un asunto de las ciencias naturales (epidemiología, virología, inmunología, medicina general) que de nuestras ciencias “blandas”, humanas y sociales. Por esta razón, parece razonable preguntarse por la legitimidad de la semiótica para intervenir en este debate actual en la medida en que esta se ocupa de la significación, del valor en el mundo cultural y de la relación entre la cultura y la naturaleza. Esta crisis planetaria nos obliga a reconsiderar nuestra relación con la gran narrativa del Covid-19. Un nuevo sentido de la amplitud y el impacto de las actividades humanas ha convencido a los semiólogos de que es hora de comprometerse con el Antropoceno, cuyo preludeo puede ser el Covid-19. En tal sentido, lo que sigue ofrece un intento de esbozar algunas de las ramificaciones narrativas de este compromiso y nuestro creciente interés semiótico en esta nueva era en la que los humanos se han convertido en una fuerza geofísica a escala global. Surge la pregunta: ¿qué podría hacer la semiótica en este campo teórico y práctico del Covid-19? Hay al menos seis dimensiones a considerar.

En primer lugar, en el plano ético, en cuanto al actante responsable del Antropoceno que produjo esta catástrofe como efecto sintomático, Descola indica como causa al modo de vida de la civilización moderna, señalando que una pequeña parte de la humanidad se ha apropiado, en este período de tiempo, de la Tierra y la ha devastado para asegurar lo que ella define como su bienestar, en detrimento de una multitud de otros humanos y no humanos quienes pagan, cada día, las consecuencias de esta rapacidad. (Descola 2015: 9). En este sentido, la ética ambiental se esfuerza por repensar los fundamentos de las diferentes normas morales que organizan las relaciones entre los seres humanos y los no humanos.

En segundo lugar, en el plano político, el Covid-19 nos insta también a cuestionar la definición de libertad, la piedra angular de la civilización moderna. El concepto moderno de libertad ha sido concebido durante mucho tiempo en oposición al de naturaleza. John Stuart Mill vinculó la libertad y la autonomía individual con el éxito en las luchas frente a la naturaleza. Tal definición opuso la liberación humana contra

la naturaleza y además estableció la liberación humana contra la tierra entera. Sin embargo, tal conceptualización moderna ha ignorado por completo la naturaleza finita de los recursos y los límites de la capacidad de la Tierra para absorber el impacto del daño ecológico en la humanidad. Por lo tanto, en la era del daño ecológico provocado por los seres humanos, es necesario reinventar el concepto de libertad y el ideal de liberación que son diferentes del ideal de la modernidad. En tercer lugar, en cuanto a una dimensión axiológica, conviene evocar las ideologías elementales del contagio: naturaleza/cultura y vida/muerte, bien/mal, verdad/falsedad, belleza/fealdad, en la medida en que esta catástrofe trastorna todos los fundamentos axiológicos antropocéntricos. Para poder pensar el contagio de manera adecuada, es necesario poder caracterizar el tipo de sociedad donde este se produce, ya que presupone la definición de un campo social y un modo de identificación. En este sentido, podría utilizarse como modelo axiológico del contagio la tipología propuesta por Philippe Descola, que parte de dos dicotomías: fisicalidad/interioridad e identidad/diferenciación. Distingue cuatro modos de identificación entre las sociedades humanas que son el totemismo, el animismo, el analogismo y el naturalismo.

En cuarto lugar, en el plano ontológico, es necesario formular una pregunta crucial sobre las distinciones fundamentales del mundo occidental moderno este humanismo anormal, la ruptura ontológica entre el sujeto humano y el objeto de la naturaleza. Con la llegada del Covid-19, la humanidad confrontó limitaciones complejas con muchas criaturas, además de los humanos. En la era del Covid-19, nos damos cuenta de que es imposible hacer de la naturaleza abstracta un simple objeto de desarrollo. En quinto lugar, desde una perspectiva epistemológica, la semiótica debe colaborar en la construcción de un nuevo paradigma transdisciplinario que es el de las humanidades ambientales. El Covid-19 es un evento decisivo y un punto de inflexión en la historia (post) moderna de la humanidad. Esto cambiará totalmente nuestra representación del mundo. En este contexto, pueden aplicarse a esta catástrofe las siguientes observaciones de Bruno Latour: “el Antropoceno es el concepto filosófico, religioso, antropológico y político más crucial, concebido como una alternativa a los conceptos de la modernidad”. (Latour 2013: 77) Al igual que el concepto del Antropoceno, este fenómeno del virus borra y trasciende la desconexión y separación entre naturaleza y cultura.

Finalmente, en sexto lugar, en el plano metodológico, es decir sobre la modelización semiótica, es necesario insistir en la bimodalidad entre semiótica y Covid-19. De hecho, la naturaleza de la relación entre la semiótica y el Covid-19 debe ser doble. En primer lugar, la semiótica como metodología transdisciplinaria se muestra efectiva para problematizar y luego resolver este complejo problema que es el Covid-19. Las teorías, los conceptos y las herramientas semióticas pueden contribuir a esta problematización transdisciplinaria al presentar las características semióticas sobresalientes de este evento sin precedentes en las tres dimensiones: metodológica, epistemológica y ontológica. A cambio, la semiótica puede inspirarse en la Covid-19 para renovar los fundamentos epistemológicos y abrir nuevos horizontes, al ir más allá de los límites del marco establecido en todo su aparato teórico.

3. Tres problemáticas onto-epistemológicas de la semiótica del covid-19

3.1. La cuestión de la agentividad

El advenimiento del Covid-19, con su rápida procesión de desastres fortuitos y en ocasiones irreversibles, ha puesto de manifiesto que los despreocupados humanos se dan cuenta –de repente y de forma abrupta– de que viven en un entorno totalmente diferente al que habían imaginado y creído durante siglos. En simultáneo, estos mismos seres humanos son “promovidos” –por así decirlo– al estatus y rango de una fuerza geológica colosal, cuando –si bien son en parte responsables de estos cambios, algunos irreversibles– se encuentran paradójicamente privados de toda “agentividad”, o impotentes frente a este virus desconocido.

Dejándolos impotentes, en un estado de total desamparo y total abandono de su destino. Latour los describe como “humanos obstinados, mudos, sentados, impasibles, congelados” (Latour 2015: 129).

En términos semióticos, y más particularmente en términos de interacción, Petitimberty propone traducir esta transición radical como el pasaje desde el régimen de la programación al del accidente (o del asentimiento a lo impredecible). (Petitimberty 2017: 4-8). El régimen pre-antropocéntrico de interacción entre el medio ambiente y sus habitantes se había desarrollado sobre la base de la continuidad, la regularidad y, por lo tanto, la previsibilidad que –se suponía– estaba basada en las leyes deterministas que rigen la Tierra como un objeto puramente inanimado y pasivo; que puede ser tanto estudiado con precisión por la ciencia y saqueada y explotada *ad libitum* por la industria. Este tipo de interacción corresponde a lo que Landowski llama adaptación unilateral, la cual es una de las formas estrictas del régimen de programación. Como él dice, “una interacción es de naturaleza programática cuando, para lograr sus objetivos, un actante simplemente debe confiar en los determinantes preexistentes, estables y conocibles del comportamiento del otro”. (Landowski 2006: 40). Muy por el contrario, el nuevo régimen que ahora impera en la era del Covid-19 –y que ha sacudido a la humanidad– se manifiesta en el principio de una discontinuidad radical que subyace a la cohorte estocástica de catástrofes y cataclismos ecológicos que parecen multiplicarse, cada vez más e irregularmente, aquí y allá en el planeta. Bajo este nuevo régimen biopolítico, el virus tiene una agentividad muy poderosa. En términos de modelos semióticos de agentividad, podríamos referirnos al modelo constitucional haciéndonos la principal pregunta: ¿quién es el destinador del virus? ¿Dios, la naturaleza, el planeta, el azar, el bioterrorismo, la conspiración? Algunos comentaristas le confieren un poder trascendente, una posición con libre albedrío (un “agente”) que, en muchos aspectos, le otorga, en su “juego”, el papel semiótico actancial de destinador.

Y como tan bien ha mostrado Philippe Descola, lo que lo hace aún más extraño es que este inanimismo (al que llama naturalismo) es el más antropocéntrico de todos los

modos de relación inventados, a través del mundo, para abordar las asociaciones entre humanos y no humanos. Todos los demás modos, a saber, el animismo, el totemismo y el analogismo, intentan enfatizar –tanto como sea posible– la agentividad en cada etapa. La proliferación de agentes es precisamente lo que ha introducido una diferencia entre humanos y no humanos. En una entrevista con el diario *Le Monde*, incluso invirtió los roles de estos dos agentes al afirmar que “nos hemos convertido en virus para el planeta” (20 de mayo de 2020 con Nicolas Truong).

Desde el punto de vista semiótico de la agentividad, la segunda cuestión se refiere a las interacciones entre humanos y no humanos. Este tema de la interacción está evidentemente en el centro de esta problemática cuando se considera en sus causas o en sus consecuencias. En esta perspectiva, la semiótica puede proporcionar algunos conceptos o categorías eficaces para problematizar esta interacción inexplorada.

3.2. La narratividad

3.2.1. Las funciones narrativas de la discursividad del Covid-19

¿Por qué la narratividad es importante en la era del Covid-19? Este estudio toma precisamente como punto de partida la cuestión de la función narrativa. Sin embargo, no se trata de pretender presentar generalidades acerca de las funciones del relato, descritas en la narratología y en las ciencias humanas. Más bien, nos interesa cómo se representa el Covid-19, en diferentes versiones y formas, en relatos de diferentes géneros. ¿Cómo contamos, representamos, hacemos circular los relatos explosivos de la pandemia? ¿Cómo construimos un espacio narrativo para esta pandemia y retratamos a los actores y agentes en diferentes relatos del Covid-19? ¿Cómo cobra vida el virus en nuestra representación narrativa? Por lo tanto, la pregunta central de este trabajo se refiere a cómo escribimos la pandemia desde una perspectiva narrativa. En torno a esto, conviene mencionar tres funciones importantes.

En primer lugar, debemos evocar la función semántico-sintáctica, es decir, dar sentido a través de una estructuración narrativa en medio de una incertidumbre semiótica. El beneficio del relato es que ofrece una cierta significación general, al mismo tiempo que proporciona una composición adecuada de los eventos, datos y creencias que rodean este desastre.

El análisis semiótico puede mostrar cómo se producen las significaciones sobre el Covid-19, este puede considerarse una metodología eficaz para explicar las estructuras actanciales de los discursos científicos y sus comportamientos deónticos (Greimas 1976, 1983). Esto tiene implicaciones importantes para la teoría de la semiótica general sobre el proceso de significado social. La dimensión semántica del discurso narrativo del Covid-19 incluye aspectos de interpretación e inferencia complejas.

En segundo lugar, parece necesario subrayar la función pragmática, es decir, el efecto de los signos narrativos sobre sus usuarios. Los relatos que nos cuentan sobre el coronavirus tienen un impacto enorme sobre nuestro comportamiento. El nivel de acción del relato es ampliamente dividido en el discurso de acción de recuperación para restaurar el *statu quo* y el discurso preventivo para impedir la propagación del coronavirus.

En tercer lugar, debe ser mencionada la función axiológica de la narratividad. El relato narrativo de la pandemia está frecuentemente representado por actos divinos o caprichos de naturalezas inmorales o amorales. Así, hay ciertas dimensiones de la narrativa, a saber, las dimensiones deóntica y ética, y las lecciones morales que se pueden extraer de ellas.

3.2.2. Las especificidades narrativas y modales de la discursividad del Covid-19

El Covid-19 brinda una oportunidad formidable para que nuestra disciplina demuestre el poder metodológico de la semiótica estructural para aclarar las dimensiones narrativas de este. La relación entre la semiótica y el Covid-19 es recíproca en la medida en que esta dispone de valores heurísticos y explicativos para el desarrollo de la narratividad del Covid-19; y, al mismo tiempo, este podría inspirar a la semiótica estructuralista a renovar los presupuestos epistemológicos y metodológicos de la narratividad.

3.2.2.1. Las isotopías de la narratividad del Covid-19

a) Alertando. El Covid-19 es ante todo una narratividad del discurso alertador; para nuestro confort, para nuestra moral, para nuestras civilizaciones, será necesario alertar del peligro y será necesario actuar en el marco de las instituciones existentes y de la mentalidad de la humanidad. Esta narratividad cae bajo el eje de la manipulación, del hacer-saber, del hacer-hacer.

b) Globalidad. En términos de escala, es un gran relato que pone el acento en la globalidad y la urgencia. En efecto, el Covid-19 se define en un concepto incluso hipotético que permite aprehender la totalidad de los procesos que afectan hoy a nuestro planeta. Los defensores subrayan la urgencia de pensar estos procesos globalmente, de establecer grandes relatos que permitan movilizar a la humanidad para su supervivencia.

c) Irreversibilidad. Debemos mencionar la irreversibilidad como una característica del Covid-19. En efecto, lejos de una simple crisis ecológica, dado que la situación es irreversible, podemos simplemente moderar sus excesos y adaptarnos a ella lo mejor que podamos.

d) Manipulabilidad. En términos de manipulación, el Covid-19 es objeto de dos narrativas opuestas: entre la regulación y la pérdida de control. Llamaré respectivamente a estos dos relatos: cientificismo y catastrofismo. Se trata de la semiótica de la acción y la no acción.

e) Catastrofismo. El relato opuesto a la posibilidad de frenar esta pandemia es el del catastrofismo. Considera que el Covid-19, lejos de abrir la posibilidad de un control global del planeta a través de una vacunación adecuada y un testeo eficaz, por el contrario, marca el final de esta ambición: el planeta está fuera de nuestro control y nos dirigimos hacia una catástrofe. El período del Antropoceno, en tal perspectiva, es uno de causalidades no lineales, bucles de retroacción y “puntos de inflexión”.

f) Imprevisibilidad. Se debe evocar la imprevisibilidad en este tema en la medida en que esta pandemia escapa a nuestras previsiones. Semióticamente hablando, el Covid-19 impone un régimen de imprevisibilidad al hacernos conscientes de los límites del régimen de previsibilidad, el cual es un supuesto de la semiótica narrativa. La narratividad catastrófica del Covid-19 es fundamentalmente caótica y, por ello, la semiótica debe tener en cuenta este cambio de régimen de previsión.

3.2.2. *Los principales rasgos semióticos*

Entre estas isotopías semióticas de la narratividad manifestada en esta pandemia, quisiera poner de relieve tres rasgos semióticos.

En primer lugar, será necesario evocar la complejidad de esta narratividad que se caracteriza por su multidimensionalidad y liminalidad. En comparación con la epidemia anterior, el Covid-19 puede definirse como un evento a gran escala, generalizado y multidimensional que trasciende todos los límites especiales y resiste las explicaciones contractuales y causales convencionales. El relato del Covid-19 no está sujeto a un patrón de eventos secuenciales, que permitan establecer límites relativamente claros entre, por ejemplo, el centro y la periferia, los eventos y el contexto, el antes y el después.

En segundo lugar, parece interesante remarcar la metafóricidad del lenguaje producido para describir el Covid-19. De hecho, hemos constatado una creatividad semántica en la discursividad narrativa de esta pandemia. Con la crisis del Covid-19, la lengua es un importante mecanismo de defensa frente al malestar psicológico y epistémico. La lengua es uno de los primeros eslabones a través de los cuales podemos conectarnos con el mundo. Con la ayuda de palabras, tratamos de comunicarnos, de otorgar sentido a lo que vemos y de producir sentido a partir de informaciones que percibimos a través de nuestros órganos sensoriales.

Cualquier enfermedad importante cuya causalidad es dudosa y para la cual el tratamiento es ineficaz, tiende a estar inundada de significación. En primer lugar, los temas

más atemorizados (corrupción, decadencia, contaminación, anomia, debilidad) se identifican con la enfermedad. La enfermedad misma se convierte en metáfora. Entonces, en nombre de la enfermedad, ese horror se impone a otras cosas. “La enfermedad se convierte en adjetivo.” (Sontag 1978: 62-63). Las metáforas no son solo una categoría lingüística. En el libro citado anteriormente, la intención de Sontag no era estimular la imaginación de la enfermedad, sino evaluarla y deconstruirla.

3.3. *La temporalidad*

3.3.1. *La no linealidad de la narratividad del Covid-19: colapso del relato canónico*

No es exagerado decir que el discurso narrativo del Covid-19 podría considerarse un colapso narrativo canónico, por el hecho de estar completamente desligado de los modelos narrativos existentes. Ya no podemos modelar nuestra experiencia de lo que está sucediendo en el mundo de la pandemia dentro de un marco semiótico existente. El fenómeno actual del coronavirus, en definitiva, carece de una narratividad lineal y de un modelo narrativo referencial canónico para construir la resolución de conflictos con catarsis. Porque todo lo que creíamos saber sobre la vida ha sido trastornado por el virus más destructivo del siglo XXI y el acontecimiento sin precedentes que ha arruinado los cimientos de todas las instituciones.

Estamos abrumados por el sentimiento de pérdida y de la impotencia de agentividad, y no es solo porque los gobiernos de muchos países tratan de manera ineficaz esta crisis, sino porque las formas de percibir el mundo que operan en nuestros cerebros – las cuales están diseñadas para buscar causas y consecuencias claras – se rompen de repente. Esto se debe a que los relatos que contamos para comprender lo que sucede carecen de claridad semiótica. Con fines explicativos, tratamos de encontrar el uso del conocimiento para el tratamiento coherente de los fenómenos a través de nuestra mente. En otras palabras, en el sistema perceptivo humano, la ausencia de narratividad lineal y causalidad son signos de una misma enfermedad llamada coronavirus. Los tres principios clave de la narración no lineal que conducen a este colapso narrativo del Covid-19 se pueden condensar en dos. El primero se caracteriza por la narratividad del caos. Esto es prácticamente no narrativo en el sentido de que se aparta del marco normal de la cognición epidémica. A medida que la situación se intensifica o el narrador que describe la situación se ve abrumado por la situación, hay pocos impulsos narrativos o secuencias narrativas legibles. Estos relatos no lineales informan sobre la pérdida o falta de control y terminan en la conclusión de que, en última instancia, las ciencias biológicas y médicas no pueden hacer nada. El segundo principio de la narración del caos puede considerarse como una narración regresiva. Mientras que los relatos progresistas se mueven hacia metas valiosas, las narrativas regresivas se desvían de estas. La tercera característica de la narratividad no lineal pertenece al relato de la incertidumbre.

3.3.2. Los regímenes semióticos de la temporalidad para el Covid-19

El Covid-19 impone a la semiótica estructural reflexionar sobre los regímenes semióticos de la temporalidad en la medida en que, esta nueva era biológica, exige ampliar los horizontes temporales en los dominios de la escala (Bertrand & Fontanille 2006: 1-26). La pregunta a formular es: ¿cómo configura la discursividad del Covid-19 sus temporalidades? Desde esta perspectiva de la temporalidad, las cuestiones de la aspectualidad también merecen ser mencionadas. Por ejemplo, en términos de aspectualidad, Denis Bertrand ha señalado que la oposición entre lo duradero y lo decadente es una oposición entre la aspectualización durativa y la terminativa (Bertrand & Fontanille 2006: 22-23). En mi opinión, esta aspectualización es parte de un complejo régimen de temporalidad producido por el Covid-19. El efecto de sentido de continuidad que caracteriza nuestro mundo fenomenológico cotidiano se produce por un plan discontinuo y periódico, que es una característica formal del Covid-19. Como han reconocido los representantes de la escuela greimasiana, la semiótica del discurso ha ignorado durante mucho tiempo el tiempo. Por razones epistemológicas, se elimina el problema de la persistente cuestión del tiempo real. Según ellos, esta es una verdadera “ceguera” temporal. Así, la semiótica del Covid-19 habrá de explorar la creatividad cultural en términos de figuras y regímenes temporales en su discursividad.

Las preguntas que nos hacemos son las siguientes: 1) ¿cómo representar el tiempo de esta catastrófica pandemia de Covid-19? Esto requiere un análisis semiótico de la temporalidad del Covid-19 que se manifiesta en su discursividad; 2) será necesario explorar las variedades discursivas de la temporalidad del Covid-19 para contribuir al despliegue temporal.

En términos de temporalidad, a pesar de la amplia variedad de enfoques de los relatos de esta pandemia, un sentimiento compartido ya se ha desarrollado: los relatos más plausibles deberían exhibir, de alguna manera, múltiples escalas de tiempo –desde procesos de industrialización hasta historias planetarias– y lograr un carácter transdisciplinario, reuniendo la mayoría de las preocupaciones y elementos antes mencionados. En efecto, lejos de una simple crisis sanitaria, el Covid-19 forma parte de un régimen de temporalidad irreversible, simplemente podemos moderar sus excesos y adaptarnos a él, lo mejor que podamos.

4. Conclusión: hacia una narratividad profunda y una responsabilidad infinita

La pandemia de Covid-19 ha producido una variedad de relatos y ha sido construida igualmente por estos. Esta constructividad mutua proporciona información sobre estrategias de cambio narrativo en el contexto de Covid-19 para el futuro. Ahora, en la era pre-coronavirus (AC = antes del coronavirus), la principal narrativa a principios del siglo XXI estaba ligada a saber cómo crear una apertura para movilizar el relato

del estado insostenible del populismo y el neoliberalismo. En tal sentido, el Covid-19 ha ampliado el espacio semiótico donde pueden ocurrir cambios narrativos. ¿Cómo dar sentido a una pandemia mundial? La semiótica narrativa puede evidenciar algunos de los principios para los actores del cambio avancen en el mundo del Covid-19.

En primer lugar, en términos de temporalidad o de ritmo, una crisis de este tipo podría ser tanto rápida como lenta. Necesitamos una nueva estrategia narrativa adaptada a estas dos temporalidades que pueda desarrollarse en el futuro. Los portavoces –responsables del mensaje explícito de la pandemia– han dicho repetidamente que el Covid-19 será una maratón, no un acontecimiento de corta duración. Quizás otra analogía alternativa para el Covid-19 sea una novela larga que requiera un tiempo considerable para su comprensión, en lugar de un cuento breve. Desde el plano semiótico, necesitamos un relato profundo, no sólo la producción de mensajes instantáneos. A nivel pragmático, tendremos que prepararnos para los ataques que el Covid-19 pueda tener sobre la civilización humana en el futuro. A nivel axiológico, tendremos que centrarnos en nuevos valores y preparar una nueva forma de vida. El Covid-19 es una historia en curso que aún no ha terminado. Para usar la metáfora de la novela, cualquier historia de esta época es un cuento que nadie puede decir cómo terminará, y aún no se puede terminar. Sin embargo, al mismo tiempo, el Covid-19 ofrece una oportunidad sin precedentes para crear un nuevo paradigma para la semiótica narrativa. Hablar del Covid-19 es admitir la responsabilidad humana. Lleva a atribuir a la humanidad una responsabilidad desproporcionada. Hans Jonas afirma la dimensión “cósmica” de la responsabilidad humana, que plantea una cuestión “metafísica”, la de la existencia de la humanidad en una Tierra amenazada en su integridad por el ejercicio abusivo del poder técnico humano (Jonas 1990). Esta responsabilidad infinita se destruye a sí misma. Al pensar en la humanidad como un todo responsable de todo, los humanos en su diversidad terminan siendo responsables de nada. Así lo revela el debate que se ha desarrollado en torno a las posiciones defendidas por Chakrabarty en sus tesis sobre el clima (Chakrabarty 2009: 197-222). La hipótesis del Antropoceno, según él, lleva a cuestionar las categorías críticas de la historia social utilizadas para dar cuenta de nuestra historia pasada y la globalización presente. La humanidad debe ser entendida como una especie biológica. Pero eso no equivale a naturalizar a la humanidad y –negando las diferencias sociales– a negar una responsabilidad que no se puede atribuir a toda la humanidad. El poder científico y técnico de la modernidad descansaba en la previsibilidad de la naturaleza. Es este régimen de previsibilidad el que desaparece con el Covid-19. La naturaleza de Covid-19 es una naturaleza que ya no se puede predecir con confianza, ni siquiera describir completamente: una naturaleza cuya dinámica es caótica.

Este artículo fue traducido del francés por Carolina Casali (UNC, UPC, UBP) carolina_casali@yahoo.com.ar

Notas

1. Este estudio fue apoyado por una beca de investigación de la Facultad de Artes Liberales de la Universidad de Corea en 2021. Este artículo recupera sintéticamente trabajos precedentes. (Kim, S.D. 2006, 2020, 2021).

Referencias bibliográficas

- BERTRAND, D. & FONTANILLE, J.** (2006). *Régimes sémiotiques de la temporalité*. Paris: PUF.
- CHAKRABARTY, D.** (2009). "The Climate of History: Four Theses". *Critical Inquiry* 35, Winter, 197-222.
- DESCOLA, P.** (2015). "Humain, trop humain". *Esprit*, 12, 8-22.
- FONTANILLE, J.** (2015). "La sémiotique face aux grands défis sociétaux du XXe siècle". *Actes sémiotiques*, 118. Disponible en línea: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5320> [22/07/2022].
- GREIMAS, A.-J.** (1983). *Du sens II – Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- GREIMAS, A.-J.** (1976). *Sémiotique et sciences sociales*. Paris: Seuil.
- JONAS H.** (1990). *Le Principe Responsabilité. Une éthique pour la civilisation technologique*, trad. J. Greisch. Paris: Éditions du Cerf.
- KIM, S.D.** (2021) "Prolégomène à une sémiotique de l'Anthropocène. Narrativité, temporalité, agentivité". En *À même le sens. Hommage à Jacques Fontanille*. Edité par Denis Bertrand et Ivan Darrault-Harris. (pp. 591-603). Limoges: Lambert-Lucas.
- KIM, S.D.** (2020). "Some Semiotic Remarks on the Narrativity of Covid-19". *ÉPISTÉMÈ*, Vol. 24, 45-68.
- KIM, S.D.** (2006). "Semiotics of natural disaster discourse in post-tsunami world: A theoretical framework". *Sign Systems Studies* 34 (1), 231-244. Disponible en línea: <https://ojs.utlib.ee/index.php/sss/article/view/SSS.2006.34.1.09> [22/07/2022].
- LANDOWSKI, E.** (2006). "Les interactions risquées". *Nouveaux Actes sémiotiques*, 101-103, 1-106.
- LANDOWSKI, E.** (2017). "Petit manifeste sémiotique en l'honneur et à l'attention du camarade sociologue Pekka Sulkunen". *Actes Sémiotiques. Sémiotique et engagement*, 120. Disponible en línea: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5816#dialogue1> [22/07/2022].
- LATOUR, B.** (2015). *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. Paris: La Découverte.
- LATOUR, B.** (2013) *Facing Gaïa. Six lectures on the political theology of nature*. Being the Gifford Lectures on Natural Religion. Edinburgh. (18-28.02.2013).
- PETITIMBERT, J.-P.** (2017). "Anthroponic Park: humans and non-humans in socio-semiotic interaction". *Actes Sémiotiques. Sémiotique et engagement*, 120. Disponible en línea: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5816#dialogue1> [22/07/2022].
- SONTAG, S.** (1978). *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Strauss & Giroux.
- YONG, E.** (2020). "Why the Coronavirus Is So Confusing". *The Atlantic*, April 29. Disponible en línea: <https://www.theatlantic.com/health/archive/2020/04/pandemic-confusing-uncertainty/610819/> [22/07/2022].

Releer *Cultura y Explosión* de Yuri Lotman, en busca de nuevas formas culturales* / Reread *Culture and Explosion* by Yuri Lotman, in search of new cultural forms

Inna Merkoulouva y Marina Merkoulouva

RESUMEN

El artículo aborda las nuevas formas culturales en la era de la crisis sanitaria planetaria de los años 20 del siglo XXI.

Proponemos releer el libro de Lotman *Cultura y explosión*, y también remitirnos a ejemplos de la literatura rusa (Pushkin, Lermontov, Zamyatin) para demostrar que los nuevos proyectos culturales originales en el ámbito del teatro surgen según las leyes de la semiosfera, y desempeñan un papel importante en la construcción de una sociedad de la «nueva normalidad» para todas las generaciones.

Palabras clave: semiótica de la cultura, explosión, teatro, nueva normalidad, crisis sanitaria.

ABSTRACT

The article deals with new cultural forms in the era of the planetary health crisis in the 20s of the 21st century.

We propose to reread Lotman's book *Culture and Explosion*, and also refer to examples of Russian literature (Pushkin, Lermontov, Zamyatin) to show that new original cultural projects in the field of theater arise according to the laws of the semiosphere and play an important role in building a society of the «new normality» for all generations.

Keywords: semiotics of culture, explosion, theater, new normality, health crisis

Inna Merkoulouva, Dra. en Lingüística y Semiótica, Profesora Asociada, Directora del *International Center for Semiotics and Intercultural Dialogue*, State Academic University for the Humanities (GAUGN), Moscú. Editora general de *Russian Semiotic Almanac*. Entre sus más recientes publicaciones se encuentran: *New normality, new life forms: semiotics in the era of crises* (ed., Moscú, 2021). Autora del proyecto *STUDSEMIOTIDAY – Inter-*

national Day for Students of Semiotics. Traductora de los libros: *Culture and Explosion*, de Y. Lotman (Limoges, 2004); *The Semiotics of Passions: From States of Affairs to States of Feelings*, de A.J. Greimas y J. Fontanille (Moscú, 2007); *On imperfection*, de A.J. Greimas (Moscú, 2022). E-mail : <inna.merkoulova@yandex.ru>

Marina Merkoulova, Doctora en Filología, Periodista, Editora en jefe de *ARTIST Media Project*. Profesora Asociada de la Universidad Estatal Rusa de Humanidades (RGGU), Jefe de departamento adjunto de la *Corporate University of Moscow Education*. Investigadora del fenómeno «*selfie*» y de tecnologías digitales en el arte en la era de los desafíos mediáticos, autora de una nueva «*online holiday*»- *World Theater Selfie Day*. Autora del libro *Theater in your hand* (Moscú, 2022). E-mail: <m.merkoulova@yandex.ru>

FECHA DE RECEPCIÓN: 01/12/2021
FECHA DE ACEPTACIÓN: 15/05/2022

1. Introducción

En 2022, celebramos el centenario del nacimiento de Yuri Lotman, así como el 30º aniversario de la publicación de su libro *Cultura y explosión* (1992). La excepcional crisis sanitaria planetaria actual nos invita a releer este libro.

¿Cuál es el papel de la cultura en la era de las crisis, las epidemias y los juicios? Tal vez, como dijo el director del Festival de Teatro de Aviñón, Olivier Py, en 2021, ¿la cultura está cambiando nuestro futuro, no sólo repensando nuestro pasado? (Py 2021). Sus palabras fueron ilustradas en el afiche de la edición 2021 del festival, creado por Théo Mercier: un collage con una máscara azteca y una rodaja de ágata. Una máscara sobre una máscara que impide al espectador ver el rostro, pero que invita a crear una nueva mirada, una nueva forma cultural (Figura 1).



FIGURA 1. Festival de Avignon-2021. © The Festival d'Avignon, Théo Mercier

Según Lotman, el momento de la explosión es un momento de imprevisibilidad que abre ante nosotros un «conjunto de posibilidades», de las cuales sólo una se realiza (Lotman 2000: 108). Hoy, el papel de la semiótica de la cultura es ayudarnos a comprender esta posibilidad realizable, y el papel de la cultura en su conjunto, a través de la alegría de la catársis, es dar diferentes respuestas a lo que está sucediendo.

Según el filólogo ruso Dmitry Likhachev, una vida humana no es una serie de acontecimientos, sino un organismo especial, un «todo» biográfico. Y si la ecología estudia el mundo como un todo, también debe estudiar la «casa» que una persona se construye a lo largo de su vida. Esta casa es la cultura humana. Por eso, dice Likhachev, es tan importante desarrollar la «ecología de la cultura», y desarrollarla en las instituciones culturales, especialmente en el teatro. En el artículo «Ecología de la cultura» (Likhachev 2014: 88), el autor lleva a cabo una polémica indirecta con el creador de la doctrina de la biosfera, Vladimir Vernadsky, quien tuvo una gran influencia en los conceptos de Yuri Lotman. Likhachev argumenta que si la noosfera como parte «superior» de la biosfera presupone una intervención humana consciente y deliberada, entonces es necesario recordar los resultados negativos y destructivos de la intervención humana, que la ecología de la cultura debe limitar.

La naturaleza puede curar las heridas que se le infligen desde el exterior (incendios, contaminación), porque tiene la capacidad de restablecer el equilibrio perturbado por el hombre. En cuanto a los monumentos culturales, su pérdida es insustituible, cada monumento es individual y se destruye para siempre. Esto también es cierto cuando se trata de la naturaleza moral del hombre. La preservación del entorno cultural es una tarea no menos importante que la preservación de la naturaleza circundante, dice Likhachev. Una persona necesita un entorno cultural para preservar su vida espiritual, y por eso el concepto de «casa-teatro», inventado en 1918 por un discípulo de Konstantin Stanislavsky, el gran director de teatro ruso Evgeny Vakhtangov, es mucho más que una metáfora.

En una entrevista con Jacques Fontanille, Algirdas Julien Greimas afirmó: «la vocación de la semiótica es comprometerse con la cultura. La cultura en su conjunto se convierte en el objeto de la investigación semiótica» (Greimas, Fontanille 1984: 121).

En tiempos de crisis y desafíos sociales, la cultura atrae especialmente la atención de los semiólogos, por sus mecanismos internos y su capacidad de resistencia. Hace casi 30 años en el libro *Cultura y explosión* Yuri Lotman señaló:

«Quizás el momento más interesante es el que estamos viviendo. Teóricamente, se percibe como una victoria del desarrollo real y «natural» sobre un experimento histórico fallido [...]. El cambio radical en las relaciones entre Europa del Este y del Oeste, al que estamos asistiendo, puede dar la oportunidad de abandonar el ideal de destruir 'el viejo mundo hasta sus cimientos', y luego 'construir uno nuevo sobre sus ruinas'». (Lotman 2000: 148).

Tenemos la impresión de que estas líneas fueron escritas en el presente como reacción a la crisis sanitaria de los años 20 del siglo XXI. Y el contexto actual nos proporciona un rico material de análisis: estamos hablando de *los mecanismos de protección de la semiosfera* en respuesta a los desafíos de la biosfera. En otras palabras, de *los mecanismos de nuestra propia ecología cultural*, en el interior de cada persona.

2. Pushkin: paz y libertad²

En 1834, el gran poeta ruso Alexander Sergeevich Pushkin escribió las siguientes líneas

No hay felicidad en el mundo, pero hay paz y libertad.
Durante mucho tiempo, mi envidiable parte ha estado soñando -
Hace tiempo, esclavo cansado, planeé una fuga
A la guarida de los trabajos lejanos y las alegrías puras. (Pushkin 1985 [1834]: 528)

En la época en que se escribió este poema, el poeta se encontraba en la plenitud de su creatividad, casado con la bella Natalia Nikolaevna Goncharova, y aún le quedaban por vivir todas las penurias y el trágico duelo de 1837. Pero ya había atravesado el otoño de Boldinskaya de 1830³, cuando la epidemia de cólera mantuvo al poeta alejado de Moscú y de su prometida. En cuarentena escribió los últimos capítulos del gran *Eugenio Oneguín* y el ciclo de *Pequeñas tragedias*, entre ellas *El festín en tiempos de la peste*.

En la época de los grandes desafíos, la gente suele refugiarse en lo fundamental, en las fuentes, en las tradiciones sencillas o en las palabras de un poeta nacional. En este poema, Pushkin expresa la quintaesencia de la cuarentena vivida, cuando se refiere a los principales valores: la paz, la libertad, la morada de los trabajos «lejanos» y las alegrías puras.

Esto es exactamente de lo que se nos privó en 2020-2021: la tranquilidad, debido a la incógnita sobre el final de la pandemia y la incertidumbre sobre el futuro; la libertad, debido a la introducción de un régimen de aislamiento y diversas restricciones; finalmente, las perspectivas de la morada «lejana» como una oportunidad para la creatividad y la relajación, o ambas.

Este último punto debe considerarse con más detalle. Porque en este caso se produce una paradoja: las formas tradicionales de ocio cultural -teatro, cine, museo, sala de conciertos- resultaron ser inaccesibles (con un 50% o 25% de ocupación de las salas y restricciones para los espectadores de mayor edad), y fue justamente ese vacío el que se convirtió en el catalizador de proyectos creativos e innovadores en línea.

Como señalamos en el artículo «Todo el mundo es un escenario», pocos podían imaginar hace un año que una nueva norma cultural se convertiría en lecturas nocturnas virtuales de poesía por parte de artistas y escritores famosos o sus diálogos entre ellos en las redes sociales (Merkoulova I., Merkoulova M. 2021: 145).

¿Quién iba a imaginar que los teatros rusos y extranjeros celebrarían ‘encuentros y llamadas telefónicas’ con los espectadores y estrenos en directo (el Teatro Sovremennik de Moscú⁴ y el *Tbéâtre de la Ville* de París⁵)? ¿Que el vídeo de los solistas del ballet del Teatro Mikhailovsky de San Petersburgo con los ensayos en casa recogería millones de visitas y reacciones entusiastas en todo el mundo⁶? Que muchos de nosotros extrañaríamos tanto nuestros museos favoritos que estos mismos se ‘encontrarían’ con los visitantes, y no sólo con excursiones virtuales, sino con proyectos lingüísticos como *Nobody does* (*Bored Flash Mob*, Figura 2): «nadie habla por celular durante la función», «nadie mira el cuadro», «nadie hace una pregunta al vigilante del museo» - ¡vuelve antes, querido espectador o visitante, te echamos mucho de menos!



FIGURA 2. “Bored Flash Mob” (“Flash Mob aburrido”), Krasnoyarsk Opera y Teatro Ballet (2020). “Nadie habla por celular durante la función”. © Photo Krasnoyarsk Opera and Ballet Theater.

¿La aparición del formato ‘Online festival for one play’, en la que se mostró la obra del destacado dramaturgo Alexander Vampilov, el ‘Chéjov del siglo XX’, puede permitir su redescubrimiento por parte de adultos, estudiantes y niños en edad escolar? (Figura 3)



FIGURA 3. Festival en línea de una pieza de Alexander Vampilov (2021). Project “Duck Hunt 20.21” (“Caza de patos 20.21”), Jefe Marina Merkoulova. © Media Project ARTIST.

¿Y que nosotros mismos nos convirtamos en artistas, pintores, músicos, ideando actuaciones *online* e imitando un 'viaje cultural al teatro'? Por ejemplo, siguiendo la consigna vestite con un bonito vestido, llama a tus amigos y juntos, todos en casa, miren una actuación o un concierto interesante, y luego comenten sus impresiones a través de Internet. Ejemplos de esta experiencia son los proyectos interactivos #THEATER-SELFIE y el Día Mundial de la Selfie Teatral que, el proyecto mediático ARTIST, celebró a distancia con los teatros rusos en la primavera de 2020 y de 2021: extrañamos el teatro, recogemos objetos relacionados con él (foto, programa, máscara teatral) para volver allí lo antes posible (Figuras 4 y 5).



FIGURA 4. "Teatro en casa. #THEATERSELFIE project, Jefe Marina Merkoulouva (edición 2020). © Photo Marina Merkoulouva, Media Project ARTIST.



FIGURA 5. Teatro en casa. #THEATERSELFIE project, Jefe Marina Merkoulouva (edición 2021). © Photo Marina Merkoulouva, Media Project ARTIST.

El periodo de la pandemia ha puesto de relieve las pasiones, centrífugas y centrípetas, que sentimos en una situación de crisis (Rallo Ditché, Fontanille, Lombardo 2005: 215). Como señala Semir Badir, muchas personas entienden la «reacción» al virus de forma literal: reaccionar es actuar en contra de las expectativas prescritas. ¿El virus nos impide actuar? Entonces, ¡actuaremos como sea! ¿Cómo resistir a este movimiento? Según Badir, si cada uno se mantiene en su sitio, siente la responsabilidad personal, entonces ésta será la resistencia al virus (Badir 2021: 93).

La cuarentena causa una reacción emocional, provoca pasiones y afectos. El principal es el miedo (por la salud de uno mismo y de los seres queridos). ¿Qué puede oponer el público del teatro a este sentimiento? Las pasiones dominantes en la relación entre el teatro y su público durante los meses de la pandemia son el enamoramiento, la nostalgia, la carencia -en el sentido del término ruso «estar aburrido», es decir, sentir la necesidad de ver a alguien o algo. «¡Te extraño teatro!» - así es como el espectador declara hoy su amor.

Hoy en día, cuando se viaja en el metro de Moscú, se puede observar un cartel con dos máscaras: a la izquierda hay una máscara de carnaval que cubre la parte superior de la

cara y lleva la inscripción «Wrong» [incorrecto]; a la derecha hay una máscara médica, que cubre la boca y la nariz, con la inscripción «Right» [correcto] (Figura 6).



FIGURA 6. «Wrong/Right». Campaña publicitaria de mascarillas médicas en el Metro de Moscú (2020-2021). © Photo Moscow Metro.

Las nuevas normas de comportamiento, que recomiendan llevar máscaras médicas en todas partes, convierten literalmente al mundo en un escenario, según la conocida fórmula de William Shakespeare. Así, nos encontramos en el espacio de otra obra de teatro: *Mascarada*, del poeta Mijaíl Lermontov, contemporáneo de Pushkin (Lermontov 1990 [1835]). La obra fue escrita en 1835 y parece ser un símbolo de la actualidad. Se trata de un mundo extraño e imprevisible, donde las máscaras reales y metafóricas dificultan la transmisión de la idea principal al interlocutor y la adivinación de su reacción. La máscara esconde emociones y pasiones - celos y envidia - como analizan Greimas y Fontanille en *Semiótica de las pasiones (Sémiotique des passions, 1991)*⁷. Ambas pasiones son el 'motor' de la obra: la imprevisión en la mascarada da lugar a la envidia, la envidia da lugar a los celos y conduce a la tragedia (Figura 7).



FIGURA 7. Performance "Mascarada" del Teatro Académico Estatal Evgeny Vakhtangov, Moscú (2010). © Photo State Academic Theater Evgeny Vakhtangov.

Si analizamos las nuevas formas culturales en la era de la crisis sanitaria, entenderemos que su aparición y desarrollo funciona según las leyes de la semiosfera, formuladas por Yuri Lotman: los elementos situados en la periferia se desplazan hacia el centro; al principio se perciben como «explosivos» e inesperados, pero poco a poco se convierten en una nueva norma y un punto de partida (Lotman 2000: 254). Según Jacques Fontanille, en un futuro próximo se planteará la cuestión de la fuerza de integración (*la force d'assomption*) y la amplitud de la distribución (*l'étendue de la reconnaissance*) de estos elementos y estilos de comportamiento «periférico» a nivel de todo el campo cultural (Fontanille 1998: 285). Por lo tanto, *Cultura y explosión* es una oportunidad para considerar la cultura no sólo desde el punto de vista de una tendencia *extensiva*, una colección de textos, objetos, prácticas, sino también desde el punto de vista de una tendencia *intensiva*, como un área dinámica con sus propias reglas (Fontanille 2004: 9).

Las formas de 'ocio digital' y el aprendizaje en línea se han establecido firmemente junto a las formas tradicionales de organizar la vida y han traído consigo nuevas oportunidades. Ha quedado en claro que no desaparecerán en el periodo posterior a la crisis, ya que hay una nueva realidad 'híbrida' por delante, a la que nos acostumbraremos.

3. Mascarada & nosotros

Junto con la obra *Mascarada* de Lermontov, que ha adquirido un nuevo significado en el mundo de las máscaras y la pandemia de 2020-2021, otra obra llama la atención en el contexto del teatro y las pasiones. La distopía *Nosotros* del escritor ruso Yevgeny Zamyatin, escrita hace exactamente un siglo, en 1920, es la historia de un futuro fantástico en un estado unido, donde no hay personalidades, sino sólo números (Zamyatin 1989 [1920]). Sus rostros parecen máscaras, sus casas son transparentes, son marionetas. La novela tiene muchas versiones exitosas en el escenario teatral, y una de las más exitosas es la versión del Teatro de Marionetas Bolshoi de San Petersburgo, donde las marionetas en el escenario enfatizan aún más la ausencia del rostro del colectivo utópico 'Nosotros' (Figura 8).

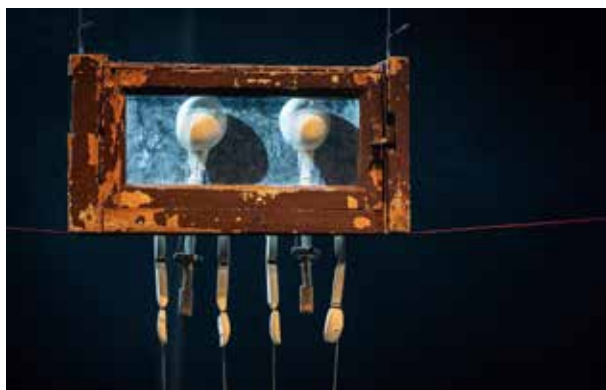


FIGURA 8. Performance "Nosotros" del Teatro Bolshoi de Marionetas, San Petersburgo (2009). © Photo Bolshoi Puppet Theater, St. Petersburg.

Visualmente, la pandemia ha transformado principalmente nuestros rostros tras las mascarillas médicas. En otras palabras, la cultura de masas se ha 'disfrazado' literalmente. Si entre las tribus antiguas la máscara cumplía una función ritual o era un dispositivo artístico, como en la obra de Picasso, ahora las máscaras funcionan como prótesis, y «si debe protegernos del virus, no tiene nada que ver con el ámbito de lo misterioso» (Shairi 2021: 112). Con rostros idénticos y sin emociones, empezamos a trabajar como máquinas capaces de funcionar sólo según programas dados. Y la comunidad de personas en el planeta del siglo XXI se está pareciendo realmente a la sociedad descrita por Zamyatin en la novela *Nosotros*: todos los rostros están tipificados, la diferencia está sólo en los ojos (Zamyatin 1989 [1920]: 325).

No sólo los rostros, sino nuestros cuerpos y espacios vitales se han visto afectados por la pandemia, con la introducción del autoaislamiento o confinamiento (y el fin del confinamiento). El confinamiento creó un mundo egocéntrico, territorialmente limitado y formado por círculos concéntricos: «en el círculo central hay un lugar de autoaislamiento, alrededor y cerca hay círculos de desplazamientos posibles, pero raros; detrás del primer círculo está el segundo, en el que la epidemia se extiende lentamente, este es un círculo tolerante y tranquilo de amenaza; finalmente, el último círculo es el círculo de una pandemia, aquí la amenaza es enorme, el número de víctimas es creciente: están tanto en el centro como en la periferia ...» (Fontanille 2021: 88). Todo esto llevó a una transformación más profunda de la jerarquía de valores. Como señala acertadamente Jacques Fontanille, «la salud es declarada temporalmente el valor más alto», pero sabemos que esto no puede durar para siempre, porque significará el fin de la civilización humana, que sólo es capaz de «protegerse a sí misma» y nada más ... (Fontanille 2021: 90).

La pandemia ha afectado nuestros valores, y desde entonces como sociedad de consumo nos hemos convertido en consumidores de la infodemia, que acompaña a la pandemia con todo tipo de declaraciones promiscuas y 'virales'. Según Jean-Marie Klinkenberg, «el mundo de las redes sociales utiliza los resultados de las discusiones científicas, pero toma de ellas sólo la parte competitiva para convertirla en una guerra de 'a favor' y 'en contra'. [...] A la inversa, podemos ver cómo el científico se desprende de su estatus tradicional para aparecer en las redes sociales bajo la apariencia de un experto» (Klinkenberg 2021: 103). La infodemia es peligrosa, escribe François Rastier, porque lleva a subestimar el peligro epidémico. Y en tiempos de pandemia, es importante esforzarse por preservar la verdad (Rastier 2021: 115). En el ámbito del ocio cultural y del espacio teatral, la verdad está condicionada. Según uno de los actores más populares del teatro y el cine rusos, el director artístico del Teatro Maly de Moscú, Yuri Solomin, al subir al escenario, real o virtual, los actores se quitan las mascarillas médicas para ponerse otras máscaras: las de sus papeles.

¿Qué cambios externos e internos nos esperan en el mundo pospandémico? ¿Podremos sacar conclusiones y aprender de la crisis sanitaria? ¿Consideraremos o perderemos la «oportunidad de empezar una 'vida mejor' ahora mismo», reduciendo la contaminación

atmosférica, dejando de dañar la diversidad biológica de la vida en la Tierra? (Raynaud 2021: 87).

La pregunta se dirige a toda la comunidad humana, en todo el planeta. Sin embargo, es la generación joven la que tendrá que buscar la respuesta a la misma. A largo plazo, la pandemia ha golpeado con más fuerza a los jóvenes porque se produjo cuando éstos entraron en la edad adulta.

Los expertos de la UNESCO han bautizado a los jóvenes de hoy con el nombre de Generación COVID, implicando el término 'juventud' como una época de desafíos: «Además de toda la incertidumbre, la crisis sanitaria ha afectado a la vida social de los jóvenes y les ha impedido desarrollar una red de amigos y apoyos que son vitales para su bienestar» (Ramos 2021: 3). La crisis sanitaria plantea cuestiones de sentido, dice la socióloga Anne Muxel: «La pandemia es una oportunidad para que los jóvenes busquen un sentido» (Muxel 2021: 8). La observación de la socióloga incita a la reflexión sobre el papel de las humanidades en general y de la semiótica en particular en este proceso de búsqueda de sentido de los jóvenes. El diálogo de la semiótica con las humanidades y las ciencias sociales alcanzó un nuevo nivel en el momento de la crisis sanitaria. El campo de las humanidades y de la cultura han ayudado a todos a soportar, resistir las circunstancias y los desafíos. Así, volvemos al tema de la ecología interna de la cultura, pero bajo una nueva luz: como base de la solidaridad entre los adultos y la generación joven. Ambas generaciones son un único «Nosotros» colectivo, como en la novela de Zamyatin.

Hoy en día, en las calles de Moscú se pueden ver vallas publicitarias con el lema «He sido vacunado con la capacidad de tomar la decisión correcta», que representan tanto a figuras públicas famosas (por ejemplo, actores y directores de teatro) como a jóvenes (Figura 9).

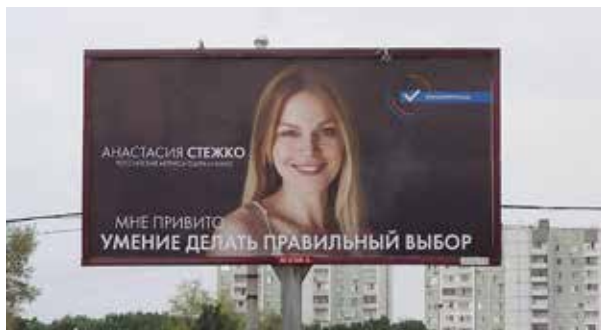


FIGURA 9. Cartelera “Me he vacunado con la convicción de tomar la decisión correcta”, Moscú, Julio 2021. © Photo Inna Merkoulova.

El joven vacunado se convierte en símbolo de orgullo por el comportamiento responsable, propio y de quienes siguen su ejemplo. El conflicto de generaciones dentro de la sociedad (entre ‘Nosotros’, adultos, y ‘Ellos’, jóvenes) da paso a un diálogo común:

¿Y tú, estás vacunado? ¿Has tomado la decisión correcta?

Uno de los principales problemas de la sociedad humana en todos los tiempos ha sido la cuestión de cómo comprender y aceptar al Otro. En momentos de crisis, no basta con “redoblar los llamamientos a la solidaridad, la igualdad y la fraternidad”, como argumenta Paolo Fabbri (Fabbri 2019: 2). Se necesita sentir que estos jóvenes, ‘Ellos’, son parte de la sociedad, ‘Nosotros’. Y son Ellos los que tendrán que ‘lidiar’ con las consecuencias de la pandemia en el mundo post pandémico⁸.

Recordemos que “el virus no necesita pasaporte”, y, como nunca antes en la historia, nos encontramos ante una pandemia comunicativa, biológica y mediática (Paz Gago 2021: 95).

También debemos ser conscientes de que los jóvenes con máscaras son moralmente más vulnerables que los adultos: se les priva de la oportunidad de ver la belleza de sus rostros, de enamorarse con una sonrisa. Asimismo, el miedo y la desconfianza que ya hemos mencionado se esconden detrás de la máscara: el miedo a un virus peligroso, el miedo a las personas que pueden ser sus portadores.

En la actualidad, semiólogos y referentes afines del campo de las humanidades discuten sobre la ‘nueva normalidad’ que debería llegar luego del período actual de distanciamiento social como etapa de transición y, más tarde, después de la superación de la crisis. Según Gaston Cingolani, la nueva normalidad no será ni una perspectiva de observación forzada y artificial, ni un acontecimiento individual. Tomará, en todo caso, la forma de un nuevo entorno colectivo: “Cambiarán las reglas, los hábitos, los valores de lo aceptable o inaceptable en los intercambios sociales”. (Cingolani 2021: 126). En este sentido, agregamos: para la sociedad ‘Nosotros’, que incluye adultos, ancianos y jóvenes.

En cuanto al campo de la cultura y el mundo del teatro, preservarlos para los jóvenes en una época de crisis significa demostrar que somos capaces de vivir no solo en una “sociedad para el trabajo”, sino sobre todo en una sociedad con prosperidad y desarrollo espiritual. De lo contrario, y las «Consultas poéticas» del *Théâtre de la Ville* de París llaman la atención sobre este hecho, corremos el riesgo de llegar a controvertidas «interacciones semio políticas» (Sedda 2021: 128) y decisiones sobre áreas «principales» y «no principales» de la actividad humana.

4. Conclusiones

La idea de la fragilidad de nuestro planeta está en el corazón de la reciente proclama de UNESCO de junio de 2021 titulada: *Decenio de las Naciones Unidas sobre la Restauración de los Ecosistemas*, «Restablecer el vínculo entre el hombre y la naturaleza»⁹. Esto nos recuerda que solo hay una Tierra, y que no hay un planeta para la naturaleza y otro para las personas.

La actual crisis sanitaria sin duda nos deja innumerables lecciones en varias áreas. Pero, como hemos visto, en el ámbito de la cultura, la lección más importante es que esta resulta ser un poderoso *antídoto* contra los desafíos y las epidemias en nuestro frágil planeta.

Un ejemplo clásico de la interpretación de la sinfonía de Leningrado de Shostakovich en la ciudad sitiada del Neva en agosto de 1942 es ampliamente conocido como un símbolo del espíritu inquebrantable y el coraje de los habitantes de Leningrado. Sin embargo, de cara a otros desafíos, como la actual crisis sanitaria, la cultura no es menos vital. Es la cultura la que compensa la pérdida de un fundamental clima sociopsicológico de comunicación personal, durante una pandemia. La señal de tal pérdida, según la filósofa Natalia Emelyanova, es la disidencia COVID (Emelyanova 2021: 143).

Los mecanismos de la cultura pueden cambiar y adaptarse a la situación, esforzándose por lo principal: apoyar nuestro espíritu y actitud moral. Porque, como escribió Pushkin a Pletnev en 1831, “Oye, mira: el blues es peor que el cólera, uno mata solo el cuerpo, el otro mata el alma. [...] Tonterías, amigo mío. No te deprimas: el cólera pasará pronto. Si estuviéramos vivos, algún día seremos alegres” (Pushkin 1962 [1831]: 53).

La semiótica “debería ayudarnos a navegar por la historia”, escribió Vyacheslav Vsevolodovich Ivanov, un destacado semiólogo y filólogo ruso (Ivanov 1999: 792). El período 2020-2021 ya ha entrado en los libros de historia como una era de penurias para personas de todas las nacionalidades, en todos los continentes. Cuando pasen los años, las generaciones jóvenes podrán dar una valoración real de estos acontecimientos, y mucho de lo que hoy sentimos y predecimos les parecerá obvio. Sin embargo, esperamos hacer nuestro aporte factible a la comprensión y cobertura humanitaria del presente período.

Y nos gustaría terminar el artículo de forma simbólicamente visual: MMXXII. Estas cifras del año del centenario de Lotman no son más que una postal virtual de Año Nuevo de Jean-Marie Klinkenberg, semiólogo fundador del Groupe μ , con el comentario: “*Une année en équilibre, c'est ce que je nous soubaite*” («2022, Un año en equilibrio, eso es lo que deseo para nosotros»). ¿Son quizás las nuevas formas culturales del presente los pasos necesarios hacia el equilibrio deseado?

Notas

Este artículo fue traducido del inglés por Dra. Lucía Stubrin, UNER, Argentina. E-mail : lucia.stubrin@gmail.com

1. Este artículo (Inna Merkoulouva, Partes 1, 3, 4) fue elaborado con aportes financieros en el marco de *State Assignment del State Academic University for the Humanities (GAUGN)* sobre el tema “*Modern information society and digital science: cognitive, economic, political and legal aspects*” (FZNF-2020-0014).

2. En esta parte del artículo, desarrollamos ideas esbozadas por primera vez en nuestra publicación conjunta en francés (Merkoulouva I., Merkoulouva M. 2021: 144-146) en el libro *New normality, new life forms: semiotics in the era of crises*.

3. “Otoño Boldinskaya” es el período más productivo de la obra de Pushkin. En ruso, la expresión “otoño Boldinskaya” es sinónimo de creatividad.

4. Consultar la web de *Anti-Virus Project “Doctor Chekhov”*, Teatro Sovremennik, Moscú.

5. Ver la web de Poesía y Música del *Théâtre de la Ville* de París.

6. Ver el proyecto de los solistas de ballet del Teatro Mikhailovsky “*Stay at home*”.

7. Su traducción rusa: Greimas A.J., Fontanille J. *Semiotika strastej. Ot sostojanija vetschej k sostojaniju dushi*.

8. Abordamos el tema “Nosotros”, con más detalle, en el artículo en honor a Paolo Fabbri (Merkoulouva, I. 2021b).

9. Ver la web <https://en.unesco.org/news/launch-decade-ecosystem-restoration>

Referencias bibliográficas

Anti-Virus Project “Doctor Chekhov” (2020) Theater “Sovremennik”, Moscú [Internet]. <https://sovremennik.ru/chekhov/>

BADIR, S. (2021). “Les passions au temps de COVID”. En I. Merkoulouva (ed.). *New normality, new life forms: semiotics in the era of crises* (pp. 92-94). Moscú: Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>.

CINGOLANI, G. (2021). “Ante la pandemia. El sentido colectivo de la normalidad”. En I. Merkoulouva (ed.). *New normality, new life forms: semiotics in the era of crises* (pp. 125-128). Moscú: Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>

EMELANOVA, N. (2021). “Triumph of the Internet and social connections”. En I. Merkoulouva (ed.). *New normality, new life forms: semiotics in the era of crises* (pp. 142-144). Moscú: Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>

FABBRI, P. (2019). “Notes sur les identités collectives”. Traducción francesa de D. Bertrand. AFS, París [Internet]. http://afsemio.fr/wp-content/uploads/P.FABBRI-Identità.collettive-Notes_TR.D.Bertrand-AFS.pdf [01/09/2021]

FONTANILLE, J. (2021). “Confinement et pandémie. Notes sémiotiques”. En I. Merkoulouva (ed.). *New normality, new life forms: semiotics in the era of crises* (pp. 88-91). Moscú: Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>

FONTANILLE, J. (2004). “Préface”. En J. Lotman *L'explosion et la culture*. Traducción francesa de I. Merkoulouva. (pp. 9-18). Limoges: Pulim.

FONTANILLE, J. (1998). *Sémiotique du discours*. Limoges: Pulim.

GREIMAS A.J., FONTANILLE J. (2007). *Semiotika strastej. Ot sostojanija vetstchej k sostojaniju dushi* (Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души / *The Semiotics of Passions: From States of Affairs to States of Feelings*). Traducción rusa por I. Merkoulouva, prefacio de Cl. Zilberberg. Moscú: LKI-URSS.

GREIMAS A.J., FONTANILLE J. (1991). *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. París: Seuil.

GREIMAS A.J., FONTANILLE J. (1984). "Entretien". *Langue française. Sémiotique et enseignement du français*, 6, 121-128.

IVANOV, V.Vs. (1999). "Oчерки po predystorii i istorii semiotiki" ("Очерки по предыстории и истории семиотики" / "Essays on the prehistory and history of semiotics"). En V. Ivanov, *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kultury / Selected Works on Semiotics and Cultural History*, Vol.1. (pp. 628-792). Moscú: Yazyki russkoy kultury.

KLINKENBERG, J.-M. (2021). "Les sciences du discours face à l'incertitude". En I. Merkoulova (ed.). *New normality, new life forms: semiotics in the era of crises* (pp. 101-105). Moscú: Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>

LERMONTOV, M. (1990 [1835]). *Masquerade (Маскарад)*. En M. Lermontov *Sotchinenja (Сочинения / Works)*. V 2 t., vol. II. (pp. 126-239). Moscú: Pravda.

LIKHACHEV, D. (2014 [1984]). *Zametki o russkom. Ekologija kultury (Заметки о русском. Экология культуры / Notes about Russian. Ecology of culture)*. Moscú: KoLibri.

LOTMAN, J. (2004 [1992]). *L'explosion et la culture (Культура и взрыв / Culture and Explosion)*. Traducción francesa de I. Merkoulova, prefacio de J. Fontanille. Limoges: Pulim.

LOTMAN, J. (2000 [1992]). *Semiosfera. Vnutri mysliatschikh mirov. Kultura i vzryv (Семiosфера. Внутри мыслящих миров. Культура и взрыв / Semiosphere. Universe of the Mind. Culture and Explosion)*. San Petersburgo: Iskustvo-Spb.

MERKOULOVA, I. ed. (2021a). *New normality, new life forms: semiotics in the era of crises/ Nouvelles normalités, nouvelles formes de vie: la sémiotique en temps de crise/ Nueva normalidad, nuevas formas de vida: semiótica en la era de las crisis/ Novaja normalnost, novye formy zhizni: semiotika v epokhu krizisov*. Moscú: Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>

MERKOULOVA, I. (2021b). "Actualité de l'héritage sémiotique de Paolo Fabbri. Le Nous de la jeune generation 2020-2021". *Versus*. 133, 2/2021, 309-324. Il Mulino: Bolonia.

MERKOULOVA, I. (2020). "Semiotics and Pandemic: Conceptualizing major challenges". En *Word Pandemic Research Network*. París: IEA [Internet]. <https://wprn.org/item/463152>

MERKOULOVA, I., MERKOULOVA, M. (2021). "Le monde entier est un théâtre: sémiotique de la culture à l'époque de la crise sanitaire". En I. Merkoulova (ed.). *New normality, new life forms: semiotics in the era of crises* (pp. 144-146). Moscú: Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN. Disponible en línea: <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en> [01/09/2021].

MUXEL, A. (2021). "The pandemic is an opportunity for young people to search for meaning". *The UNESCO Courier, The 20s: really the best age to be?* 2, 8-9. <https://en.unesco.org/courier/2021-2>

"Online Festival of one Play: "Duck Hunt 20.21" by Alexander Vampilov" (2021), 25 versions of the play. Moscú: Media Project ARTIST [Internet]. <https://artistchannel.ru/международный-онлайн-фестиваль-одно/>

PAZ GAGO, J.M. (2021). "Communication virale et pandémie communicative. Le virus est le message". En I. Merkoulova (ed.). *New normality, new life forms: semiotics in the era of crises* (pp. 94-96). Moscú: Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>

Poetry and Music Consultations (2021). Théâtre de la Ville, París [Internet]. <https://www.theatredelaville-paris.com/fr/spectacles/saison-estivale-20-21/les-consultations/consultations-poetiques-musicales-par-telephone>

PUSHKIN, A. 1985 [1834]. *Sotchinenja (Сочинения/ Works)*. V 3 t., vol. I. Moscú: Khudojestvennaja literatura.

PUSHKIN, A. (1962 [1831]). "Pisma. Pletnevu P.A., 22.07.1831" ("Письма. Плетневу П.А., 22.07.1831" / "Letters. To P.A. Pletnev, 22.07.1831"). En Pushkin A. *Polnoje sobranije sochinenij (Полное собрание сочинений / Complete Works)*, Vol. 10. (pp. 53-54). Moscú: GIKHL. https://rvb.ru/pushkin/01text/10letters/1831_37/01text/1831/1617_429.htm

PY, O. (2021). "Se souvenir de l'avenir/ Remember the Future. Editorial. Festival d'Avignon – 2021". Disponible en línea: <https://festival-avignon.com/fr/actualites/se-souvenir-de-l-avenir-61365> [01/12/2021].

RALLO DITCHE, E., FONTANILLE, J., LOMBARDO, P. (2005). *Dictionnaire des passions littéraires*. París: Belin.

RAMOS, G. (2021). "Editorial". *The UNESCO Courier, The 20s: really the best age to be?* 2, 3. <https://en.unesco.org/courier/2021-2>

RASTIER, F. (2021). "Sauvegarder la vérité par temps de pandémie". En I. Merkoulova (ed.). *New normality, new life forms: semiotics in the era of crises* (pp. 115-117). Moscú: Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>

RAYNAUD, D. (2021). "Une possibilité de mieux vivre". En I. Merkoulova (ed.). *New normality, new life forms: semiotics in the era of crises* (pp. 87-88). Moscú: Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>

SEDDA, F. (2021). "The virus, the states, the collectives: semiopolitical interactions". En I. Merkoulova (ed.). *New normality, new life forms: semiotics in the era of crises* (pp. 128-131). Moscú: Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>

SHAIRI, H.R. (2021). "Le Corona et le Post-Corona : le désavantage et l'avantage sémiotique". En I. Merkoulova (ed.). *New normality, new life forms: semiotics in the era of crises* (pp. 111-113). Moscú: Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>

"Stay at home" (2020). Project of the ballet soloists of the Mikhailovsky Theater. San Petersburgo [Internet]. <https://www.youtube.com/watch?v=K4z6OFNqBM>

#THEATERSELFIE project & World Theater Selfie Day (2021). Moscú: Media Project ARTIST [Internet]. <https://artistchannel.ru/театр-селфи/>

The United Nations Decade on Ecosystem Restoration "Restoring the Human-Nature bond" (2021). París: UNESCO. Disponible en línea: <https://en.unesco.org/news/launch-decade-ecosystem-restoration> [01/12/2021]

ZAMYATIN, E. 1989 [1920]. *My (Мы / We)*. Moscú: Pravda.

Una semiosfera confusa. Ideas para una tipología de la cultura contemporánea* / A confused semiosphere. Ideas for a typology of contemporary culture

Anna Maria Lorusso

RESUMEN

Esta contribución pretende esbozar algunas características tipológicas de la semiosfera contemporánea caracterizada por un régimen de confusión que no solo atraviesa a los medios de comunicación, sino a todas las esferas discursivas que aparecen y son emitidas en los medios. En particular se evidencia cómo los problemas actuales de la verdad y la posverdad tienen que ver con un concepto mutado e hibridado de realidad, con una concepción privada de verdad, con el imponer un criterio de adhesión total e irracional que tiene distintos puntos en común con el paradigma hermético definido por Eco como alternativa al de la racionalidad occidental. Para concretizar estas reflexiones se ilustrarán algunos ejemplos relativos a la experiencia de la pandemia.

Palabras clave: semiosfera, tipología, régimen discursivo, verdad, medios.

ABSTRACT

The paper aims to outline some typological features of the contemporary semiosphere, characterized by a regime of confusion that crosses not only the media but all the discursive spheres that are shaped and relaunched by the media. In particular, it will be highlighted how the problem of current truth and post-truth have to do with a very changed and hybridized concept of reality, with a privatized conception of truth and with a criterion of irrational fiduciary adherence that it has several aspects in common with the hermetic paradigm defined by Eco as an alternative to that of Western rationality. To concretize these reflections, some examples relating to the pandemic experience will be provided.

Keywords: Semiosphere, Typology, Discursive regime, Truth, Media.

Anna Maria Lorusso es profesora del departamento de Filosofía y Teoría del Lenguaje (M-Fil 05), enseña semiótica, semiótica de la cultura y semiótica de los textos periodísticos a través del Dipartimento di Filosofia e Comunicazione dell'Università di Bologna, donde dirige el máster en editorial en papel y digital y coordina el Corso di Laurea in Scienze della Comunicazione. Desde el 2017 es presidenta de la Asociación

Italiana de Estudios Semióticos. Entre sus publicaciones destacan los libros: *La trama del texto. Tra retorica e semiotica* (2006), *Umberto Eco. Temi, problemi e percorsi semiotici* (2008), *Semiotica della cultura* (2010), *Postverità. Fra reality tv, social media e storytelling* (2018). Además de su actividad académica lleva más de veinte años realizando un constante trabajo de asistencia editorial para Bompiani y actualmente para La nave di Teseo. Correo electrónico: <annamaria.lorusso@unibo.it>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 17/05/2021
FECHA DE APROBACIÓN: 13/04/2022

1. Las condiciones de posibilidad de los discursos

En el estudio semiótico de la cultura es importante —lotmanianamente— reconocer los trazos tipológicos que definen el criterio distintivo y, al mismo tiempo, estructurante. Uno de los rasgos tipológicos más significativos de la cultura contemporánea es, desde mi punto de vista, su régimen confuso que contempla diferentes órdenes de discurso, todos incluidos y modelizados desde el discurso más amplio de los medios de comunicación —donde espacio del espectáculo, espacio político, espacio informativo, espacio científico se mezclan y cambian sus posiciones—. Se habla a menudo de una emergencia de *fake news*, de una emergencia de infodemia o de una emergencia populista, en la que los líderes políticos se comunican preferentemente a través de las redes sociales; o de una emergencia de la *privacy*, por ejemplo, frente a tecnologías que se aprovechan del *deepfake* y que la justicia no es capaz de gestionar. Se trata realmente de fenómenos muy distintos entre sí, cada uno con sus propias particularidades, pero todos con un rasgo en común: confunden planos discursivos diferentes —el plano de la política con el del entretenimiento, el plano de la información con el del espectáculo, el plano de la comunicación fáctica con el de la comunicación referencial, el plano de la verificación con el de la certeza...— y presuponen una categoría de realidad mediáticamente modificada, en el mismo sentido en el que se habla de una genéticamente modificada.

He utilizado la expresión *régimen* en el sentido en el que Michel Foucault habla de “régimen discursivo”, porque lo que me interesa destacar es una lógica de la cultura que permea los distintos espacios de la vida social distinguiendo esferas de acción, distribuyendo roles y jerarquías, individualizando mecanismos de regulación —también pasionales— y estrategias de estructuración. No hay un problema de la verdad independiente del de los espacios en los cuales la verdad se elabora, ni hay un problema de enunciación sin preguntarse sobre las reglas que distribuyen los espa-

cios de enunciación. No hay, por tanto, desde mi punto de vista, una interrogación semiótica posible sobre estos temas que no comience por la condición de posibilidad que la sociedad ofrece.

Foucault introduce el concepto de régimen de verdad en *Vigilar y castigar* (1975), pero su texto más interesante sobre este tema es la entrevista “La fonction politique de l’intellectuel” de 1976 en la que sostiene, con una gran claridad y capacidad de síntesis, que “cada sociedad tiene su régimen de verdad” en función de los mecanismos e instancias que distinguen lo verdadero de lo falso, en función del modo en que cada uno es sancionado, en función de las técnicas y de los procedimientos que vienen valorizados y legitimados para obtener la verdad, en función del estatus atribuido y requerido a aquellos que tienen el cometido de decir lo que cuenta como verdadero. La convergencia con la perspectiva lotmaniana está, desde mi punto de vista, en que estudiar la cultura en tanto semiosfera significa, sobre todo, estudiar el ambiente en el que la semiosis se desarrolla o, lo que es lo mismo, las condiciones sociosemióticas en las cuales se dan las interacciones sociales. Creo que la lección lotmaniana debe ser encuadrada dentro de estos dos grupos teórico-metodológicos fundamentales: 1) no hay estudio semiótico de un texto cultural fuera de la red de dependencias, condicionamientos y posibilidades en la que ese texto se mueve —que no es tanto la reproposición del problema tradicional texto-contexto, como la afirmación de la prioridad de tener una visión sobre el sistema de condicionamientos en los que un texto emerge; condicionamientos que no son solo materiales, en una especie de óptica veteromarxista o neomaterialista, sino también semióticos, hechos de lenguajes, poderes, textos, sujetos, roles...; 2) es oportuno saber reconducir tal red de dependencias y códigos o, mejor dicho, ese ambiente, a sus mecanismos estructurantes —en *Tipologías de la cultura*, Yuri Lotman y Boris Uspenskij hablan de “mecanismos semióticos de la cultura” (1975)—; y es oportuno individualizar los rasgos tipológicos que sean capaces de unificar fenómenos diversos, diferenciando las líneas de coherencia de un cierto ambiente, su lógica.

Como pone de manifiesto Lotman (1980), la semiosfera es un ambiente estructurado y estructurante; esta duplicidad es, para mí, fundamental, ya que nos invita a mirar tanto las condiciones de posibilidad en las que un fenómeno semiótico se da, como la fuerza condicionante de ese mismo fenómeno. Toda forma cultural está condicionada y condiciona. Esto es lo que Lotman nos ayuda a pensar; por ello deben estudiarse, de todo fenómeno cultural, las condiciones de posibilidad y las formas de condicionamiento y permanencia.

Es en este contexto, por tanto, que reflexiono sobre un rasgo que, a mi juicio, caracteriza a la semiosfera contemporánea occidental: el carácter confuso, con el objetivo de ver algunas condiciones e identificar algunas formas de su manifestación y desarrollo.

2. Una realidad mediáticamente modelizada

Las condiciones técnicas, sociales y expresivas que caracterizan a la semiosfera contemporánea están ampliamente modelizadas por las características técnico-mediáticas del mundo en que vivimos. Los medios tienen un papel tan relevante en nuestra construcción y percepción de la realidad que difícilmente podemos prescindir de ellos —y para una reflexión semióticamente interesante sobre la fuerza de este condicionamiento técnico, me refiero en particular a Luciano Floridi (2017) y a Maurizio Ferraris (2014)—. Si bien hoy se tiende a focalizar la atención en el papel de las redes sociales, que parecen condicionar todas nuestras relaciones y reacciones ante el mundo, por mi parte querría dar un paso hacia atrás y razonar sobre un fenómeno que tiene sus orígenes en el medio más tradicional de nuestra contemporaneidad: la televisión. De hecho, creo que ha sido a través de la televisión que se ha producido una evolución fundamental para nuestra semiosfera que es la legitimación de una categoría de realidad híbrida que, por un lado, aspira a tener el estatus privilegiado de *aquello que es* —no lo que aparece ni lo que imaginamos— y, por el otro, obedece a la regla de la realidad guionizada —preparada según un guion, encuadrada *ad hoc* y, por tanto, elaborada para un espectador—.

Esta evolución se inició en los años ochenta y se prolongó extensamente hasta la primera década del siglo XXI. La televisión en esos años eligió el camino de la realidad: se proyectó hacia fuera, hacia la vida cotidiana de los ciudadanos. Entró en crisis la alternativa entre información y entretenimiento, que hasta aquel momento había dado forma a la televisión, y comenzó a afianzarse un ambiente discursivo híbrido en el que se entretenía hablando de realidad; o, más bien se entretenía introduciendo dentro del espacio televisivo —del espectáculo— la realidad. Era la época del *infotainment* —mezcla de *information* y *entertainment*—.

Como ya he señalado (Lorusso, 2018), las emisiones de televisión-verdad que parecían relanzar la idea de una ventana al mundo, de una observación directa de lo real, empezaron a construir mundos *in vitro*; la televisión, más que encuadrar lo real recortándolo, seleccionando y discutiendo los elementos de interés, comenzó a construir sus propios acontecimientos. Lo real estaba así extensamente guionizado hasta llegar a esos híbridos semióticamente interesantísimos como son los formatos del *Gran Hermano* o *Supervivientes*.

¿Por qué son estos híbridos tan interesantes? Porque encontramos en ellos al menos cuatro características relevantes para nuestra reflexión: 1) una inoxidable obsesión por la realidad: estas emisiones están legitimadas por el hecho de ser reales, hablan de hechos que ocurren verdaderamente, no son juegos, ni obras de teatro, ni películas; 2) una preferencia por el directo: estos hechos son vistos en el mismo momento en el que suceden, como acontecimientos en curso; dan así una ilusión de presencia y, por ello, de transparencia: la televisión está ahí mientras suceden las cosas; 3) la participación de la gente común: estos formatos televisivos no tienen que ver con actores que interpretan personajes, sino con personas comunes y, eventualmente, actores que están involucrados

como personas “de verdad”, no para interpretar un personaje; 4) el movimiento radical hacia lo privado: al hablar de la realidad, de los hechos, los aspectos que salen a la luz no son tanto cuestiones de relevancia política como hechos privados. Y esto, como veremos, es un aspecto que la semiosfera confusa contemporánea ha desarrollado ampliamente. Ciertamente, comienza aquí ese lento desvanecimiento de la verdad de los hechos en favor de una centralidad sin precedentes de la verdad de lo vivido.

La verdad de lo vivido se da, evidentemente, en el plano emocional: todo se puede preparar según un guion —como en los *reality*—, pero lo que sucede en un set de un *reality* televisivo es auténtico, responde a pulsiones, a acción-reacción verdaderas. Y esto es lo que cuenta. Expone una verdad de los sentimientos. Ocurre un suceso que, para mí, es fundamental: a través de la focalización sobre la verdad de lo vivido, sobre la verdad de los sentimientos, la atención pasa del plano de los hechos al plano de la experiencia, y la experiencia es subjetiva, individual, privada. Asistimos a una privatización de la realidad; es el triunfo del privado emocional. Si antes los movimientos feministas reivindicaban que lo privado es público para llamar la atención sobre cómo las decisiones políticas condicionan la vida de los individuos, ahora parece que se puede decir que lo público es privado, porque es la dimensión privada la que motiva la atención prestada a los sujetos públicos.

Vemos cómo el sistema modelizador de los medios redistribuye los valores de verdad tradicionalmente asociados a la objetividad. Si en el paradigma dominante del racionalismo occidental la verdad era lo que gozaba de un estatus de objetividad y, por esto, de una correspondencia con lo real, en las últimas décadas, gracias al desarrollo de un cierto tipo de neotelevisión —para usar la expresión usada por Umberto Eco en *Siete años de deseo* en 1983— lo verdadero se ha conjugado con lo subjetivo de acuerdo a un criterio de correspondencia con lo vivido. Cambia la relación discurso-realidad-objetividad al incluir el polo de la experiencia subjetiva. Y esto lo cambia todo. De hecho, neutraliza la validez del criterio de correspondencia para afirmar el criterio de autenticidad. La semiosfera contemporánea reivindica el valor de la autenticidad de mil maneras distintas: son auténticos los políticos que se dejan ver en la playa relajados, son auténticos los políticos enfadados que pierden el control sobre ellos mismos, son auténticas las personas comunes que han tenido problemas con los medicamentos que han tomado y que, por ello, reivindican posiciones antivacunas... En el régimen confuso de la contemporaneidad, donde ya no valen las distinciones de esferas discursivas y jerarquías del saber, todo responde a un mismo criterio valorizante: la autenticidad.

3. La prioridad de la experiencia

Sin embargo, la autenticidad es un criterio peligroso, porque es un criterio que por definición es subjetivo. No se refiere a un plano observable, sino a un plano que es vivido internamente y, como tal, es poco verificable. (Por ello, cualquier forma de *fact checking* de la información tiene, al día de hoy, según mi opinión, una eficacia limitada.

El fact checking se basa en la verificación de los datos elementales, atómicos, a través de la correspondencia con evidencias compartidas, pero ¿cómo verificar la verosimilitud de algo vivido si no es a través de parámetros subjetivos?) Cuando algo es difícilmente observable, el criterio de legitimización solo puede recaer en la credibilidad del sujeto que lo enuncia. Por eso, en el sistema de las pasiones contemporáneo, un espacio particular es ocupado por la confianza. Hoy la confianza no solo tiene su papel en las relaciones personales —sobre el plano ético y social—, sino que tiene un papel en las relaciones epistemológicas: es necesario tener confianza en la credibilidad de los sujetos enunciadorees que pertenecen a la esfera pública, porque en muchas ocasiones sus enunciados tienen un fundamento subjetivo que escapa a la verificación de los hechos.

Bien entendida, la confianza ha sido siempre un elemento necesario para el intercambio comunicativo. Si comunicar es, además de un hacer-saber, también un hacer-creer, es evidente que el enunciadoree tiene que gozar de un estatus de credibilidad. Sin embargo, esa dimensión del creer es mucho más importante, porque el hacer-saber no encuentra ningún parámetro de referencia intersubjetivamente compartido, por ejemplo, en un plano de competencias jerárquicamente consideradas esenciales para poder hacer ciertas afirmaciones; el plano de referencia viene fijado por la vivencia personal.

Pensemos en los numerosos casos relativos al COVID-19. Cuando Trump afirmó “Yo llevo la mascarilla cuando hace falta” —el 30 de septiembre en debate presidencial con Joe Biden—, el plano en el que colocó su propia afirmación fue el de la ejemplaridad, es decir, en el de la fiabilidad de su propio ejemplo-experiencia. No ofreció argumentos contra el uso de la mascarilla, por lo que no se colocó en un plano argumentativo y, como tal, verificable dentro de su fiabilidad. Al contrario, presentó una experiencia personal —su decisión individual específica—y se expresó en primera persona para pedir adhesión.

Cuando en Italia el líder de la Lega Matteo Salvini apareció sin mascarilla en muchas plazas italianas abarrotadas, puso en juego su propio cuerpo, posicionándose. Raramente —ni siquiera en el 2020, cuando sus posiciones eran más cambiantes— ha hecho declaraciones explícitas sobre la inutilidad de las mascarillas, pero en varias ocasiones ha mostrado que no las utiliza.

Cuando muchos ciudadanos comunes sostienen que basta beber mucha agua para curar el COVID-19, no lo hacen sobre la base de algún estudio o de alguna lectura, sino a partir de su propia experiencia: a ellos les ha sucedido así —que esta opinión esté muy difundida lo atestigua el hecho de que el Ministerio de Salud italiano lo haya incluido entre las fake news a combatir sobre el COVID-19 PUBLICADAS EN <https://www.salute.gov.it/portale/nuovocoronavirus/archivioFakeNewsNuovoCoronavirus.jsp?lingua=italiano&tagId=1109>—. Estas personas han bebido mucho y, en efecto, se les ha pasado el COVID-19. ¿Pero hay realmente una correlación entre los dos hechos? No hace falta un razonamiento que justifique la causa-efecto.

Es evidente que el punto de referencia en todos estos casos es la propia experiencia y esto conduce de manera inevitable a una multiplicación de enunciados de verdad, porque subjetivamente cada uno puede reivindicar la autenticidad de una experiencia o la certeza de la consecuencialidad de los hechos. Sin embargo, autenticidad y certeza no son —o no serían, tradicionalmente— parámetros de verdad. Son parámetros de creencia personal. Utilizarlos para generalizar una tesis significa pasar del plano experiencial al plano referencial: crear referencias con apariencia de validez para enunciados generales que sobre el plano argumentativo serían falaces. Entimemas, desde una perspectiva aristotélica. Es evidente, en cambio, que la verdad subjetiva es una cosa muy diferente de la validez general.

Precisamente este movimiento —de lo verdadero a lo auténtico, de lo general a lo subjetivo— es, a mi juicio, un rasgo característico de la actual semiosfera que por ello asume una caracterización confusa —o líquida, como decía Zygmunt Bauman en su libro *Modernidad líquida*, del 2000—. La liquidez de la sociedad es un hecho semiótico, porque se basa en la erosión de los confines discursivos entre las distintas esferas del saber y del creer. Hacer saber es siempre un hacer creer, pero no todas las creencias son iguales; hay un hacer creer argumentativo y un hacer creer emocional, o un hacer que puede someterse a la verificación de la evaluación y un hacer creer que solo permite la adhesión. El hacer creer actual es de este segundo tipo, basado en la centralidad de una experiencia subjetiva y en una forma de ejemplaridad que hace que el texto se convierta en norma. El criterio dominante —cuando la experiencia subjetiva es central— es el de la homologabilidad; la experiencia de uno puede convertirse en la de muchos porque hay un parecido posible.

4. El paradigma hermético

Puede ser interesante para este propósito recordar lo que Eco escribe en *Límites de la interpretación* (1990) sobre el paradigma hermético —también en el origen de muchas conspiraciones en la cultura occidental—. Eco esboza en este volumen dos modelos que son fundantes para la cultura occidental:

1) Un modelo racional, basado en el criterio de linealidad, en la lógica causal y en el principio de no contradicción, expresado en el *modus ponens*:

Si *P*, entonces *Q*.

P.

Por lo tanto *Q*.

2) Un modelo hermético —que fue desarrollado esencialmente durante el Renacimiento— basado en una lógica diferente, no lineal, que no está definida sobre el principio de no contradicción y, si acaso, se apoya en el criterio de semejanza.

Lo que es interesante para nosotros de la reflexión de Eco es el acento en el modelo hermético del elemento de la semejanza y de su vínculo con la lógica del secreto. La semejanza es en este paradigma un criterio de interpretación y conocimiento porque, cuando la linealidad y la consecuencialidad causal ya no son válidas, el camino más legítimo es el asociativo. Eco dice:

En el discurso renacentista, una planta no está definida sobre la base de sus características morfológicas y funcionales, sino en función de su similitud, aunque sea parcial, con otro elemento del cosmos. Si se parece vagamente a una parte del cuerpo humano, la planta tiene sentido porque se refiere al cuerpo. Pero esa parte del cuerpo también tiene sentido porque se refiere a una estrella, que a su vez tiene sentido porque se refiere a un rango musical, que se refiere a una jerarquía de ángeles y así hasta el infinito (Eco, 1990, p. 64).

Pensemos ahora en lo que muchas veces hemos leído en estos meses: el COVID-19 se parece a un virus construido en un laboratorio. Si se ha construido en un laboratorio, entonces es parte de un complot. Podría ser un complot chino para dañar a Occidente, pero se parece a otro más preocupante, el de los ricos del mundo que han difundido el coronavirus para aumentar las tasas de vacunación —véase el video *Plandemic* de la doctora Judy Mikovits—. Y en todo esto entra naturalmente el *Big Pharma* con sus intereses... Mejor ser antivacunas...

Está claro que, cuando el principio de no contradicción pierde peso y se valida una modalidad asociativa, la deriva se convierte en inevitable —y dentro de este paradigma no se ve como un problema—: afirmaciones y posiciones discursivas se mueven entre distintos dominios argumentativos y es normal que así sea, porque según el paradigma hermético el mundo es asociativo por naturaleza y es suficiente que las cosas, los hechos, se asemejen. La lógica semiótica de reenviar es exasperada y ya no está limitada por el dominio discursivo y la linealidad lógica.

Por otra parte, esta modalidad hermética, que excluye como criterio el principio de no contradicción, implica que todo puede ser dicho —sobre la base de un vago principio de asociación— y, si todo puede ser dicho porque todo puede ser verdad, entonces el principio de autoridad epistemológica deja de tener sentido. Todos —personas comunes y expertos— están en el mismo plano. La verdad no emerge del proceso de investigación y conocimiento racionales, sino que se da en una dimensión de revelación que prescinde del saber. Pensemos —repito— en todos los sujetos que hoy afirman con una certeza absoluta una convicción propia sobre las vacunas, sobre la cura para el COVID-19, sobre los futuros escenarios de la pandemia; estas son certezas que han entendido por intuición propia o vocación, que en cierto punto se han impuesto por vías que no se pueden describir mejor.

En resumen, si para los herméticos propiamente dichos, o para los místicos, este nivel ulterior en el que aparecería la verdad se identificara con un dios o un principio metafísico del mundo, para quienes hoy asumen un paradigma hermético, este nivel superior podría ser el de cualquier “iniciado”, “privilegiado”, que en virtud de su

inspiración personal y experiencia se otorgara el rol de un gurú. De estos iniciados simplemente podemos fiarnos; no hay explicación racional posible.

Y desde esta óptica, tal vez convendría considerar también la enorme difusión actual de la escritura biográfica y autobiográfica en la sociedad contemporánea. Los sujetos dignos de biografía hoy en día se multiplican y, sobre todo, se autolegitiman. El autobiografismo se ha convertido en una forma de argumentación basada en la lógica de la ejemplaridad. No pienso tanto en los volúmenes autobiográficos —Obama, Bill Gates... , en todo caso entendibles en función del papel público que ocupa el sujeto-autor—, sino en la escritura autobiográfica de los blogs y el autobiografismo de Twitter. Es interesante, por ejemplo —como ya he escrito (Lorusso, 2020)—, el uso de Twitter por parte del líder italiano de la Lega Matteo Salvini, que publica allí una especie de diario sobre su día a día, desde el impulso de la mañana hasta el cansancio satisfecho del final de la tarde, delante de un buen plato de pasta. Pero nos ha enseñado Lotman que el autobiografismo es una forma de autodescripción fuertemente manipuladora que, como todas las autodescripciones, sirve para ordenar y estructurar un mundo de valores, un mundo, de hecho, modelizado a imagen del yo que se presenta. Para ello requiere y estructura confianza: pide adhesión, simpatía, proyección, no discusión, argumentación.

5. A modo de conclusión

Creo que estos rasgos —la hibridación del concepto de realidad, la privatización de la verdad, el imponerse un criterio de confianza y ejemplaridad— son algunos de los rasgos tipológicos de la semiosfera contemporánea que la distinguen de las semiosferas anteriores de la cultura occidental, más estructuradas, definidas por fronteras internas claras —pensemos solo en la oposición entre los grandes bloques ideológicos— y jerarquías sociales y de saber precisas. De hecho, todos los rasgos tipológicos de hoy presuponen un fuerte debilitamiento de los límites que separan las esferas discursivas y un reforzamiento contemporáneo del principio de homologación y semejanza, por lo que mi experiencia puede valer para todos y puede ser válida en muchos ambientes por homologación sucesiva. ¿Pero puede ser esta generalización del principio de experiencia individual garante de un saber verdaderamente compartido? O, dicho de otra forma, ¿puede un criterio de certeza individual traducirse en un criterio de participación compartida? ¿No lleva a una segura singularización y multiplicación de las certezas, de las verdades, de los saberes?

Creo que sería importante para la reflexión semiótica preguntarse sobre las formas de mediación entre individualidad y generalidad colectiva, también a raíz de las condiciones mediáticas en las que vivimos, que mientras afirman la desintermediación, en realidad, multiplican las mediaciones y las prótesis tecnológicas. ¿Cómo es posible construir una cadena de conmensurabilidad racional plausible que evite derivas de tipo conspirativo o antivacunas? ¿Es un problema de los mecanismos de control y sanción —como, desde mi punto de vista, hace la lógica del fact checking— o, más bien, un problema de

marcos narrativos capaces de situar y distinguir la experiencia y los problemas, y capaces también de restituir a los sujetos a sus propias redes de dependencia?

Una semiosfera —nos ha enseñado Lotman— es, sobre todo, una red de dependencias en la que cada elemento depende y condiciona a los demás elementos con los que cohabita. A lo mejor el mito de la desintermediación, el mito de la experiencia individual, el mito de la propia autoejemplaridad, nos han hecho despreciar este salvífico principio tipológico.

Notas

* Artículo traducido por Juan Borge (Universidad de Mondragón). jborge@mondragon.edu

Referencias bibliográficas

- ECO, U.** (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Milán: Bompiani.
- FERRARIS, M.** (2014). *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*. Roma: Laterza.
- FLORIDI, L.** (2017). *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*. Milán: Raffaello Cortina.
- FOUCAULT, M.** (1975). *Surveiller et punir*. París: Presses universitaires de France.
- (1976). La fonction politique de l'intellectuel. *Dits et écrits, II: 1976-1988*, (pp. 109-114). París: Gallimard.
- LORUSSO, A. M.** (2018). *Post-verità. Fra reality tv, social media e storytelling*. Roma: Laterza.
- (2020). Fiducia e affidamento nella politica contemporanea: il caso Salvini. *Rivista Italiana di Filosofia del linguaggio*, doi:10.4396/SFL2019EC6
- LOTMAN, Y. M.** (1980). *La semiosfera*. Venecia: Marsilio.
- LOTMAN, Y. M. Y USPENSKIJ, B. A.** (1975). *Tipologia della cultura*. Milán: Bompiani.

Las tipologías de la cultura de Juri Lotman /

Juri Lotman's typologies of culture

Silvi Salupere

RESUMEN

Un concepto central en la semiótica de la cultura de Juri Lotman es el de *tipologías de la cultura*, cuyos objetivos son (1) describir los tipos básicos de códigos culturales, (2) definir los universales de la cultura humana, y (3) crear “una gramática de la cultura”, i.e. un sistema unificado de la estructura general de las características universales de la “cultura de la humanidad”. Lotman compara la cultura con un organismo vivo, así como con una obra de arte, sobre todo para enfatizar el dinamismo de la cultura, que es efecto de dos polos (conciencias) a través de la historia cultural en su totalidad: el polo cíclico-continuo (mitológico), y uno linear-discreto (histórico). El presente artículo considera diferentes concepciones de las tipologías de la cultura como un todo, donde una, y la misma, oposición binaria es descrita en diversos modos y con distintos énfasis. Como conclusión se establecen dos tipos universales de culturas.

Palabras clave: Semiótica de la cultura. Metalenguaje. Tipología de la cultura. Modelización. Oposición binaria.

ABSTRACT

One central concept in Juri Lotman's semiotics of culture are cultural typologies, the objective of which is to describe the basic types of cultural codes, define the universals of human culture, and to create “a grammar of culture” i.e. a unified system of the general structure of the universal characteristics of the “culture of humankind”. Lotman compares culture with a living organism as well as with a work of art, above all emphasizing the dynamicity of culture that is effected by two poles (consciousnesses) throughout the whole of cultural history: cyclical-continual (mythological) and linear-discrete (historical). The article views Juri Lotman's different conceptions of cultural typologies as a whole, where one and the same binary opposition is described in different ways and with different emphases, conclusively from which two universal types of culture are drawn out.

Keywords: Semiotics of culture. Metalanguage. Typology of culture. Modelling. Binary opposition.

Dra. **Silvi Salupere**, profesora en el Departamento de Semiótica de la Universidad de Tartu (Estonia), editora de *Sign Systems Studies*, *Tartu Semiotics Library*, y *Acta Semiotica Estica*, y traductora. Es coeditora y autora de *Theoretical schools and circles in the twentieth-century humanities: Literary theory, history, philosophy* (2015). Su investigación se centra en la historia de la semiótica, semiótica de la cultura, y estudios de traducción. E-mail: <silvi.salupere@ut.ee>

—

1. Introducción

La cuestión de la tipología de las culturas aparece en la Escuela de Tartu-Moscú por primera vez en 1966, en las “Tesis de la Segunda Escuela de Verano de Semiótica”. En ellas Juri Lotman argumenta que la tarea de crear una tipología estructural de la(s) cultura(s) debe ser priorizada, y:

La tarea de la descripción tipológica de los diferentes modelos de la cultura también requiere la formulación de los universales de la cultura humana, similares a universales lingüísticos [...] y su principal objetivo sería la creación de una “gramática de la cultura” (Lotman, 1966: 83).

Al año siguiente, un artículo más detallado sobre el tema fue publicado: “Sobre el problema de la tipología cultural”. Siguiendo el canon estructuralista, Lotman argumenta que un prerrequisito para crear una tipología estructural de la historia de la cultura es la diferenciación entre el contenido (*habla*) y la estructura (*lengua*) de los textos. Por tanto, la tarea de la tipología de la cultura sería describir los tipos básicos de códigos culturales (cuyo número total, en la opinión de Lotman, es relativamente pequeño).

Sobre estos códigos culturales los “lenguajes” de las culturas individuales son formados, y la comparación de estos “lenguajes” permite la definición de los universales de la cultura humana. Las características tipológicas de los códigos culturales básicos son establecidas con base en estos universales. La meta final es la posibilidad de crear un sistema unificado de las características universales de la “cultura humana” (Lotman, 1977 [1967]: 214).

2. La topología como un metalenguaje descriptivo de la cultura

Construir esa nueva descripción, sin embargo, supone un metalenguaje novedoso que es presentado en el artículo “Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de

la cultura”. Lotman menciona la espacialidad como una característica universal de la cultura humana, y propone que

el aparato de descripción de las propiedades topológicas de las figuras y las trayectorias puede ser utilizado en calidad de metalenguaje al estudiar la tipología de la cultura [...] La construcción misma del orden del mundo es concebida inevitablemente sobre la base de una estructura espacial que organiza todos los otros niveles de ella. Así pues, entre las estructuras metalingüísticas y la estructura del objeto surge una relación de homeomorfismo (Lotman, 1998d: 68–69).

Al respecto, Lotman muestra que tal sistema es “extraído”. En primer lugar, divide los textos culturales en dos tipos:

1. Los que caracterizan la estructura del mundo. [...] Una caracterización fundamental será el tipo de carácter discreto del espacio (que es descrito en los conceptos topológicos de carácter ininterrumpido, contigüidad, frontera, y así sucesivamente) [...]. El texto de la cultura [...] incluye también la categoría de valoración, la idea de la jerarquía axiológica de tales o cuales casillas de la clasificación general.
2. Los que caracterizan el lugar, la posición y la actividad del hombre en el mundo que lo rodea. Este subgrupo es dinámico [...] Los «árboles», los conceptos topológicos ligados a la trayectoria, por la vía de la traslación de un punto, en particular la teoría de los grafos, pueden devenir un aparato de descripción del *sujeto*. (Lotman, 1998d: 69)

Lotman define el modelo de la cultura como aquellas descripciones de textos culturales que están fundadas en modelos espaciales. Por tanto, podemos tratar a los textos existentes como realizaciones de esos modelos.

Las caracterizaciones fundamentales de los modelos de la cultura son: 1) los tipos de divisiones del espacio universal; 2) la dimensionalidad del espacio universal; 3) la orientación (Lotman 1998d: 71).

El concepto básico del metalenguaje que describe la espacialidad de la cultura es el de “frontera”, que es también una de las características más comunes de los modelos culturales, y que divide el espacio cultural en dos espacios: interno y externo.

Un rasgo esencial de cualquier variedad de tipo cultural son sus relaciones con el problema de la signicidad y, por tanto, el lenguaje de las relaciones espaciales también debe ser capaz de modelar las diferentes estructuras de sistemas de signos.

En este extenso y exhaustivo artículo encontramos —de una u otra forma— las problemáticas presentes en todos los artículos posteriores en los que se discute la tipología de la cultura. Por otro lado, en los trabajos subsecuentes las referencias a la topo-

logía como un metalenguaje descriptivo de la cultura se encuentran ausentes, de igual manera, los modelos espaciales de la cultura son dejados en segundo plano. Cambia la definición del modelo de la cultura, mientras que la concepción de la cultura como un sistema comunicativo es traída a primer plano.

3. Tipo, modelo, y código de la cultura. La cultura como texto y como función

Junto al tipo de la cultura y el modelo de la cultura, aparece también la noción de código cultural. El modelo es un ejemplo, un tipo de funcionamiento, mientras que el tipo de la cultura es la realización de la cultura en diferentes etapas históricas. El código de la cultura caracteriza al tipo de la cultura correspondiente, y sobre estos códigos básicos (de los cuales sólo debería haber unos cuantos) los “lenguajes” de las culturas individuales son formados.

Es evidente que un mismo texto (cultural) puede ser descrito simultáneamente en su funcionamiento real en varias categorías del modelo de la cultura. Esto es exactamente lo que Lotman hace en el artículo aquí discutido, así como en tratamientos subsecuentes: nos ofrece diferentes modelos culturales de carácter universal, y capaces de describir los textos culturales (tipos de cultura) más disímiles.

En el mismo año, 1968, se publicó el artículo escrito con Alexander Piatigorski “El texto y la función”, uno de los más esenciales en *Artículos sobre la tipología de cultura* que, por su parte, fue publicado dos años después. Aquí, además del concepto fundamental de texto, es añadido el igualmente fundamental concepto de función; mientras que el sistema de significados textuales define las funciones sociales de los textos en una cultura dada.

Con base en esta perspectiva es posible postular la existencia de dos tipos de culturas,

unas aspirarán a especializar los textos, para que a cada función cultural corresponda la especie de textos a ella inherente; otras aspirarán a borrar las diferencias entre los textos, para que los textos de un mismo tipo den servicio a todo un repertorio de funciones culturales. En el primer caso se destaca el papel del texto; en el segundo, el de la función (Lotman, Piatigorski, 1998: 124).

En el mismo artículo, las culturas que son construidas ya sea paradigmática (el texto es más importante) o sintagmáticamente (la función prevalece) también son mencionadas, lo cual es un tema central en el artículo de Lotman “La semántica del número y el tipo de cultura”, que apareció en el mismo año y en la misma colección.

Al tratar la cultura como un texto, Lotman distingue dos tipos de organización interna:

1. *Paradigmática*: “todo el cuadro del mundo se presenta como un paradigma extratemporal cuyos elementos se disponen en diversos niveles, al tiempo que son diferentes variantes de un único significado invariante” (Lotman, 1998f [1968]: 96).
2. *Sintagmática*: “el cuadro del mundo es una sucesión de diversos elementos que se disponen en un mismo nivel, en un único plano temporal, y que adquieren significado en la interrelación de unos con otros” (Lotman, 1998f [1968]: 96).

Las estructuras paradigmáticas y las sintagmáticas del texto cultural se oponen las unas a las otras como cerradas y no cerradas (abiertas) respectivamente. El tipo paradigmático, el significado simbólico de los números es esencial, mientras que el tipo sintagmático acentúa su sucesión. El significado del modelo de mundo, es sobre todo, espacial o temporal respectivamente.

4. Artículos sobre la tipología de la cultura

En 1970 se publicó la primera parte de la colección *Artículos sobre la tipología de la cultura*, incluyendo artículos ya publicados (“El texto y la función”, “La semántica del número y el tipo de cultura”) y artículos inéditos.

Las principales posturas son definidas en la introducción del artículo “Cultura y lenguaje”: la cultura debería ser entendida principalmente como un mecanismo semiótico, es un sistema de signos organizado de cierta manera (i.e. un lenguaje). Tal aproximación hace posible aplicar al análisis de la cultura aquellas categorías que han demostrado ser útiles en semiótica general (código y mensaje, texto y estructura, lengua y habla, descripción paradigmática y sintagmática, etc.) (Lotman, 2004a: 396).

El mecanismo semiótico dado es aplicado al mundo, a la realidad circundante, y trata de “culturalizarla”, de transformarla en un texto. Esto es posible de dos modos,

1. El mundo es visto/observado como un texto que se representa a sí mismo como un mensaje significativo. El ser humano aspira a descifrar este texto, a traducirlo en un lenguaje comprensible.
2. El mundo no es un texto, no tiene significado. Aquí, es tarea del ser humano estructurar el mundo mediante la culturalización, transformar el no-texto en texto (Lotman, 2004a: 398–399).

En el siguiente artículo (“El problema del signo y del sistema sígnico, y la tipología de la cultura Rusa en los siglos XI y XIX”), a la oposición texto/no-texto se añade otra oposición, mundo/no-mundo, la cual produce la única división cuádruple de los códigos culturales en la larga línea de las divisiones binarias (en realidad la oposición básica aquí es binaria también: semántica y sintáctica. La introducción de esta tipología es también la más “semiótica”:

[la] construcción de un modelo social presupone la división de la realidad que nos rodea en un mundo de hechos y en un mundo de signos con la sucesiva puntualización de sus relaciones mutuas (semióticas, totales, existenciales). [...] un fenómeno puede convertirse en portador de un significado (signo) solo a condición de que entre a formar parte de un sistema y, por tanto, establezca una relación con un no-signo o con otro signo. La primera relación —de sustitución— genera el significado semántico, y la otra —de conjunción— el sintagmático (Lotman, 1979 [1970]: 43).

Si tomamos esta clasificación existencial-evaluativa como la base del sistema de la cultura, obtenemos cuatro códigos culturales:

1. Código cultural **semántico** (simbólico). No-texto, la palabra es esencial (“En el principio era el verbo”). El movimiento hacia la verdad no es el movimiento de un signo a otro, sino profundizar en el signo. La dimensión temporal no es importante aquí. Lotman emplea la Alta Edad Media como un ejemplo.
2. Código cultural **sintáctico**. Texto (músico-arquitectural). El concepto del progreso prevalece, la oposición entre antiguo y nuevo es importante. La época de Pedro el Grande con sus reformas, el Barroco.
3. **Asemántico y asintáctico**. El código cultural niega los signos. No-texto, no-palabra. La oposición de natural e innatural. La Ilustración, específicamente la cosmovisión de Rousseau, es tomada como ejemplo.
4. Código cultural **semántico-sintáctico**. Texto (verbal). El comienzo del siglo XIX.

Naturalmente, esto es una simplificación. En el transcurso de la evolución histórica de la cultura se forman entrelazamientos complejos de estos tipos básicos.

De acuerdo con Lotman, los principios dominantes en el desarrollo de la cultura rusa a partir de Rus de Kiev hasta la mitad del siglo XIX se construyen según el cambio regular de estos cuatro códigos culturales. Ahora bien, aun si Lotman toma ejemplos de la historia rusa, es evidente que considera estos códigos como universales.

En el artículo “El problema de la «enseñanza de la cultura» como caracterización tipológica de la cultura”, nuevamente dos tipos de cultura son presentados. Según Lotman, estos dos tipos pueden ser vistos como etapas que cambian constantemente en el transcurso de la evolución.

1. “La cultura de textos” —es correcto lo que existe. “Se consideran como una determinada suma de precedentes, usos, textos.”. En este tipo de cultura se “distingue en calidad de principio fundamental la costumbre” (Lotman 1998e [1970]: 88-89).
2. “La cultura de gramáticas” —existe lo que es correcto. “Un conjunto de normas y reglas”. En este tipo de cultura lo que se distingue en calidad de principio fundamental es la ley. (Lotman, 1998e [1970]: 88–89).

La colección termina con “Algunas conclusiones”, que discuten la esencia de la cultura. A la par del argumento, frecuentemente empleado, de que la cultura es “el mecanismo más perfecto creado por la humanidad para la transformación de entropía en información”, Lotman compara la cultura tanto con un organismo viviente, como con una obra de arte, haciendo énfasis en el dinamismo. Son precisamente estas ideas las que en trabajos subsecuentes se vuelven decisivas, culminando en sus últimos libros, *Cultura y Explosión*, y *Los Mecanismos Impredecibles de la Cultura*.

5. Juri Lotman y Boris Uspenskij sobre la tipología de la cultura

En lo concerniente al tema que nos atañe, Lotman tiene dos artículos importantes coescritos con Boris Uspenskij. En 1971 se publicó “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, donde, sobre todo, se discuten a profundidad, el concepto de cultura y los diferentes modelos culturales. La autoevaluación de la cultura —aquello que las culturas toman por verdadero— es mencionada como un rasgo esencial en la caracterización tipológica de la cultura. Las culturas cuya imagen propia se caracteriza por una colección normalizada de textos, por el texto correcto, están orientadas a la expresión, y varios rituales de comportamiento se vuelven cruciales para ellas. Una correspondencia uno a uno entre (el plano de) la expresión y (el plano del) contenido es reconocida, así como su indivisibilidad fundamental (como era característico en la Edad Media), o el efecto de la expresión en el contenido. Nombrar correctamente es de capital importancia. Otras culturas, a su vez, se modelizan a sí mismas como un sistema de reglas que define la creación de textos. Así, en el primer caso, las reglas son definidas como la suma de precedentes, y en el segundo caso, el precedente existe sólo en caso de que sea descrito por la regla correspondiente. (Lotman, Uspenskij, 1979a: 75–76).

Al discutir la oposición texto-reglas, según los autores, es importante tomar en cuenta que en ciertos casos un mismo elemento de la cultura puede aparecer en ambas funciones. Por ejemplo, los tabúes pueden ser vistos como elementos de un texto (signos) reflejando la experiencia moral de un colectivo y, por otra parte, como una colección de reglas mágicas que dictan cierta conducta.

En el artículo “Mito, nombre, cultura” (1973) se ahonda en estas ideas. Es presentada la distinción entre culturas orientadas hacia el pensamiento mitológico (nombres propios), y culturas orientadas hacia el pensamiento no-mitológico (Lotman, Uspenskij, 1979b: 111). Al situar esta división en el marco de las tipologías provistas por Lotman a través de los años, se puede decir de manera simplista que “El mundo es un caballo” describe una cultura de textos, mientras “El mundo es materia” describe una cultura de gramáticas.

6. El concepto de cultura y tipologías de la cultura

El concepto de “cultura” es central para la Escuela de Tartu-Moscú. El *Diccionario conceptual de la Escuela Tartu-Moscú*, por ejemplo, ofrece cinco definiciones diferentes. Es interesante observar cómo el entendimiento de la tipología cultural cambia de acuerdo a la definición del concepto de “cultura”.

Cuando se plantea el problema del estudio tipológico de la cultura, en los años sesenta, Lotman define la cultura como “la totalidad de la información no hereditaria adquirida, preservada y transmitida por los varios grupos de la sociedad humana” (Lotman 1977 [1967]: 213), con énfasis en la descripción de la estructura del “lenguaje” de una cultura, lo cual es posible porque la cultura es vista como un sistema de signos organizado en una manera particular. Por otro lado, ya en la introducción a *Artículos sobre la tipología de la cultura* se enfatiza la necesidad de concebir a la cultura como un mecanismo semiótico. Por lo tanto, es lógico que, en lo sucesivo, el estudio tipológico de la cultura tome como punto de partida el modelo de la comunicación, como sucede en el artículo “Sobre los dos modelos de la comunicación en el sistema de la cultura” (1973).

Lotman define dos modelos comunicativos básicos: Yo—él/ella (el mensaje es importante) y Yo—Yo (el código es importante). Con ello propone que las culturas reales son construidas mediante una oscilación, similar a la de un péndulo, entre dichos sistemas. Las culturas que están orientadas hacia el mensaje, hacia la adquisición de información del exterior, son más dinámicas (y tienden a incrementar infinitamente la cantidad de textos). La desventaja de tales culturas es la división tajante de la sociedad entre emisores (autoridades) y receptores (consumidores de información socialmente pasivos). Mientras que las culturas orientadas hacia la autocomunicación son capaces de desarrollar mayor actividad intelectual, pero frecuentemente resultan ser menos dinámicas de lo que sería necesario para la evolución de la sociedad. (Lotman, 1998b [1973]: 41–42).

Una posición especial merece “El fenómeno de la cultura” (1978), que no discute específicamente las tipologías de la cultura. Sin embargo, en ese texto, al definir la coexistencia de lenguajes verbales-discretos y lenguajes icónicos como el rasgo más universal del dualismo estructural de la cultura humana, llega a la conclusión de que:

en todos los niveles del mecanismo pensante —desde la estructura bihemisférica del cerebro humano hasta la cultura en cualquiera de sus niveles de organización— podemos descubrir la bipolaridad como estructura mínima de la organización semiótica (Lotman, 1998a [1978]: 18).

Lotman conecta esta bipolaridad con los principios hemisféricos derecho e izquierdo del pensamiento humano individual, y me parece que esta distinción es la base para las divisiones binarias de sus tipologías culturales, lo que nos permite examinarlas como un todo unificado.

En 1981 Lotman publicó artículo “Literatura y mitología”, coescrito con Zara Mints. Para los autores, esta oposición constituye, además, una de las oposiciones estructurantes más esenciales para la cultura, pues refleja el modelo ideal de la cultura humana, el cual puede ser visto como un mecanismo de dos vías para la preservación y el intercambio de información. En este mecanismo una vía transmite mensajes discretos, mientras la otra transmite mensajes no discretos,

Los textos discretos se descifran con la ayuda de códigos basados en el mecanismo de las semejanzas y las diferencias y de las reglas de despliegue y repliegue del texto. Los textos no discretos se descifran sobre la base del mecanismo del iso- y el homeomorfismo, en lo cual desempeñan un papel enorme las reglas de la identificación directa, cuando dos textos diferentes desde el punto de vista del desciframiento discreto son considerados no como semejantes en algún respecto, sino como un mismo texto. (Lotman, Mints, 1996 [1981]: 130).

También aquí, el pensamiento no discreto (continuo) se relaciona con el hemisferio derecho del cerebro, y el pensamiento lógico-verbal se relaciona con el hemisferio izquierdo, lo cual sostiene el argumento de que la conciencia cíclico-continua (mitológica) y la conciencia lineal-discreta (histórica) se han afectado recíprocamente a lo largo de toda la historia cultural, y de que ello es la peculiaridad del pensamiento humano como tal.

En el último artículo donde discute la tipología de la cultura (“Algunas ideas sobre la tipología de las culturas”, 1987), Lotman distingue entre culturas escritas y culturas ágrafas, lo cual se relaciona con la noción de dos mecanismos diferentes de memoria colectiva:

La respuesta a esta pregunta hay que buscarla partiendo de las ideas de que las formas de memoria se derivan de qué se considera que ha de ser recordado, y esto último depende de la estructura y orientación de una civilización dada (Lotman, 1998c [1987]: 57).

En comparación con “Literatura y mitología”, las características de las culturas ágrafas (orales) coinciden con lo que se ha dicho sobre la mitología, mientras que las culturas escritas coinciden con lo que ha sido dicho sobre la literatura. La existencia de la escritura está asociada con la necesidad de recordar eventos extraordinarios, y en este tipo de cultura la cantidad de textos crece exponencialmente. En contraste,

La cultura orientada no a la multiplicación del número de textos, sino a la reiterada reproducción de textos dados de una vez para siempre, requiere otra organización de la memoria cultural. (Lotman, 1998c [1987]: 58).

Puede decirse que aquí Lotman vuelve a donde comenzó, a la oposición del texto/gramática (reglas).

7. Observaciones finales – el giro dinámico del objeto al sujeto

En sus artículos finales, Lotman ya no se interesa tanto en la tipología cultural, sino principalmente en la dinámica de la cultura; el punto de interés no es tanto la cultura como objeto, sino la cultura en tanto sujeto. Así, pasan a primer plano las nociones que describen esta dinámica, tales como explosión, bifurcación, continuo y discreto, predecible e impredecible. Estos temas son una y otra vez puestos de relieve en sus artículos finales y en dos de sus últimos libros *Cultura y explosión* y *Los mecanismos impredecibles de la cultura*.

Lotman discute la forma cíclica y la forma dirigida de la dinámica en el artículo “Sobre la dinámica de la cultura” (1992). En el primer caso se trata “la dinámica de repetitividad regular”, que en comparación con la forma dirigida, es entendida como estática. Por otra parte, la forma de dinámica dirigida se divide en “dinámica reducida, que funciona de acuerdo a reglas estrictas y que es notable en su predictibilidad, y en dinámica catastrófica, en cuyo caso la predictibilidad se reduce notablemente”. El proceso histórico real, el desarrollo de la cultura se describe como “la oscilación entre periodos dinámicos (catastróficos) y periodos de ‘normativización’, que nunca es unificada, regular ni rítmica” (Lotman, 2004b: 648).

Nuevamente, el binarismo, esencial en la cultura humana, está al frente y es puesto en relación con su “núcleo más profundo: el hecho de que los principios, en conflicto, de la dirección lineal y de la repetición cíclica están conectados simultáneamente en la cultura”. Por lo tanto, los procesos cíclicos y dinámicos son igualmente reales y “diferentes tipos de descripción solamente sacan a la luz diferentes tipos de realidades”. (Lotman, 2004b: 661).

Escrito casi al mismo tiempo que *Cultura y Explosión*, pero publicado recientemente por primera vez, el libro *Los Mecanismos Impredecibles de la Cultura* enfatiza que “La relación entre palabra y acto es uno de los indicios en la tipología de la cultura” (Lotman 2013: 151). Esta distinción también en está presente de manera implícita en las categorías aquí descritas.

Es en este libro donde el énfasis en el rol del arte en la cultura llega a su conclusión lógica: “La obra de arte es una estructura pensante, un generador de nueva información. El arte es uno de los hemisferios del cerebro colectivo de la humanidad” (Lotman 2013 [1992]: 20). En lo que concierne al otro hemisferio del cerebro colectivo, que junto al arte es la base para el mecanismo de la cultura, así como la base de los universales culturales, Lotman apunta, en “Sobre la naturaleza del arte”, que

La ciencia y el arte son como los ojos de la cultura humana. Es precisamente en su diferencia y en su equivalencia que dan contenido a nuestro conocimiento [...] El arte es una forma de pensar sin la cual la conciencia humana no existiría, justamente como no podría haber conciencia en sólo un hemisferio (Lotman 1994 [1990]: 432).

8. Conclusions

El propósito de la siguiente tabla es presentar de manera conjunta los tratamientos de la tipología de la cultura de Lotman. Las columnas izquierda y derecha del rubro “Distinción principal” básicamente describen la misma oposición binaria en diferentes maneras, y con diferentes énfasis. Curiosamente, la primera y última fuente (“Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura” y *Los Mecanismos Impredecibles de la Cultura* respectivamente) resaltan entre el las demás, y sin embargo guardan la mayor similitud de entre sí. Es posible que esto sea sólo mi impresión personal; desde luego esta revisión no agota la problemática en su totalidad, ni aspira a ser la verdad definitiva final, dejando lugar a la reflexión personal de cada lector. En todo caso, me parece que sí puede cumplir el propósito de servir como una introducción preliminar a un tema de tal importancia para la semiótica de la cultura de Juri Lotman.¹

	Distinción principal		Fuentes
Las propiedades principales del espacio textual	Estático Discreción Orientación	Dinámico Narratividad “Arbol”	Sobre el metalenguaje... (1968)
Cultura como organización	Sistema de textos Paradigmático	Conjunto de funciones Sintagmático	El texto y la función (1968, con Piatigorski)
Organización del texto cultural Significado	Paradigmático Cerrado Espacial	Sintagmático No cerrado Temporal	La semántica del número y el tipo de cultura (1968)
El mundo como Medio de culturalización	Texto Deciframiento	No texto Estructuración	Cultura y lenguaje (1970)
Código cultural	Semántico	Sintáctico	El problema del signo... (1970)
Cultura de	Textos	Gramáticas	El problema de la «enseñanza de la cultura»... (1970)
Cultura como	Conjunto de textos ortodoxos	Sistema de reglas	Sobre el mecanismo... (1971)
Orientación cultural	Mitológica (nombramiento)	No mitológica	Mito, nombre, cultura (1973, con Uspenskiy)
Comunicación Capacidad informativa	Yo-él/ella Constante	Yo-Yo Creciente	Sobre los dos modelos... (1973)
Lenguajes modelizantes	Continuo-homeomórfico	Lineal-discreto	El fenómeno de la cultura (1978)
Tipos de conciencia Tipos de texto	Cíclico-continuo No discreto	Lógico-verbal Discreto	Literatura y mitología (1981, con Mints)
Cultura	Oral Cerrada Textual	Escrita Abierta Funcional	Algunas ideas sobre la tipología ... (1987)
Procesos culturales	Cíclicos Repetitivos Continuos	Lineales Únicos Explosivos	Los Mecanismos Impredecibles de la Cultura (1992)

TABLA 1. Los parámetros de la tipología cultural de Juri Lotman

Notas

Artículo traducido del inglés por Oscar Salvador Miyamoto Gómez y Eugenio Israel Chávez Barreto.

1. La elaboración de este artículo recibió apoyo de los proyectos PRG314 "Semiotic fitting as a mechanism of biocultural diversity: instability and sustainability in novel environments" y P-LIP-21-73 "Semiotic Models of Reading (Peirce, Greimas, Lotman)".

Referencias bibliográficas

- LOTMAN, J.** (1966) "О построении типологии культуры" [About construction of typology of culture]. En *Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам* [Theses of the Second Summer School of semiotics], J. Lotman (ed.), 82–83. Tartu: Tartu University Press.
- (1977 [1967]) "Problems in the typology of culture". En *Soviet Semiotics: An Anthology*, 213–221. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- (1979 [1970]) "El problema del signo y del sistema signico en la tipología de la cultura anterior al siglo xx". En Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*, 41–66. Madrid: Cátedra.
- (1994 [1990]) "О природе искусства" [About the Nature of the Art]. En Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа [J.M. Lotman and Tartu-Moscow semiotic School], 432–438. Moscow: Gnosis.
- (1998a [1978]) "El fenómeno de la cultura". En *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, 15–26. Madrid: Cátedra.
- (1998b [1973]) "Sobre los dos modelos de la comunicación en el sistema de la cultura". En *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, 27–42. Madrid: Cátedra.
- (1998c [1987]) "Algunas ideas sobre la tipología de las culturas". En *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, 56–64. Madrid: Cátedra.
- (1998d [1968]) "Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura". En *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, 65–87. Madrid: Cátedra.
- (1998e [1970]) "El problema de la «enseñanza de la cultura» como caracterización tipológica de la cultura". En *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, 88–95. Madrid: Cátedra.
- (1998f [1968]) "La semántica del número y el tipo de cultura". En *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, 96–99. Madrid: Cátedra.
- (2004a [1970]) "Культура и язык" [Culture and Language]. En *Семiosфера* [Semiosphere], 396–399. Saint-Petersburg: Iskusstvo-SPB.
- (2004b [1992]) "О динамике культуры" [About dynamics of culture]. En *Семiosфера* [Semiosphere], 647–661. Saint-Petersburg: Iskusstvo-SPB.
- (2013 [1992]) *The Unpredictable Workings of Culture*. Tallinn: TLU Press.
- LOTMAN, J.; MINTS, Z.** (1996 [1981]) "Literatura y mitología". En *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, 129–142. Madrid: Cátedra.
- LOTMAN, J.; PIATIGORSKI, A.** (1998 [1968]) "El texto y la función". En *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, 116–124. Madrid: Cátedra.
- LOTMAN, J.; USPENSKIJ, B.** (1979a [1971]) "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura". En Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*, 67–92. Madrid: Cátedra.
- (1979b [1973]) "Mito, nombre, cultura". En Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*, 111–136. Madrid: Cátedra.

Famosos, celebrities, infames. Una aproximación a las tipologías de fama desde la semiótica de la cultura / Famous, celebrities, infamous. An approach to the typologies of fame through the lens of semiotics of culture

Oscar Gómez Pascual

RESUMEN

Este trabajo quiere abordar la llamada *celebrity culture* desde el punto de vista de la semiótica de la cultura. Veremos que se trata de un fenómeno de una altísima semioticidad que nos permite poner en juego algunas de las tesis lotmanianas sobre, por ejemplo, el nombre propio, el derecho a la biografía o la distinción entre culturas textualizadas y gramaticalizadas y que, en definitiva, consiente tratar la fama como un problema muy relacionado con la propia organización de nuestra memoria cultural. Dado que la fama no es un fenómeno nuevo, en esta comunicación nos centraremos en estudiarla según el modelo de los sistemas de codificación cultural propuesto por Lotman —tipo semántico-simbólico, tipo sintagmático, paradigático-asintagmático, semántico-sintagmático— para comprobar cómo, en función de la actitud tomada ante el signo *fama*, la cultura construye un modelo del mundo que es al mismo tiempo un modelo y una definición de sí misma.

Palabras clave: semiótica de la cultura, fama, memoria, olvido, símbolo.

ABSTRACT

This work wants to approach the *Celebrity Culture* through a semiotics of culture lens. We will see that it is a phenomenon of a very high semioticity that allows us to put into play some of the Lotmanian insights on, for example, the proper noun, the right to biography or the distinction between textualized and grammaticalized cultures and that, ultimately, agrees to treat fame as a problem closely related to the very organization of our culture's memory. Given that fame is not a new phenomenon, in this communication we will focus on studying it according to the model of cultural coding systems proposed by Lotman (semantic-symbolic type, syntagmatic, paradigmatic-asntagmatic, semantic-syntagmatic type) to verify how, depending on the attitude taken towards the sign "fame", culture builds a "model of the world" that builds at the same time a model and a definition of itself.

Keywords: semiotics of culture, fame, memory, oblivion, symbol.

Oscar Gómez Pascual es miembro del Grupo de Estudios de Semiótica de la Cultura (GESC), licenciado en Comunicación Audiovisual y máster en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Ha obtenido recientemente el título de doctor internacional en Periodismo en la misma universidad y en la actualidad también es miembro del proyecto I+D “Figuras del destinatario en los textos contemporáneos de no-ficción: lector, observador, espectador”. Ha publicado en *Revista de Occidente* y en *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*. Correo electrónico: <oscargomezpascual@ucm.es>.

1. Introducción. En torno a la *celebrity culture*

En las últimas décadas hemos asistido a un aumento considerable de trabajos que han abordado el problema de la fama en las sociedades contemporáneas. Si bien lo cierto es que el fenómeno no es nuevo y que ya llamó la atención de filósofos, sociólogos y críticos de la cultura desde mucho antes, fue ante la proliferación de famosos en todo tipo de *media* que se inauguraron en el ámbito de los estudios culturales anglosajones los llamados *star* y *celebrity studies* con el objetivo de arrojar un poco más de luz sobre sus estrategias de producción, circulación y consumo; las inflexiones específicas de sus formas mediáticas; sus diferentes contextos nacionales; la industria que promueve su creación; la construcción de identidades en ambientes mediatizados; sus consumidores y destinatarios, y las relaciones que establece la *celebrity* con discursos como el político, el religioso, el medioambiental o el humanitario, por brindar algunos ejemplos (Turner, 2010). En definitiva, sobre cualquier componente que ponga de relieve la excepcional importancia que la *celebrity* tiene en el ámbito de los *media* y, por lo tanto, en el de la comunicación. En este sentido, su principal aportación ha sido la de definir un nuevo objeto de estudio, el *famoso*, a quien se atribuye un considerable poder a la hora de crear una determinada imagen de la realidad social, de la jerarquización de sus valores o de sus principios ideológicos, éticos, económicos, psicológicos, estéticos.

Si decimos esto es porque, con el ánimo de describir el fenómeno en toda su complejidad, se han integrado en sus análisis aparatos teóricos provenientes de distintas disciplinas de las ciencias sociales. Por esto, resulta cuanto menos curiosa la poca atención que se le ha prestado a la semiótica, máxime cuando se trata de un fenómeno de una altísima semioticidad. En este sentido, lo que aquí proponemos es un acercamiento a la fama haciendo uso de una mirada semiótica de la cultura. Nuestra intención es abordar la *celebrity culture*¹ (Cashmore, 2006) en su nivel macro para

estudiar cómo se desenvuelve en las dinámicas propias de nuestra cultura y esbozar una pequeña tipología de famas que dé cuenta de su dimensión proteica en el seno de nuestra semiosfera mediática.

Comencemos por definir qué es un *famoso*. En el diccionario de María Moliner, por ejemplo, podemos leer: “Hecho de que una persona o cosa sean conocidas por mucha gente y en muchos sitios y de que se hable mucho de ellas con admiración, estimación o censura, o atribuyéndoles alguna cualidad”. Coincide así con la definición que el diccionario Oxford aporta para la voz *celebrity* como “the state of being well-known”. Su nacimiento como categoría social es, sin embargo, posterior.

La *celebrity* es ante todo un producto de la modernidad, definida por Baudelaire (1863/1995) como lo fugitivo, lo transitorio, lo contingente. De hecho, al examinar su etimología vemos que es una derivada de *celerity*, que hace referencia precisamente a eso, y que en su raíz latina también existe una conexión con *célere*, que se vincula con la velocidad, la rapidez, la prontitud, el cambio, lo fugaz, y también con el deseo, la prisa, lo que es tan urgente como evanescente. Ambos conceptos parecen pertenecer a un mismo universo semántico, por lo que la *celebrity* puede ser considerada como parte constitutiva del lenguaje de la modernidad.² Según Chris Rojek (2001), hablamos de una figura surgida gracias a la democratización de la sociedad, al declive de las religiones organizadas, al establecimiento de la cultura del ocio y a la mercantilización de la vida cotidiana (p. 13). Para el autor, una *celebrity* se caracteriza por tres elementos: su fuerte impacto en la conciencia pública, su componente altamente mediatizado —y mediado por el llamado *Prhub*— y por constituirse en una especie de límite entre el yo privado (*I*) y el yo público (*me/self*)³ de un determinado individuo con el objetivo principal de “ser visto” (Dyer, 1979/2001; DeCordova, 1990/2001) por unos destinatarios que, en su cooperación lectora, son una pieza fundamental a la hora de interpretar, sancionar y dotar de sentido a las informaciones sobre las celebridades que circulan en nuestra semiosfera mediática.

Si prestamos atención a la manera en que comenzó a articularse la reflexión sobre la *celebrity*, vemos que desde muy pronto se la consideró una reformulación de lo que hasta entonces se había entendido como figura carismática, esto es, aquellas personas que, sin un poder real, se presentan como especiales ante la mirada de la colectividad y se convierten en objetos de admiración y veneración (Alberoni, 1962/1972). En nuestra perspectiva, la personalidad carismática resulta interesante en la medida en que necesita hacer uso del componente estratégico de la comunicación para persuadir, para movilizar la creencia —o la certeza— de un auditorio modalizado por un *hacer creer* que debe valorarse en términos de eficacia, sea esta simbólica, icónica, discursiva o pasional (Lozano, 2012).

Esto permitiría comprender por qué hay celebridades que no nos resultan carismáticas en absoluto, pero también explicar la proliferación de discursos sobre el poder carismático de las celebridades como expresión de la necesidad del público

de conceptualizar un tipo específico de experiencia, de efecto de sentido pasional y emocional, y por qué, en tantas ocasiones, resultar carismático no está necesariamente relacionado con la transmisión de valores “honorables”. De hecho, si prestamos atención al trabajo de Charles Lindholm (1990) sobre el problema, vemos que la gran mayoría de sus ejemplos involucran personalidades cuya fama se basa en haber perpetrado determinadas barbaridades: Hitler, Charles Manson o Jim Jones, el líder de la secta Templo del Pueblo, constituyen casos que nos permiten sostener que tras la noción de carisma pueden reposar personalidades sobre las que la cultura ha depositado la infamia.

Y aquí reside otra cuestión interesante de la celebrity. Los ídolos del deporte, los iconos pop, las estrellas de cine, los líderes políticos, los asesinos, los personajes televisivos, algunos animales, influencers, etcétera hacen referencia, en definitiva, a categorías que tienen su mayor o menor especificidad semántica, pero quedan englobados en la categoría mucho más general y aglutinadora de *celebrity*, que actuaría como un hiperónimo. Esto es valioso porque nos habla de una suerte de cambio de modelo en el que se observa un desplazamiento de los valores que, en general, sustentaban la adquisición de una fama determinada (Löwenthal, 1944/1961). Mientras que antes se obtenía a través del honor, del mérito, de la hazaña heroica, de la consecución de determinados logros o de la adquisición de una serie de competencias específicas, en la actualidad el famoso es alguien que únicamente “es conocido por ser conocido” (Boorstin, 1961/1987, p. 57), por ser visible en los medios.

2. Tipologías de famosos

La proliferación de las celebrities, estrechamente vinculada al progresivo pero acelerado desarrollo tecnológico y mediático acontecido durante el siglo XX, pronto hizo necesaria una distinción entre las celebridades que permitiese definir diferentes modelos de famoso en función de características diversas como la cualidad de la fama ostentada, las propiedades del medio en que se desenvuelven, la influencia ejercida sobre la esfera pública o su relación con otras esferas de la cultura.⁴

Una de las primeras tipologías en torno a la celebrity la encontramos en la obra homónima de James Monaco (1978), quien distinguió entre los *héroes*, a aquellas personas que —como por ejemplo los campeones olímpicos— han llevado a cabo algún tipo de hazaña espectacular que conlleva una considerable atención sobre su persona. Serían famosos por lo que *hacen*, en contraposición a la segunda categoría, formada por las *stars*, célebres por lo que *son* e importantes porque definen, antes que nada, un tipo específico de personalidad pública. Por último, estarían los *quásares*, que adquieren su celebridad por lo que pensamos o suponemos que son tras verlos representados en los media. Es, sin embargo, una categoría un poco difusa que básicamente acoge a cualquier famoso que no pertenezca a ninguna de las anteriores.

Algunos años más tarde, pero en línea con estas consideraciones, Chris Rojek (2001, pp. 17-29) optó por diferenciar tres tipos de celebridad, para lo que distinguió los mecanismos por medio de los cuales se asigna una determinada fama: la adscrita (*adscribed celebrity*), la adquirida (*achieved celebrity*) y la atribuida (*attributed celebrity*). La primera refiere a famas que dependen del linaje y cuyo origen viene determinado de antemano. Es una fama basada principalmente en lo que uno *es*, son ejemplos característicos el de las familias reales o el de los descendientes de gente famosa. La segunda, en cambio, la fama adquirida, parte del reconocimiento de los logros o del talento de los individuos por parte de la sociedad y se origina, por tanto, en lo que alguien *hace*. Por último, encontramos la fama que se construye gracias a la eficaz gestión de unos intermediarios culturales —publicistas, relaciones públicas, managers— que re-presentan al individuo como merecedor de atención pública. Es la celebridad atribuida, que nos habla antes que nada de las propias dinámicas e intereses de los media a la hora de crear contenidos.

Lo que resulta más llamativo de esta tipología es la posición central que se asigna a los medios y sus regímenes de representación a la hora de definir no solo quién es famoso, sino cuánto, cuándo, dónde, por qué y por cuánto tiempo. De alguna forma, se pone de manifiesto que cualquier tipo de fama en la actualidad tiene un importante componente que es atribuido por los media, tanto que se puede argumentar que la irrupción de cada nuevo medio ha propiciado la aparición de nuevos tipos de famoso.

Otro importante modelo es el que propuso David Giles en *Illusions of Immortality* (2000). Con muchos puntos de conexión con los ya comentados, presenta, sin embargo, más variables y una distinción importante entre las ideas de fama y de celebridad en función del grado de conocimiento público. Su principal valor reside en que permite abordar la celebridad como un fenómeno en que se ven involucrados aspectos cualitativos, cuantitativos, temporales e informacionales.

En primer lugar, Giles (2000) distinguirá cuatro tipos de fama según los elementos que intervienen a la hora de conseguir un cierto estatus de famoso. Así, la primera categoría la formarían las personalidades públicas (*public figures*), la de los líderes políticos o religiosos, que desempeñan un rol importante para la sociedad que lleva automáticamente asociada una fama determinada. Aunque se puede sostener que no estamos ante *celebrities* en el sentido más puro del término, han tenido históricamente una importancia crucial para estudiar los mecanismos que producen y difunden fama. La segunda categoría correspondería a la fama meritocrática (*meritocratic fame*), la que seguiría defendiendo el ideal de fama en su concepción más clásica (Lida de Malkiel, 1952/1983; Hardie, 2012), y que sería, por ejemplo, la de algunos artistas, la de los deportistas, la de los científicos, o cualquiera que requiera y defina un tipo de competencias muy específicas. La tercera categoría sería la de las estrellas del mundo del espectáculo (*showbusiness stars*) y, por último, tendríamos la categoría de fama accidental (*accidental fame*), formada por todas aquellas personas que consiguen visibilidad y notoriedad a través de su exposición pública en los medios, en función de criterios

variables. Estas dos últimas categorías, como sucede con la fama atribuida, se corresponderían en casi todos sus aspectos con la propia definición que se da de la celebrity en la actualidad.

El autor distinguirá también diferentes niveles de fama que ponen en juego el grado de conocimiento público y de cobertura mediática. De esta manera encontramos la fama que se desarrolla en un dominio específico (*domain-specific fame*), como puede ser el caso de expertos en ciertas disciplinas, la fama a nivel local (*fame in the local community*), que se encuentra limitada institucional o geográficamente, la fama a nivel nacional y, por último, la fama internacional, en la que el reconocimiento traspasa las fronteras geográficas y se vuelve más masivo.

Además de estos dos parámetros, centrados en definir las cualidades de fama, Giles (2000) considera la trayectoria de la fama, una dimensión que se muestra dócil a los análisis de tipo de cuantitativo —que presta atención, por ejemplo, a premios, reconocimientos, *landmarks*, etcétera—, pero que también se nos presenta como eminentemente temporal, ya que tiene en cuenta factores como la mayor o menor cobertura mediática de las actividades del famoso durante un periodo de tiempo prolongado, el nivel de expectativas depositadas sobre el tipo y el nivel de fama mencionados con anterioridad. En última instancia, Giles (2000) aborda aquella dimensión de la fama que hace referencia a la información que “permanece” sobre un determinado famoso. Junto a la dimensión anterior, se muestra una preocupación por comprobar hasta qué punto y por cuánto tiempo la narración sobre un determinado famoso permanece eficaz. En nuestra perspectiva, es posible que sea la dimensión más importante, ya que involucra más directamente al problema de la comunicación de fama y, sobre todo, al de la memoria, una de las piedras angulares de la semiótica de la cultura, sobre el que vamos a profundizar en breve.

Estos modelos que hemos presentado de manera sucinta constituyen un acercamiento a los famosos que dan una gran importancia a su dimensión mediológica y que han abordado el problema del famoso como *rol social*,⁵ analizando las cuestiones que la celebrity plantea en términos ideológicos y de construcción de identidades en ambientes hipermediatizados. Sin embargo, esta perspectiva no presta mucha atención a cómo se construye discursivamente la fama en los textos, para lo que podría ser útil abordar al famoso como *rol temático*, y a cómo estos textos se desenvuelven en nuestra cultura, que es lo que nos interesa analizar en este trabajo.

3. La fama y la semiótica de la cultura

A la hora de abordar la celebrity culture desde el punto de vista de la semiótica de la cultura hay algunas precisiones que hacer. En primer lugar, señalar que, aunque Lotman no se ocupó específicamente de este problema, existen en sus escritos numerosos elementos que consienten ser aplicados a nuestra reflexión para entender el funcionamiento de la fama en nuestra cultura.

Ya sabemos que Lotman define la cultura como el “conjunto de la información no hereditaria acumulada, conservada y transmitida por los diferentes colectivos de la sociedad humana” o como la “memoria no hereditaria de la colectividad” cuya unidad básica sería el texto o “dispositivo pensante”. En la perspectiva semiótica de la cultura, la propia cultura puede ser considerada como un texto con una organización compleja, constituido a su vez por una trama de textos que se organizan jerárquicamente y que se encuentran sometidos a continuas traducciones, interpretaciones e intercambios con otros textos para producir nuevos textos (Lozano como se citó en Lotman, 1993/1999). En este sentido, defenderá Lotman, cada texto aislado es capaz de reflejar la cultura en que se inserta, comportándose de manera isomorfa a la cultura, siendo “al mismo tiempo parte del todo y algo semejante a él” (Lotman, 1996, p. 18). De esta manera, si consideramos, tal y como se hace en el ámbito de los *celebrity studies*, que no es posible la existencia del famoso fuera del texto que circula sobre él (Dyer, 1979/2001), la celebrity culture equivaldría a la suma de los textos sobre gente “celebrada” por una cultura que, al mismo tiempo, nos permite analizar la propia definición que esta cultura da de sí misma.

Esta cultura de la fama se encuentra orientada hacia el nombre propio, un mecanismo con un enorme poder a la hora de diferenciar el *yo* de lo *otro*, lo propio de lo ajeno, con un papel fundamental en la estructuración social y cultural. Según defendieron Lotman y Uspensky, este tipo de culturas reposa sobre un pensamiento de tipo mitológico que, en su plurilingüismo, produce auténticos procesos de transformación que pueden influir en las propias prácticas enunciativas de los individuos de una sociedad. Para comprender estos procesos de transformación, es necesario entender antes sus códigos (Lozano, 1979, pp. 111-135; Lotman, 1993/1999, pp. 51-60).

De la misma manera, en nuestra actual semiosfera mediática, podríamos definir *famoso* como aquella persona que ha obtenido el derecho a una biografía, mecanismo que lo diferencia de todos aquellos mortales que no lo tienen y que somete a los sujetos a un proceso de mitificación —transformación por medio de una narración— que los introduce en diferentes estratos de la memoria de la cultura (Lotman, 1998, pp. 152-164). Según el semiólogo, el derecho a la biografía surge en la relación que un determinado sujeto construye con el corpus de normas establecidas en una sociedad que definen una conducta como correcta o incorrecta. Así, se puede optar por cumplirlas de manera óptima —como, por ejemplo, un santo—, por violarlas —un bandido— o por crear una norma nueva.

Por otro lado, en la perspectiva lotmaniana, los aspectos semióticos de la cultura se desarrollan con principios que recuerdan las leyes de la memoria y según los cuales se inauguran mecanismos de codificación altamente dinámicos que activan procesos de redefinición —del pasado— y de traducción —del pasado en el presente, del pasado en el futuro—. En este sentido, para la semiótica de la cultura la memoria va a tener el papel de una fuerza activa y modelizante. Según Lotman, existen tres maneras con las que una cultura dota de contenido a la memoria. En primer lugar, por medio del

aumento cuantitativo del volumen de conocimientos —entendido como un conjunto de textos que se organizan jerárquicamente—. En segundo lugar, por medio de la redistribución continua de estos conocimientos, basada en una reordenación infatigable de sus códigos. Por último, por medio del olvido. Desde esta perspectiva, tiene tanto valor aquello que la memoria recupera y coloca en una posición central, como aquello que olvida —y que puede optar por recuperar en un momento dado—.

Dicho esto, lo que queremos plantear es que la fama puede ser entendida como una actitud determinada ante las formas que adopta la memoria de una cultura. No en vano su funcionamiento está muy vinculado a los mecanismos de la memoria colectiva en la medida en que de lo que se trata es de permanecer en la memoria cultural, en ser recordado, en combatir al olvido. La fama actuaría, en este sentido, como uno de los elementos que intervienen en lo que Jan Assman (1992/1997) denominó *cultura del recuerdo*, aquella memoria que crea comunidad y que ejerce una poderosa influencia en la construcción de lo cotidiano, en los procesos de socialización y en las transformaciones que asignan a cada famoso una específica significación cultural.

Por último, para tratar el problema de la transmisión de fama en el ambiente hipermediatizado de nuestra semiosfera mediática, cobra relevancia la distinción lotmaniana entre culturas gramaticalizadas y culturas textualizadas. En un trabajo anterior (Gómez, 2019) ya tratamos este asunto tomando como referencia las dos nociones que etimológicamente dan forma a la fama. Recordemos que, en el mundo clásico, esta estaba relacionada, por un lado, con el término griego *phémè*, asociado al rumor, a la noticia, a la voz pública, con un poder innegable para regular la vida social y, por otro, con *kléos*, que hacía referencia al honor, al renombre, a la gloria de los héroes homéricos y a la transmisión de sus hazañas. Esto nos permitió distinguir dos grandes modelos de fama en la medida en que operan con sistemas de codificación diferentes y, aunque no se trata de modelos que se nos presenten como excluyentes, se articulan y jerarquizan en los textos de nuestra cultura de manera diversa. Mientras que la fama en su acepción de “rumor” correspondería a una cultura textualizada, hipocodificada, orientada sobre la expresión y organizada sobre un plano sintagmático, secuencial, en su acepción de “honor y gloria” (Lotman, 1993/1999, pp. 61-95) correspondería a una cultura gramaticalizada, basada en un sistema de reglas, hipercodificada,⁶ orientada sobre el contenido y organizada según una jerarquía de valores en el plano paradigmático. De esta manera, podemos sostener que existen famas sintagmáticas, orientadas hacia el proceso, y famas paradigmáticas, hacia el sistema.

4. Famas sintagmáticas y famas paradigmáticas

Recordemos que desde la tradición clásica, gracias en parte a la personificación del rumor que de ella hizo Virgilio en *La Eneida*, Fama era un monstruo atroz, que no descansa nunca, con las alas llenas de ojos y de orejas. Posteriormente, influida por la concepción que implantó Petrarca en *Triunfos* y relacionada con el deseo de revivir la

gloria de la tradición cultural y literaria del mundo clásico, haría referencia a la jerarquización de los valores que cada cultura selecciona como dignos de ser recordados y transmitidos a lo largo de los tiempos —la virtud, el honor, el genio—. Así, mientras que el rumor desorganiza en el plano horizontal y basa su eficacia en que las informaciones no dejen de circular independientemente de su veracidad, la tradición heroica responde a códigos más estrictos, en los que prima el contenido sobre la mera expresión. Estos dos modelos siguen vigentes en la actualidad y se desenvuelven de maneras heterogéneas tanto en el marco general de la cultura como cuando se manifiestan en textos concretos. Por ejemplo, si hablamos de la fama de un rey, orientada en un plano jerárquico de valores hacia la honorabilidad, perderla conllevaría una devaluación de su fama en el plano sintagmático. Por el contrario, una fama que se presente orientada hacia la visibilidad no se enfrenta a este problema y la caída en deshonra en el plano paradigmático puede suponer incluso la adquisición de fama en el sintagmático.

Para abordar este tipo de complejizaciones en el seno de nuestra cultura, retomaremos algunas de las consideraciones que estableció Lotman (como se citó en Lozano, 1979, pp. 41-66) para tratar el problema de las tipologías de las culturas. En su perspectiva, la totalidad de los textos que constituyen una cultura pueden observarse desde dos puntos de vista: como una comunicación determinada y como un conjunto de códigos mediante los cuales se descifra lo que esos textos comunican. Se trata, por tanto, de reconocer que una cultura se encuentra formada no ya por uno, sino por varios códigos que se organizan de manera más o menos compleja según el siguiente esquema:

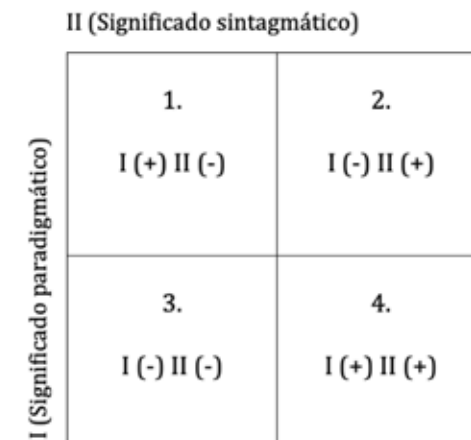


FIGURA 1

El primer tipo haría referencia a aquellos modelos de cultura en los que predomina el significado paradigmático. Se trata de un código de cultura basado en la semantización —o simbolización— tanto en toda la realidad que rodea al ser humano como en sus componentes. Es un modelo que Lotman considera característico de la Edad

Media, cuando el signo tenía ante todo un valor de sustitución. Esto remarcaba su doble naturaleza y en la sustitución se establecía el valor según el lugar jerárquico de su contenido en el modelo general del mundo. De esta manera, el texto de cultura no es una parte del conjunto, sino un símbolo suyo. En el caso que nos ocupa, sería la fama de, por ejemplo, nuestros ídolos e iconos, términos con los que generalmente se referencia a estados de fama superlativa y cuyo valor simbólico es, por lo tanto, superior a otros tipos de fama.

En el segundo, en cambio, predomina el significado sintagmático. Según Lotman, se manifiesta con claridad en las concepciones teocráticoeclesiásticas y en las absolutistas. Se caracteriza por una cierta idea de practicidad, por una voluntad de simplificación y de eliminación de lo superfluo, y se rechazan los símbolos, que producen irritación. Así, el significado de cada ser humano no viene determinado por su relación jerárquica con los elementos del plano paradigmático, sino por la suma de las fracciones que se van insertando en un plano organizado de manera sintagmática. Correspondería a la fama basada en la aparición y circulación de rumores, a la fama en su acepción más monstruosa.

El tercer tipo, el aparadigmático y asintagmático, nos presenta un sistema cultural caracterizado por la tendencia hacia la desemiologización. Sería el caso, defiende Lotman, por ejemplo, de la Ilustración. Se concede más valor a las cosas reales que no pueden usarse como signos. Se rechazan el dinero, los uniformes, la aspiración a una reputación y se valoran el pan, el agua, la vida, el amor. Existe lo que se representa a sí mismo, todo lo que representa a alguna otra cosa es ficción. Las palabras engañan y son inútiles, por lo que hay que superar su dominio. Todas las propiedades de la humanidad se concentran en cada uno de los individuos que la componen. Aquí podríamos englobar a todas aquellas actitudes que muestran rechazo a las propias condiciones en las que la fama se genera y a las normas que implanta, pero también a posiciones relacionadas con un *no querer ser visto*, según la propuesta de Landowski (1989, pp. 113-136) sobre los regímenes de visibilidad.

El cuarto tipo, semántico-sintagmático, permite la *criollización* de códigos culturales preexistentes. Se produce una reconciliación con el valor semántico-paradigmático —como relación entre manifestaciones físicas de la vida y su sentido oculto— y el sintagmático —que reconoce la relación entre ellas y su inserción en la totalidad histórica—. El sistema del mundo, en este tipo de codificación, se deduce de la descripción de su estructura. En lo que nos concierne, este cuarto tipo correspondería a la noción *celebrity culture* que hemos tratado al principio, el marco general para abordar la fama en su sentido más contemporáneo, como sistema desde el que englobar los diversos lenguajes de fama que se manifiestan en la cultura, capaz de producir enunciados variados y de dar las herramientas para interpretarlos y otorgarles un sentido.

Por medio de este esquema podemos definir cuatro grandes tipos de fama que no hacen sino remarcar las diferentes actitudes ante el signo *fama* que podemos encontrar en el seno de nuestra cultura. Se trata de poner en juego la idea de que la aparición de

un determinado famoso responde a una operación en la que la cultura está ofreciendo una visión del mundo y construyendo al mismo tiempo el modelo de sí misma. De igual manera, en su naturaleza proteica y cambiante, si bien el sistema de la fama es el que permite que aparezcan famosos y el que los distribuye en distintas posiciones de nuestra semiosfera mediática, la aparición de cada famoso nos obliga a redefinir qué es la fama y nos reta a analizar cómo se articulan los valores sobre los que reposa y a comprender cuál es el funcionamiento de los códigos que la rigen.

Notas

1. Van Krieken (2012) prefiere hablar de *celebrity society* para prestar atención a la estructuración social del fenómeno. Partiendo de las consideraciones de Norbert Elias sobre la sociedad cortesana, el autor considera que la *celebrity* puede ser considerada como el equivalente de esa nobleza en nuestros días, en especial en lo relativo a su búsqueda de atención.
2. Recordemos que para Greimas el concepto de *universo semántico* puede ser perfectamente sustituido por el de *lenguaje* (Greimas, 1966/1987, p. 159).
3. Según la distinción efectuada por Mead (1934/1972) entre *I* y *me*, entendidos como la personalidad activa y como el aspecto socializado de la persona, respectivamente.
4. La mayoría de las consideraciones aportadas en este epígrafe han sido extraídas del trabajo de tesis doctoral presentado por el autor e intitulado *Celebrities, ídolos e iconos en la semiosfera mediática. Una mirada semiótica sobre el caso Julian Assange*, dirigida por el profesor Jorge Lozano.
5. Todas estas categorizaciones se nutren del trabajo de Orrin E. Klapp (1962) en torno a los “tipos sociales” y a la formación de estereotipos culturales.
6. Umberto Eco pondrá como ejemplo de cultura hipocodificada a la Common Law “que propone sentencias precedentes como textos en los que inspirarse para resolver casos análogos de modo análogo”, y al Derecho Romano como ejemplo de cultura hipercodificada en la que se prescriben reglas para cada caso y se persigue cualquier tipo de desviación (Eco, 1976/2000, pp. 204-218).

Referencias bibliográficas

- ALBERONI, F. (1972). *The Powerless Elite*. En D. McQuail (Ed.), *Sociology of Mass Communications* (pp. 75-98). Nueva Jersey: Penguin Books. (Trabajo original publicado en 1962)
- ASSMAN, J. (1997). *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grande civiltà antiche*. Turín: Einaudi. (Trabajo original publicado en 1992)
- BAUDELAIRE, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos-Fundación Cajamurcia. (Trabajo original publicado en 1863)
- BOORSTIN, D. (1987). *The image. A Guide to Pseudo-Events in America*. Nueva York: Macmillan. (Trabajo original publicado en 1961)
- CASHMORE, E. (2006). *Celebrity/Culture*. Nueva York- Londres: Routledge.
- DECORDOVA, R. (2001). *Picture Personalities. The Emergence of Star System in America*. Chicago: University of Illinois Press. (Trabajo original publicado en 1990)

- DYER, R.** (2001). *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 1979)
- ECO, U.** (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen. (Trabajo original publicado en 1976)
- GILES, D.** (2000). *Illusions of Immortality. A Psychology of Fame and Celebrity*. Londres: Macmillan Press.
- GÓMEZ, O.** (2019). Culturas textualizadas y culturas gramaticalizadas en los discursos de y sobre fama. En J. Lozano y M. Martín (Coords.), *Documentos del presente. Una mirada semiótica* (pp. 145-160). Madrid: Lengua de Trapo.
- GREIMAS, A. J.** (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos. (Trabajo original publicado en 1966)
- HARDIE, P.** (2012). *Rumour and renown. Representations of Fame in Western Literature*. Cambridge University Press.
- KLAPP, O. E.** (1962). *Heroes, Villains, and Fools. The Changing American Character*. Nueva Jersey: Prentice Hall.
- LANDOWSKI, E.** (1989). *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*. París: Seuil.
- LIDA DE MALKIEL, M. R.** (1983). *La idea de la fama en la Edad Media castellana*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1952)
- LINDHOLM, C.** (1990). *Charisma*. Oxford-Cambridge: Blackwell.
- LOTMAN, Y.** (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra.
- (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa. (Trabajo original publicado en 1993)
- LÖWENTHAL, L.** (1961). The Triumph of Mass Idols. En L. Löwenthal (Ed.), *Literature, Popular Culture and Society*. California: Pacific Books. (Trabajo original publicado en 1944)
- LOZANO, J.** (1979). Introducción a Lotman y la Escuela de Tartu. En J. Lozano (Ed.), *Semiótica de la cultura. Lotman y Escuela de Tartu*. Madrid: Cátedra.
- (2012). *Persuasión. Estrategias del creer*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- MEAD, G. H.** (1972). *Mind, Self and Society*. Chicago-London: The University of Chicago Press. (Trabajo original publicado en 1934)
- MONACO, J.** (1978). *Celebrity. The Media as Image Makers*. Nueva York: Delta.
- ROJEK, C.** (2001). *Celebrity*. Londres: Reaktion Books.
- TURNER, G.** (2010). Approaching Celebrity Studies. *Celebrity Studies*, 1(1), 1120.
- VAN KRIEKEN, R.** (2012). *Celebrity Society. The Struggle for Attention*. Londres: Routledge.

El cine como un sistema modelizante secundario / Cinema as a secondary modelling system

Fábio Sadao Nakagawa

RESUMEN

La cuestión que este artículo pretende responder es de qué manera el cine se articula como un sistema modelizante secundario, mediante las proposiciones hechas por Lotman en su libro *Estética y semiótica del cine*, en diálogo con los conceptos de modelización, semiosfera y texto cultural presentes en otros textos escritos por este pensador ruso y por investigadores de la semiótica. Al modelizar y ser modelizado por otras esferas culturales, el lenguaje cinematográfico promueve la comprensión de la construcción de sus formas de composición tanto en la dimensión temporal como espacial.

Palabras clave: Lenguaje cinematográfico. Sistema modelizante secundario. Modelización. Semiosfera. Lotman.

ABSTRACT

This article seeks to answer the question “how does cinema articulate with a secondary modelling system?” through propositions made by Lotman in his book *Aesthetics and Semiotics of Cinema*, in a dialogue with the concepts of modellization, semiosphere and cultural texts found in other texts written by this Russian thinker and other researchers in the semiotics field. The cinematographic language, when modelling and being modelled by other cultural spheres, promotes the understanding of the composing arrangement construction by the time as well as space dimension.

Keywords: Cinematographic language. Secondary modelling system. Modellization. Semiosphere. Lotman.

Fábio Sadao Nakagawa é professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Brasil. Doutor em Comunicação e Semiótica, fez o seu estágio pós-doutoral na Universidad Complutense de Madrid sob a supervisão do Jorge Lozano. Membro do Grupo de Estudios de Semiótica de la Cultura (GESO); Grupo de Pesquisa Espaço-Visualidade/ Comunicação – Cultura (ESPACC) e Grupo de Pesquisa da Bahia em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC-BA).
E-mail: fabiosadao@gmail.com.

Em 1973, Iuri Lotman, principal teórico da Semiótica da Cultura, publicou um livro intitulado *Estética e semiótica do cinema*¹ para elucidar, sobretudo, o funcionamento do cinema como linguagem, uma vez que, ao atuar como sistema de comunicação que armazena informações e possibilita a troca de mensagens entre sujeitos, o faz por meio de signos.

Investigando a linguagem cinematográfica para além da própria unicidade e especificidade, o pensador russo caracteriza, mas não explicita nesse trabalho, o funcionamento dela como um sistema modelizante secundário, que, de acordo com Jorge Lozano (1999: I), no prefácio da publicação do livro *Cultura y explosión – versão em espanhol da obra Культура и взрыв* de Lotman – vem a ser o principal objeto de estudo dos pesquisadores da Escola de Tártu-Moscou.

Mas, de que maneira o cinema atua como sistema modelizante? Como ele modeliza e é modelizado por outras esferas culturais? De que modo a linguagem cinematográfica se articula na configuração espacial da cultura? Essas são questões que norteiam este artigo, que busca respondê-las com base nas discussões presentes na obra *Estética e semiótica do cinema*, em diálogo e confronto com os conceitos demonstrados em outros livros e artigos desse mesmo autor, e em consonância com os trabalhos de outros pesquisadores da área da linguística e da semiótica.

1. A modelização entre linguagens

O uso das linguagens para produzir informações e estabelecer relações comunicativas possibilitou inferir que se está diante de um todo ordenado, cujo modo de organização, ao ser desvendado, ajudaria a compreender questões que abrangem, por exemplo, o combate à entropia, o processamento da cultura como memória não hereditária e, também, o funcionamento das linguagens e da própria cultura como um sistema. No que se refere à lógica das ordenações sistêmicas, foi fundamental o diálogo com a cibernética, a matemática e a teoria da informação (Lozano, 1999: II), pois permitiu a Lotman observar as organizações interativas das esferas culturais por meio da noção de modelização.

A ação de modelizar envolve a capacidade de auto-organização de todo e qualquer sistema para que ele possa construir, armazenar, preservar e difundir suas informações. Partindo do princípio de que tanto a ordenação quanto a atualização de uma dada linguagem não ocorrem de forma isolada e individualizada, o procedimento modelizante foi interpretado no âmbito da cultura como um processo de autorregulação de um sistema sempre em concomitância com o agenciamento das suas relações com outras esferas culturais.

Assim, o outro, o que está fora, passa a funcionar como um rico substrato de dados por meio de seus traços distintivos, que podem servir de referência para a ordenação dos sistemas que se relacionam com ele. O que implica dizer que, no processo de modelização, uma linguagem, pela perspectiva de outra, se transforma em fonte de informação, sobretudo, em relação aos modos pelos quais ela atua na construção de textos e nas articulações de arranjos sógnicos, ou seja, no agenciamento das estruturalidades.

Para que isso seja possível, em qualquer modelização, acontece a operação de metalinguagem sobre os dados externos disponíveis, com o objetivo de produzir modelos abstratos que poderão colaborar com as organizações das linguagens. São diagramas analíticos que orientam a geração de semioses em outras esferas da cultura, ao atuarem como parâmetros para a formação de suas estruturalidades e de seus modos de codificação. Nesse sentido, modelizar é influenciar a configuração de um sistema de signos por meio do conhecimento produzido sobre a forma de ordenação de outro sistema.

A ocorrência da operação de metalinguagem no processo de modelização, por si só, inviabiliza a simples reprodução e replicação de um procedimento construtivo de uma linguagem em outra, pois qualquer modo de produção de conhecimento sempre gera novas informações além das existentes. Também, as tentativas de aplicação de modelos abstratos para a compreensão e construção da ordenação sistêmica das linguagens será possível somente por meio da tradução intersemiótica, uma vez que o conhecimento adquirido, ao ser gerenciado em outro ambiente, sofrerá transformações, interferências e adaptações, devido aos recursos, mecanismos e limites de uma esfera cultural para ressignificar o dado externo como informação interna.

Modelizar, portanto, engloba tanto as operações de tradução entre esferas culturais quanto as atividades de metalinguagem. No decorrer da troca informacional, uma linguagem modeliza outras e por elas é modelizada e, por isso, a auto-organização será sempre sistêmica e nunca isolada. Tal sistematicidade, pela ação modelizante, produz e sustenta a principal característica da cultura, que vem a ser a heterogeneidade de códigos culturais.

2. A semiosfera dos sistemas modelizantes

No texto *Teses para uma análise semiótica da cultura*, publicado em 1973, de autoria de Ivánov, Lotman, Piatigórski, Topórov e Uspiênski, os teóricos da escola de Tártu-Moscou contemplam o estudo das interações entre sistemas ao dizerem que o mecanismo mínimo da cultura deve ser constituído por “um *par* de sistemas semióticos correlatos” (Ivánov et al, 2003:122) e, por isso, a cultura não pode ser investigada e determinada apenas pelo funcionamento de uma única linguagem, mas, sim, com fundamento no diálogo entre elas.

O par de sistemas como condição mínima para a construtibilidade cultural e sua expansão numa complexa rede de semioses, que inclui cada vez mais outras linguagens, demonstra a própria capacidade gerativa da cultura, que passa a ser vista como um grande sistema composto por diferentes sistemas de signos. Anos mais tarde, em 1984, inspirado pela noção de biosfera de Vernadski, Lotman propõe a ideia de semiosfera para colaborar com a percepção da sistematicidade constituída entre esferas culturais.

Para o semiótico russo, a semiosfera é um *continuum* semiótico produzido na interface entre sistemas e que está “ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización [ocupado por formações semióticas de diversos tipos e que se dispõem em diversos níveis de organização]” (Lotman, 1996: 22). Nela, além da diversidade de esferas culturais, estão caracterizadas a dimensão tridimensional da dinâmica das relações entre sistemas, que atualizam e expandem o espaço da cultura, bem como a disposição das linguagens em níveis ou em graus, pelos quais a cultura se organiza em complexas e distintas hierarquias.

A noção de semiosfera transforma-se numa perspicaz estratégia metodológica de análise. Qualquer estudo que objetive investigar a ordenação cultural pelos processos de modelização, na tentativa de entender um dos estados, momentos ou aspectos desse fenômeno, conterà nessa descontinuidade as perspectivas sincrônica e diacrônica que constituem a natureza do *continuum* semiótico.

Ao mesmo tempo, por se tratar de uma perspectiva de análise que recai sobre uma das faces ou fases da semiosfera, como se se detivesse numa amostra contextual, o conhecimento produzido jamais poderá ser tomado como único, conclusivo e definitivo.

Apesar de ainda não ter sido concebida a noção de semiosfera, no texto de autoria coletiva, publicado em 1973, os autores da escola de Tártu-Moscou já haviam percebido a dimensão espacial da dinamicidade e pluralidade da cultura, ao demonstrarem um de seus estados prováveis de ordenação, que vem a ser a semiosfera das relações entre sistemas com base na língua:

A cultura como um sistema de sistemas baseado, em última análise, em uma língua natural (é o que significa o termo ‘sistemas modelizantes secundários’, que contrasta com o ‘sistema primário’, isto é, a língua natural) pode ser considerada como uma hierarquia de sistemas semióticos que se correlacionam em pares. Essa correlação entre eles se realiza, em grande medida, por meio da conexão com o sistema da língua natural. (Ivánov et al, 2003: 123).

Primário e secundário não aludem à disposição cronológica de surgimento dos sistemas na cultura, até porque, como foi dito anteriormente, o dispositivo mínimo de constituição cultural será dado sempre por meio do emparelhamento entre linguagens. O que está em questão é um tipo de ordenação da cultura no qual os modos de organização da língua natural servem de referência para a ordenação dos demais sistemas, considerados, portanto, de segundo grau.

De acordo com Lotman, “un lenguaje que adquiere una gramática, se traslada así a un nivel más alto de organización estructural con respecto a su estadio pregramatical [uma linguagem que adquire uma gramática se transporta, assim, a um nível mais alto de organização estrutural com relação a seu estágio pré-gramatical]” (Lotman, 2000: 128). É o que ocorreu com a língua, cujos arranjos combinatórios entre signos são regulamentados por normas e regras *a priori* que foram convencionadas socialmente. O conjunto de prescrições normativas que comandam o uso da língua são, para Lotman, “autodescripciones metaestructurales [autodescrições metaestruturais]” (1996: 30) que a tornam mais rígida e o seu desenvolvimento mais lento.

Tal fixidez possibilitou a sua prioridade e predominância como objeto de investigação nos estudos das linguagens, cujos resultados foram e continuam sendo utilizados para embasar a compreensão do funcionamento dos outros sistemas de signos com o propósito de tanto estabelecer semelhanças ou aproximações quanto diferenças ou distanciamentos. Além disso, a língua passou a funcionar como “metalinguagem universal de interpretação” (Machado, 2003: 168), uma vez que, “a partir dela é possível compreender outros sistemas da cultura” (Machado, 2003: 167).

O papel dominante da língua na “hierarquia de sistemas semióticos” (Ivánov et al, 2003: 104) fez com que os teóricos da Escola de Tártu-Moscou identificassem o código verbal como sistema modelizante de primeiro grau, e também permitiu a Lotman perceber a centralidade da língua no espaço da cultura e a articulação dos demais sistemas nas regiões periféricas da semiosfera (Lotman, 1996: 30- 31).

Em diálogo com o sistema modelizante primário, os de segundo grau autorregulam-se não pelas regras e normas da língua, mas pela modelização de suas formas de estruturação. Portanto, eles não são normatizados por convenções alheias, tampouco se prestam a sofrer correções ou a serem valorados por meio delas. Sem solidificarem uma gramática normativa ou enrijecerem as combinações sígnicas em estruturas de codificação como ocorre com a língua, os sistemas modelizantes secundários são mais afeitos às trocas de informações e, portanto, estão mais sujeitos às modificações.

Posicionados nas regiões periféricas da semiosfera, as esferas culturais de segundo grau passam a mediar a relação entre a região nuclear da semiosfera e o espaço fora dela, o “extracultural” (Ivánov et al, 2003: 104), onde se situam dados que ainda não foram organizados em informação. Afora as interações entre as linguagens, a disposição na semiosfera e o papel de mediação favorecem o surgimento de diversas fronteiras culturais tanto com a língua quanto com o espaço para além da semiosfera, tornando alto o volume de produção de novas informações nas periferias.

3. A semiosfera do cinema

Em seu livro sobre a linguagem e a estética do cinema, atento ao políglotismo característico da cultura e à importância das relações sistêmicas entre linguagens, Lotman chama a atenção para a visão habitual e, de certa forma, simplista, de relacionar a aparição do cinema apenas com as invenções técnicas do fim do século XIX e do século XX. Para ele, é necessário “não esquecer que o que constitui a base artística do cinema radica numa tendência muito mais antiga, determinada pela oposição dialética entre dois tipos fundamentais de signos [verbal ou convencional e figurativo ou icônico] que caracterizam a comunicação humana” (Lotman, 1978: 23).

Representados principalmente pela palavra e pelo desenho, os signos verbal e visual possibilitaram a geração, na cultura, das artes verbais e figurativas e, também, a construção de uma semiosfera da narrativa por imagens. Nela, manifestam-se, por exemplo, as pinturas rupestres, os ícones russos, a gravura popular e o cinema, por meio das diferentes sínteses produzidas pelas interfaces entre as linguagens e não por associação mecânica entre signos convencionais e figurativos.

Apesar de a regência do regramento na linguagem ser uma característica importante para o funcionamento e a diferenciação dos sistemas modelizantes primário e secundário, não será o traço da convencionalidade e normatização o foco de Lotman na comparação e confronto entre os dois tipos de signos para a compreensão dos processos de modelização da linguagem cinematográfica. Seu enfoque recai sobre a caracterização do signo como discreto ou não discreto como ponto de divergência e de contaminação entre o signo verbal e o signo icônico.

Vale lembrar que o ato em si de representar já é um modo de interromper o *continuum* da realidade por meio da fragmentação da totalidade do objeto a ser representado, uma vez que todo e qualquer signo sempre representa algo parcialmente. No entanto, no caso do código verbal, o processo de segmentação, além de se manter na relação combinatória dos signos, que funcionam como unidades discretas no nível sintagmático, também se expande para outros patamares, como, por exemplo, o nível fonético fonológico, em que fonemas atuam como unidades mínimas.

No que se refere à articulação sintagmática das unidades discretas, coube ao teórico genebrino Saussure (1969: 84) explicitá-la pelo segundo princípio que rege o signo linguístico, denominado como o caráter linear do significante. Versa esse princípio, que, no processo de seleção e combinação, os signos se organizam de acordo com a lógica temporal, na qual as partes se somam e estabelecem entre si relações de sucessão, bem como de causa e consequência. Tal princípio manifesta-se tanto no uso oral da língua quanto na escrita e na leitura de um texto. De unidade em unidade, segmento em segmento, constitui-se a totalidade do enunciado.

O mesmo não ocorre com o signo visual, que não atua como uma partícula ou dado primário de um texto, pois “o signo, aqui, ou se confunde com um texto, ou só se individualiza em consequência de uma operação secundária, por analogia com a mensagem linguística” (Lotman, 1978: 68). Trata-se de uma propriedade tanto do signo visual quanto do texto imagético, que são apreendidos primeiramente na totalidade para, posteriormente, se for o caso, serem percebidos ou fragmentados em traços diferenciais.

A dominância do tempo na articulação do código verbal permite que a construção e leitura dos sintagmas se dê pela articulação de unidades discretas, que, somadas, produzem microcadeias e discursos. Na linguagem visual, a dominância é do espaço, que se articula não pelas relações de adição e sucessão, mas por meio de relações como analogia, semelhança, interface, ambivalência e ambiguidade. Por isso, os traços compositivos de um signo visual ou de um texto imagético sobrepõem-se e contaminam-se, pois são percebidos como um todo e não isoladamente. Juntos formam uma espécie de “texto-signo icônico indivisível” (Lotman, 1978: 69), que pode estar sujeito, depois, a processos de metalinguagem por meio de sua decomposição em várias características diferenciais.

Assim como acontece com todas as linguagens, o cinema, ao captar seus sons e imagens pelo recorte da câmera, também provoca o descontínuo na realidade por meio da representação. É por isso que Lotman afirma que “o mundo do cinema é o mundo que nós vemos, mas no qual foi introduzida a descontinuidade. Um mundo segmentado, onde cada segmento tem uma certa independência” (Lotman, 1978: 46).

Tal processo de fragmentação possibilitou a articulação do plano como unidade discreta aproximando-o, portanto, da lógica de funcionamento do código verbal: “o plano adquire a liberdade da palavra: pode ser destacado, combinado com outros planos segundo as leis da associação e da contiguidade semânticas” (Lotman, 1978: 46). Da mesma forma que o código verbal, a linguagem cinematográfica consegue modelizar seus signos como segmentos somatórios, fazendo com que, por exemplo, planos, enquadramentos, sequências, cenas ou qualquer característica que seja fracionada funcionem como unidades discretas para serem combinados pelo modo de ordenação temporal.

Se as artes verbais colaboram para que o cinema modelize o plano como se fosse um signo verbal, a relação com as artes figurativas permite à linguagem cinematográfica manifestar o plano fílmico pela dimensão espacial que caracteriza o signo icônico. Lotman chama a atenção para o “plano geral tomado em profundidade”, no qual “a imagem constrói-se como pluridimensional, a meio caminho entre a pintura e o teatro” (Lotman, 1978: 143), ao representar o tridimensional por meio da perspectiva, que atua, portanto, como mecanismo de tradução do tri para o bidimensional. Pela simulação do prolongamento da visão pelo plano geral em profundidade, assim como se dá com a não interrupção do desenvolvimento da imagem captada pelo plano-

sequência, busca-se representar “a continuidade do desenrolar indecomponível da vida” (Lotman, 1978: 144) pelas relações espaciais que caracterizam o signo imagético.

As articulações do plano pelos modos de funcionamento dos signos verbal e icônico colaboram para a compreensão dos processos de modelização do cinema pela língua e pela linguagem visual. Porém, quando Lotman se atém à investigação das narrativas fílmicas, outra esfera cultural passa a integrar essa semiosfera: as artes verbais e figurativas.

Na modelização entre o cinema, o código e as artes verbais, estrutura-se um tipo de narrativa pela “reunião de uma microcadeia de planos diferentes numa sequência com sentido” (Lotman, 1978: 112). Nela, a lógica que persiste é a da contiguidade, que se constitui pela dinâmica da sucessão de ação em ação, ou seja, pela narratividade temporal das ações. Traduzida pelo cinema, essa maneira de narrar colaborou com a edificação da denominada narrativa clássica, cuja linearidade da organização das ações é acompanhada e fortalecida pelas regras de continuidade que passam a reger a produção e combinação dos elementos audiovisuais.

Então, no diálogo da linguagem cinematográfica com o código e as artes verbais, a configuração linear da narrativa fílmica consegue gerar uma gramática específica para tentar diminuir a percepção da montagem como produtora de sintagmas, com a finalidade de torná-la, de alguma forma, transparente ou pouco perceptível. Modelizado pela língua, o cinema gera procedimentos construtivos afeitos às configurações mais fixas das produções existentes na região nuclear da semiosfera.

Distinta da narratividade orientada pela dominância da sucessão das ações, há outra que Lotman identifica como “narratividade do tipo propriamente figurativo” (1978: 114), na qual as imagens não adquirem a dimensão da palavra, mas atuam por meio da sua natureza espacial, que possibilita a coexistência de seus elementos formativos. Com isso, abre-se espaço para que, na contiguidade, haja outros tipos de relação além das derivadas pelo tempo.

De certo aspecto, o mecanismo de funcionamento da narratividade icônica aproxima-se da articulação da função poética, concebida pelo linguista Roman Jakobson em seu artigo de 1960, intitulado *Linguística e poética*. Tal função “projeta o princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação” (Jakobson, 1979:130), que faz com que surjam configurações espaciais na linearidade do tempo.

No caso do cinema, a narrativa figurativa tem como aliada a montagem, cujo modo de construção deriva da relação de modelização do cinema pela esfera das artes. Por isso, em diálogo com B. Eichenbaum e Iuri Tynianov, Lotman afirma que “a montagem é apenas o caso particular das leis mais gerais da formação das significações artísticas, ou seja, a justaposição (oposição e integração) de elementos heterogêneos” (Lotman, 1978: 87) ou de “unidades provenientes de sistemas diferentes” (Lotman, 1978: 90).

O pôr-se junto em contiguidade na montagem fílmica que se assemelha, como foi dito anteriormente, com a projeção do paradigma sobre o sintagma, permitiu que a linguagem cinematográfica construísse diferentes tipos de montagem levando em consideração tanto as várias relações possíveis entre seus elementos produzidas com base na justaposição, quanto a modelização desses mesmos elementos compositivos como signos discretos e/ou não discretos. Dentre as possíveis montagens, Lotman menciona aquela caracterizada pela dominância da relação dialética, cuja síntese se constitui pelo sincretismo da imagem. Trata-se da “[...] montagem conflituosa de duas imagens, que no conjunto constituiriam o signo icônico de uma terceira entidade, que não coincida com a soma das duas primeiras, que torna automaticamente esta imagem veiculadora de informação cinematográfica” (Lotman, 1978: 78).

A montagem conflituosa contempla a ideia de montagem pensada por Eisenstein, com base na lógica da constituição dos ideogramas japoneses (Eisenstein, 1994), bem como se relaciona com suas noções de montagem intelectual (Eisenstein, 1990a) e montagem polifônica ou vertical (Eisenstein, 1990b). Em comum, todas elas são constituídas pela sincronicidade de traços, imagens, células ou faixas de montagem distintas, pelas quais suas diferenças se reúnem e se tensionam para sintetizar uma nova informação.

4. Considerações finais

A compreensão do processo de modelização de uma linguagem implica perceber a sua constituição, atualização, contaminação e manutenção sempre pelas relações sistêmicas com outras esferas culturais. Há entre elas um *continuum* constituído por distintas semioses que, ao serem vistas por meio de uma perspectiva macro, manifestam o espaço da semiosfera. Por outro lado, do ponto de vista da fronteira estabelecida entre pelo menos dois sistemas de signos, é possível perceber esse *continuum* pelo texto da cultura, aquele que sofre, ao menos, duas codificações. Por isso, Lotman afirma que

El texto representa un dispositivo formado como un sistema de espacios semióticos heterogéneos en cuyo continuum circula algún mensaje inicial. No se presenta ante nosotros como una manifestación de un solo lenguaje: para su formación se necesitan como mínimo dos lenguajes [O texto representa um dispositivo articulado como um sistema de espaços semióticos heterogêneos em cujo *continuum* circula alguma mensagem inicial. Não se apresenta para nós como uma manifestação de uma só linguagem: para sua formação, são necessárias no mínimo duas linguagens]. (Lotman, 1996:96).

Em *Estética e semiótica do cinema*, o semioticista da Escola de Tártu- Moscou analisa todo e qualquer filme como um texto cultural, abordando a linguagem cinematográfica na forma pela qual ela se configura na cultura pelas interfaces com as estruturalidades de outros sistemas de signos.

Tal perspectiva parte do fato de o cinema ter como base para a sua constituição três sistemas de codificação: verbal, visual e sonoro². Em outras palavras, a linguagem

do cinema em si já funciona como um texto cultural e, portanto, qualquer arranjo compositivo que ela propõe conterá traços traduzidos pelo processo de modelização com os códigos de sua formação.

No entanto, o enfoque de Lotman volta-se para como funcionam os elementos compositivos de um filme, que tanto podem atuar como segmentos a serem dispostos numa organização temporal, quanto adquirem a dimensão espacial ao operarem por meio de configurações visuais. Tal enfoque segue na compreensão da narrativa fílmica que se temporaliza pela narratividade das ações e se espacializa pela narratividade figurativa.

A linguagem cinematográfica sob o prisma do signo ou da narrativa, ambos em sintonia com os códigos verbais e visuais, corrobora a percepção da produção fílmica como articulação de textos da cultura, assim como ajuda a entender os processos de modelização presentes na semiosfera das narrativas por imagens.

Porém, é no diálogo com as artes, independentemente de serem verbais ou figurativas, que o cinema encontra uma rica fonte de informação para se desenvolver e propor arranjos compositivos inusitados, principalmente por meio da montagem cinematográfica. Dessa maneira, o texto gerado pela linguagem fílmica monta-se mediante diferentes processos de modelização, que incluem, além da dominância do diálogo com as artes figurativas e verbais, a relação com outras esferas, tais como a política, a religião e a mitologia. Assim, o filme, como um texto artístico, potencializa a ideia de texto cultural, uma vez que “um texto artístico não nos fala com uma única voz, mas como um coro de estrutura polifônica complexa” (Lotman, 1978: 122).

Notas

1. Título da versão em português, lançada pela editora portuguesa Estampa em 1978, do livro de Lotman, publicado em 1973, com o título *Semiotika kinoi i problemy kinoestetiki* (Семиотика кино и проблемы киноэстетики).
2. No livro *Estética e semiótica do cinema*, Lotman menciona o código sonoro, porém não se atém à investigação mais sistemática desse código.

Referencias bibliográficas

- EISENSTEIN, S. (1990a) *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- (1990b) *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- (1994) “O princípio cinematográfico e o ideograma”. En: *Ideograma: Lógica. Poesia. Linguagem*, CAMPOS, H. (ed.), 149-166. São Paulo: Edusp.
- IVÁNOV, V.V. et al. “Teses para uma análise semiótica da cultura (uma aplicação aos textos eslavos)”. En: *Escola de semiótica. A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*,

MACHADO, I. (ed), 99- 137. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

JAKOBSON, R. (1979) *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.

LOTMAN, Y. (1978) *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa.

LOTMAN, I. M. (1996) *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.

— (2000) *La semiosfera III: semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Ediciones Cátedra.

MACHADO, I. (2003) *Escola de semiótica. A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial.

SAUSSURE, F. (1969) *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix.

Simetría especular en videojuegos: las máquinas dialógicas de David Cage / Specular symmetry in video games: David Cage's dialogic machines

Ernesto Pablo Molina Ahumada

RESUMEN

Este trabajo aborda un corpus de videojuegos de David Cage a partir del concepto de *enantiomorfismo* o simetría especular de Yuri Lotman. Considerando el análisis de este mecanismo como principio estructurante básico de las relaciones dialógicas que dinamizan todo sistema cultural, nuestro estudio interroga el modo en que la poética de Cage materializa esa simetría especular a través de escenas de encuentro cara a cara con el avatar, lo que genera procesos de empatía, a la vez que novedosas instancias de creación de sentido. Se abren, así, posibilidades inéditas para el lenguaje del videojuego como constructor de narrativas interactivas.

Palabras clave: semiótica, Lotman, cultura visual, avatar, videojuego.

ABSTRACT

This work deals with a corpus of video games by David Cage based on the concept of enantiomorphism or specular symmetry by Yuri Lotman. Considering the analysis of this mechanism as a basic structuring principle of the dialogical relations that make every cultural system dynamic, our study questions the way in which Cage's poetics materializes that specular symmetry through scenes of face-to-face encounters with the avatar, generating a process of empathy, as well as new instances of meaning creation. This opens up new possibilities for the language of the video game as a builder of interactive narratives.

Keywords: semiotics, Lotman, visual culture, avatar, video game.

Ernesto Pablo Molina Ahumada es docente-investigador en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Ha publicado los artículos "Ciberespacio y semiótica de la otredad" —en coautoría con L. Gherlone (*deSignis*, 2019)—, "Héroe y ciudad digital" (*LIS*, 17, 2017) y "Jugar a la guerra: retórica y política en videojuegos bélicos" (*Question*, 54, 2017). Correo electrónico: <pablomolina@unc.edu.ar>.

1. Máquinas dialógicas

Según relata Janet Murray (1999, pp. 81-83), Joseph Weizenbaum creó en 1966 un programa informático de procesamiento de lenguajes naturales llamado *Eliza que* era capaz de mantener una conversación y responder con frases impresas a las frases que se introducían por teclado. Los diálogos resultaban tan verosímiles que varias personas en contacto con el experimento pedían permiso a Weizenbaum para conversar con el sistema en privado: aseguraban que Eliza los entendía de verdad. Agrega Murray (1999): “Weizenbaum había querido hacer un programa de ordenador inteligente y había fabricado involuntariamente un personaje creíble” (pp. 82-83).

Dos décadas antes, en 1947, Alan Turing había planteado cuestiones inquietantes acerca del desarrollo de la inteligencia artificial y la posibilidad de que máquinas digitales inteligentes llegaran a competir intelectualmente con el ser humano (Turing, 2012). La situación hipotética inicial de Turing era la de un juego de preguntas por escrito en el que, sin conocer a los interlocutores, había que descubrir si se trataba de un ser humano o de una máquina. Esta escena, además de vincularse con el sistema Eliza, es pieza nodal en la novela *Do Androids Dream of Electric Sheep?* de Philip K. Dick (1968), llevada al cine en 1982 por Ridley Scott con el nombre de *Blade Runner*.

Este panorama pretende delimitar el campo de interés de este artículo en torno a las relaciones dialógicas entre seres humanos y máquinas y la forma en que determinados textos de la cultura las han conceptualizado. Esta es, claro, una preocupación fundamental de la cibernética (Wiener, 1969) que la semiótica cultural de Yuri Lotman volvió a plantear con la reflexión acerca de los mecanismos de traducción —y los márgenes de intraducibilidad y manchas de sentido— que operan en el encuentro de textos y lenguajes culturales (Lotman, 1996a, 1996b).

Nos preguntamos de qué manera es abordada la relación dialógica entre ser humano y máquina en un corpus de videojuegos del director francés David Cage, teniendo en cuenta una poética autoral que admite analizarse a partir del mecanismo de simetría especular o enantiomorfismo que Lotman describe como una “ideal ‘máquina’ elemental de diálogo” (Lotman, 1996a, p. 37). En particular; abordaremos las tres últimas obras publicadas por Cage: *Heavy Rain* (2010), *Beyond: Two Souls* (2013) y *Detroit: Become Human* (2018), y analizaremos el modo en que construyen el vínculo especular.

David Cage ha reiterado (Cage, 2009, 2018; Takahashi, 2019) su intención de generar a través de videojuegos experiencias emotivas intensas para quienes juegan. Mediante tramas narrativas no lineales, complejidad y profundidad psicológica de los personajes, diseño de entornos y paisajes sonoros para ambientar la acción, alternancia de

secuencias cinemáticas e interfaces minimalistas para el comando de los personajes, este director ofrece textos complejos que discuten los límites no solo del género *aventura gráfica*, sino los propios límites del lenguaje cultural *videojuego* con otros lenguajes como el cine y la literatura.

Sin omitir la discusión acerca de los puntos de contacto y diferenciación entre el cine interactivo y los videojuegos (Ben Shaul, 2008; Veale, 2012), resulta llamativo que en la argumentación de Cage acerca de su trabajo creativo aparezca con frecuencia la mención de la impronta cinematográfica como clave de expansión del videojuego hacia otra forma textual —híbrida o creolizada— que transita hacia una narrativa interactiva en general: “La narrativa interactiva puede ser lo que el cine fue en el siglo XX: un arte que cambie profundamente su tiempo” (Cage, 2018).

Cabe destacar a partir de esta definición tres cuestiones: la voluntad disolvente de las fronteras genéricas; la concepción del videojuego en analogía con el cine, como un lenguaje artístico; y la capacidad “explosiva” —en sentido lotmaniano— del videojuego como mascarón de proa.

¿Qué relaciones podríamos señalar, entonces, entre el mecanismo de simetría especular que describe Lotman, el funcionamiento general del videojuego y los juegos de Cage? ¿Cuáles son los rasgos de enantiomorfismo que nos permiten conceptualizar los procesos de traducción semiótica que acontecen allí? ¿De qué manera los juegos de Cage complejizan esos procesos para expandir las posibilidades significativas del videojuego hacia nuevas formas textuales y nuevos lenguajes?

2. Videojuego, avatares y simetría especular

Como hemos señalado en otros estudios (Molina Ahumada, 2017; Molina Ahumada y Gherlone, 2019), la experiencia de jugar videojuegos vincula dos textos colocados en situación dialógica como *partenaires* de la comunicación: quien juega y el videojuego. Ese diálogo se efectúa a través de una serie de dispositivos físicos de interfaz —teclado, *mouse*, *gamepad*, *joystick*— que garantizan la retroalimentación del usuario con el sistema en general —la máquina— y con el videojuego en particular —el programa—. Son ellos los mecanismos *buffer* o filtros encargados de traducir esas pulsaciones, tecleos y movimientos de mando a secuencias de código para el programa. La modelización corporeizada —no necesariamente antropomórfica— para encauzar la voluntad de comando en el mundo del juego se denomina *avatar*, definido como “una interfaz con la virtualidad, una conexión, un vínculo con otro espacio y otro tiempo en el cual se dan interacciones” (Sánchez Martínez, 2013, p. 82). Es decir, que el avatar funciona como un elemento bifronte, pues, por una parte, se conecta con una voluntad que le es conferida desde fuera del mundo del juego y, por otra, asume la modelización virtual como exclusiva, y sus acciones, como propias. La particularidad de los juegos de Cage es que hacen explícito ese

momento de enlace a través de instancias significativas fuera del plano ficcional, pero incorporadas dentro de la modelización virtual del programa, a modo de espacios fuera de plano o sistema de esclusas, a través de los cuales Cage logra expandir el sentido de sus textos.¹

La adquisición de destreza sobre una conciencia de doble plano, que Lotman (2000) atribuye al juego como modelizador cultural de la experiencia artística del teatro, se complejiza en la experiencia de jugar videojuegos con una nueva capa de modelización, pues no es el cuerpo orgánico de quien juega el que actúa en el mundo virtual, sino un cuerpo virtual que resulta de la traducción semiótica y la modelización digital de acciones y elecciones. Como apunta Camille Utterback (2004), la representación digital de un *yo* en la pantalla no debiera implicar el borrado del cuerpo ni del esfuerzo físico corporal que supone esa acción de comando, lo que significa para el caso del videojuego una doble disociación entre sostener, por una parte, la conciencia de doble plano juego/no juego, a la vez que otra entre voluntad y acción de comando/avatar en relación con el mundo virtual.

Esta situación de filiación entre quien juega y el cuerpo del avatar podría ser comprendida a partir del mecanismo de texto dentro del texto que Lotman (1996c) vincula también con el principio estructurante básico de la simetría especular. Esta lógica de intromisión de una conciencia dentro de otro cuerpo que parece sugerir la idea de un avatar-muñeco a merced de una conciencia extranjera dialoga muy bien con la visión de operador humano, como conductor de la máquina textual o cibertexto, según lo concibe Espen Aarseth (1997). En oposición, encontramos visiones como la de Justo Navarro (2017), que nos recuerda que las respuestas de quien juega están también reguladas y controladas porque “deben atenerse a las instrucciones del programa informático con el que trabaja” (p.4), de modo que “doy instrucciones que el ordenador obedece, aunque en realidad soy yo el que cumple las instrucciones de uso y el programa del juego” (p. 9).

Entre el avatar y quien juega se plantea, entonces, una situación compleja de simetría especular, una unión de identidad y de diferencia, de modo tal que “ambas partes son especularmente iguales, pero son desiguales cuando se pone una sobre otra, o sea, se relacionan entre sí como derecho e izquierdo” (Lotman, 1996a, p. 36): una situación de división enantiomórfica.

El fenómeno de simetría especular se fundamenta en la argumentación de Lotman (1996b) sobre el principio de asimetría y diálogo entre *partenaires* de la comunicación: cierta condición básica de similitud y diferencia en toda situación comunicativa que garantiza el relevo de transmisión y recepción y confiere carácter discreto a la cadena informacional establecida entre entidades semióticas. Según este principio, incluso si se trata de textos iguales, es preciso suponer la existencia de diferencias en la información que porta cada texto, de tal modo que sería impensable y hasta contraproducente para la dinámica informativa la existencia de textos idénticos.

Esta idea, vinculada al concepto de dialogismo de Bajtín (Arán, 2006, pp. 83-89), define lo que Lotman considera el carácter estereoscópico de toda cultura, que se estructura a partir de la interrelación entre elementos que comparten información en común —estar codificados por un mismo lenguaje cultural, abordar un mismo eje temático, desarrollarse en un mismo espacio ficcional, etcétera—, a la vez que aportan nueva información. Esta correlación estructural de las partes es la que se manifiesta en la situación enantiomórfica bajo la forma opositiva derecha/izquierda. Cuando a esa oposición se incorpora el eje perpendicular delante/detrás —por ejemplo, al introducir la imagen del espejo en el arte— se genera profundidad y se incorpora el punto de vista que estaba fuera del plano, como en el caso de *Las meninas* de Velázquez: “De la profundidad del espejo se lanza una mirada perpendicular al lienzo (al encuentro de la mirada de los espectadores) que traspasa los límites del espacio propio del cuadro” (Lotman, 1996c, pp. 104-105). El espejo, además de incorporar una nueva coordenada, revela el carácter modelizado y modelizante de ese mundo.

Pero el espejo influye también en quien es destinatario —quien lee, quien mira, quien juega— porque, al incorporarlo y colocarlo en una posición predefinida durante la relación semiótica, transforma y hace ver los procesos de transmisión de nueva información como si fuesen procesos de rememoración para ese espectador que siempre ha estado allí y al que hay que hacerle “recordar lo que desconocía” (Lotman, 1996d, p. 117).

El principio de simetría especular, además de incidir en el nivel del *sujet* de un texto —simetría de personajes, por ejemplo—, en paralelismos de *sujet* o incluso en fenómenos de duplicación de estructuras al interior de los textos o en situaciones de texto en el texto, constituye un mecanismo generador de diálogo tan ampliamente difundido que funciona como principio estructurante básico de cualquier dispositivo productor de sentido.

La noción de enantiomorfismo puede ayudarnos a comprender la relación entre quien juega y el avatar dentro del juego como textos correlacionados según el eje derecha-izquierda. Sin embargo, es posible rastrear en las obras de Cage momentos en los que se plantea cierta perpendicularidad del avatar con el rostro de quien juega, de modo tal que se introduce la coordenada delante-detrás para implicar a quien juega en ese mundo representado. Cage no se detiene aquí, sino que traduce esa interpelación en compromiso ético y emocional de quien juega con el destino no solo del avatar, sino de todo ese mundo modelizado.

3. Rostros en pantalla

David Cage ha producido con su estudio Quantic Dream cinco títulos hasta la fecha: *Omikron. The Nomad Soul* (1999), *Fahrenheit* (2005), *Heavy Rain* (2010), *Beyond: Two Souls* (2013) y *Detroit: Become Human* (2018).

El género dominante es el de aventura gráfica, con tema fantástico para los dos primeros títulos y *Beyond: Two Souls*, policial para el caso de *Heavy Rain* y ciencia ficción para *Detroit: Become Human*.

Uno de los elementos característicos en la poética de Cage es el encuentro cara a cara con los avatares de los juegos. En el caso de los últimos tres juegos, que serán los que analizaremos, esos momentos suelen privilegiar el primer plano, la ruptura de la cuarta pared con la mirada del avatar hacia la pantalla y, en la última de esas obras, la interpelación directa a quien juega a través del diálogo.

Si bien no es la primera vez que este mecanismo aparece en los juegos de Cage, es a partir de *Heavy Rain* que la fisonomía de la cara y sus expresiones cobran particular relevancia, no solamente por la incorporación de nuevas tecnologías de captura de movimiento facial y mejoras técnicas en el motor gráfico encargado de generar la simulación virtual, sino también como recurso para señalar el cambio de comando de cada uno de los personajes jugables.

El juego tiene 51 capítulos y la mayoría de ellos son introducidos, durante el breve lapso de tiempo que insume la carga de nivel, por imágenes de los rostros animados de los cuatro personajes principales —Ethan Mars, Madison Paige, Scott Shelby y Norman Jayden— que miran ligeramente de perfil, en una espera calma y muda que anticipa cuál será comandado en cada capítulo. El primer plano maximiza los detalles de la piel y la gestualidad, a la vez que la parsimonia con la que aguardan sirve para introducir una pausa en el trepidante ritmo de la trama policial. Ese lapso de tiempo requerido por motivos funcionales del programa se convierte en un mecanismo de cesura, a la vez que una instancia específica de encuentro cara a cara con los avatares. Como todos los juegos de Cage, la trama no lineal garantiza variables narrativas en función de las decisiones que tome el jugador, lo que se traduce en el caso de estos personajes en que, si bien al principio no es posible que alguno muera, a partir de la mitad del juego existe la posibilidad de perder a algunos de ellos —y por lo tanto, dejar de ver su rostro y perder la posibilidad de jugar los capítulos asociados—.

En general, la pantalla de carga de nivel suele camuflarse con la proyección de escenas cinemáticas en las cuales, impedida la interacción del jugador, es posible realizar la carga de los datos que necesita el programa para continuar. Sin embargo, aquí se ha buscado generar una instancia específica para mostrar ese rostro y ofrecerlo no solamente a la mirada de quien juega, sino provocar una especie de intercambio esquivo de miradas en un espacio ajeno al de la trama, pero inscripto dentro del juego. No se trata, estrictamente hablando, de una pantalla de menú para configurar aspectos del programa, tampoco de una cinemática, pues nada se narra allí, y tampoco es una imagen estática fija. Se trata de un rostro que mira y aguarda unos segundos —acaso como el rostro de quien juega en ese momento— hasta que el nivel se cargue y ambos, quien juega y el avatar, puedan reingresar desde ese intervalo sin tiempo ni espacio al espacio y al tiempo del relato.



FIGURA 1. Pantalla de carga de nivel en *Heavy Rain* (Quantic Dream, 2010)

En *Beyond: Two Souls*, Cage continúa perfeccionando el sistema de captura de movimiento facial y corporal y da participación a dos actores de renombre: Ellen Page y Willem Dafoe. La actuación de ambos es capturada en vivo, digitalizada y simulada luego en contextos virtuales. La simetría especular como instancia específica de vinculación con el avatar aparece en la escena inicial del juego, que cumple las veces de prólogo y epílogo. La estructura del relato marco y relato enmarcado —o del texto dentro del texto— se introduce aquí a partir del rostro de Jodie Holmes, que mira de frente y de perfil, en un espacio incierto desde el cual se inicia su relato de rememoración:

Nací con un poder extraño, la habilidad de ver lo que ningún humano ha podido ver antes. Todo es confuso en mi mente. Las imágenes, los sonidos, los olores. Necesito recordar, ordenar mis pensamientos hasta este momento. Recordar quién soy. Si debo decir cómo empezó todo, es posible que comience desde aquí (Quantic Dream, 2013).



FIGURA 2. Prólogo de *Beyond: Two Souls* (Quantic Dream, 2013)

La primera persona del personaje se convierte, por efecto del primer plano y la mirada perpendicular, en una primera persona compartida con quien juega. Lo particular de la trama fantástica es que Jodie vive conectada a una entidad paranormal, Aiden, a quien también podremos comandar y alternar entre uno y otro personaje para resolver las situaciones problemáticas. Esos son los únicos dos personajes jugables y, a partir del recurso narrativo de la rememoración, el juego transforma todo el proceso de descubrimiento de la vida de Jodie y Aiden en un largo camino de construcción de la memoria hasta el presente de enunciación. Podríamos decir también en este caso, con Lotman, que el videojuego “hace recordar” a quien juega aquello que desconocía.

A diferencia del cometido de carga de nivel en las escenas especulares de *Heavy Rain*, en este juego la cinemática de prólogo y epílogo forma parte de la trama y brinda claves argumentales valiosas para reordenar la biografía de Jodie y Aiden. Una de las características fundamentales de este título es que los 23 capítulos que lo componen no están numerados y se van concatenando sin orden cronológico, de modo tal que avanzamos pendularmente por la biografía de los protagonistas desde su niñez al estado presente de *in medias res* con el que inicia la trama. Si consideramos, además de la estructura argumental no lineal, la multiplicación de posibilidades narrativas por las decisiones tomadas ante las vivencias que se presentan de manera desordenada, el panorama del relato resulta sumamente complejo y atractivo en términos de riqueza narrativa. Solamente al final del juego es posible obtener la imagen ordenada cronológicamente de sucesos.

Otra instancia de carácter simétrico que espeja a quien juega con el avatar es la propia condición irreal y envolvente de Aiden con respecto a Jodie, como si en la lógica de esa entidad paranormal se hiciera legible una duplicación de la propia figura de quien juega con respecto a los avatares. La peripecia de Aiden reproduce, como texto dentro del texto, la propia relación de entidad invisible, pero de fuerza decisiva que tiene quien juega frente a los personajes.

Al igual que en *Heavy Rain*, en *Beyond: Two Souls* la diversidad de finales posibles hace única cada experiencia de juego. Cage ha señalado, sin embargo, que de acuerdo a su visión para equiparar juego y vida la mejor forma de captar el sentido de sus historias sería jugarlas una sola vez (Cage, 2009).

Lo que busca Cage es comprometer de manera profunda a la persona que juega con la peripecia de los personajes y hacerla responsable de sus decisiones. En el caso de *Beyond: Two Souls* no solo lo logra a partir del primer enlace con Jodie, sino también en el modo calculado en que las vivencias van siendo graduadas y van generando un estado anímico que, a falta de una sucesión cronológica, acumula experiencias puntuales que solo al final se hacen biografía.

4. Detroit o el regreso de Eliza

Como dijo Murray, con Eliza, Weizenbaum había acabado convirtiendo un programa de ordenador en un personaje creíble. Algo de eso acontece con los personajes en los

juegos de David Cage, que no solo han ganado complejidad, sino también multiplicado las instancias de enlace emotivo con quien juega, de tal modo que ya no resulta tan claro, parafraseando a Navarro, si quien juega comanda a los avatares o es un dispositivo más al servicio de la poética autoral de Cage. *Detroit: Become Human* representa un excelente ejemplo de esa poética perfeccionada durante todos estos años.

Se trata de un juego de aventura gráfica y acción ambientado en una ciudad futurista en la que los androides se han integrado a la vida humana cotidiana. Más allá del apartado gráfico, los efectos sonoros y la musicalización, el juego nos vuelve a colocar frente a una interfaz sumamente minimalista e intuitiva como en *Heavy Rain* y *Beyond: Two Souls*, con instrucciones de comando puntuales y abundancia de cinemáticas.

Los tres personajes que podemos comandar son Kara —una asistente doméstica—, Connor —un prototipo de investigación que colabora con la policía— y Markus —un androide de compañía que liderará una revolución por la libertad de los androides—. Con ese esquema de focalización múltiple y tramas mutuamente implicadas, el juego permite a quien juega vivenciar distintas experiencias en función de las situaciones, sensibilidades y acciones de cada uno de los personajes.

El conflicto central en el juego tiene que ver con las posibilidades de desviarse con respecto a la programación primaria de los androides —el equivalente a las leyes de la robótica de Asimov—, lo que hace posible para quien juega conducir al personaje hacia un mayor grado de libertad con respecto a los mandatos según las funciones definidas para cada modelo de androide, o bien refrenarse y construir modos de ser menos divergentes. Ese viaje de divergencia que coloca al jugador en el papel de androide refrenado se revela muy pronto como un camino de conocimiento de lo humano.

Jesper Juul (2013) plantea que el videojuego ofrece la posibilidad de experimentar acciones en entornos seguros donde la apuesta emocional de quien juega no tiene consecuencias más allá del mundo del juego, pero esa afirmación se vuelve problemática ante la poética de Cage si pensamos en su pretensión de conmovir y comprometer éticamente a quien juega con el destino de cada personaje. Además de la focalización múltiple y el cambio de comando de personajes, hay un detalle diferente y decisivo con respecto a los juegos anteriores que opera más allá del plano de los personajes y del mundo del juego: la figura de Chloe.

5. Free Chloe

Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar.

Julio CORTÁZAR. “Axolotl”, *Final del juego* (1956)

Chloe, uno de los androides de compañía que protagoniza un capítulo de *Detroit: Become Human*, aparece desde el primer momento como fondo del menú del juego, es decir,

fuera del mundo ficcional, en primer plano y mirando de frente, haciendo acotaciones y comentarios a medida que se avanza en el juego. Cada vez que entramos y salimos del juego, Chloe aguarda en esa antesala del menú, amigable y servicial a través de la pantalla.

Hacia el final del juego, sin embargo, el menú se revela como una estrategia más para la consolidación de esa poética de compromiso emotivo y empático. Chloe comenta que, tras habernos visto jugar y en función de las decisiones que hemos tomado en el mundo del juego, quizá seríamos capaces de “liberarla” y dejarla marchar del menú. Se abre entonces una ventana con la opción *sí*, que hace desaparecer al personaje del menú, y otra con la opción *no*, que hace caso omiso a su pedido y retiene a Chloe. Como se ve, *Detroit: Become Human* extiende la experiencia empática hasta la frontera del texto videojuego en esta réplica —simetría especular— de la trama en el menú del juego: ¿seremos capaces de elegir la liberación de los androides en el juego y retener a Chloe en el menú?; ¿en qué medida la coherencia de nuestras decisiones en el juego puede expandirse fuera de él?; ¿podremos seguir mirando a los ojos a Chloe si le negamos su libertad?



FIGURA 3. Chloe en el menú del juego *Detroit: Become Human* (Quantic Dream, 2018)



FIGURA 4. Menú del juego *Detroit: Become Human* sin Chloe (Quantic Dream, 2018)

Lo que hace visible el caso de Chloe, junto con la complejidad argumental combinada de las peripecias de Kara, Connor y Markus, es la construcción de un texto complejo que no solo es activado por la persona que juega, sino que la interpela fuertemente. Y es que, desde el primer momento, tal como dice Chloe al recibirnos, no se trata de un videojuego, sino de una “experiencia Detroit”.

David Cage interpela nuevamente con esta ficción que nos coloca bajo la piel de androide para experimentar lo humano. Plantea la posibilidad de una revolución o una reevolución a través de narrativas digitales que expanden fronteras del videojuego y del cine interactivo para explorar formas híbridas entre ambos.

Algunos textos de Cage han desplazado la frontera de lo que pueden hacer los videojuegos para devolvernos, como espejo de semejanzas y diferencias, el rostro de máquinas dialógicas. Desde esas pantallas, mirándonos, esas máquinas aguardan el momento en que descubramos lo persuasivamente humanas que se han vuelto desde Eliza a esta parte.

Notas

1. Esta propuesta se basa en la idea de De Lauretis (1991) sobre el *fuera de plano* del cine no como lugar invisible, sino lugar invisibilizado, donde se incluyen la cámara que capta y el espectador que mira, es decir, el punto de mira donde la imagen es recibida y reconstruida como subjetividad. También anima nuestra hipótesis la reflexión de Foucault (2005) acerca de la posición paradójica de mirada que construye la pintura *Las meninas* (1656) de Velázquez.

Referencias bibliográficas

- AARSETH, E. (1997). *Cibertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press.
- ARÁN, P. (Dir.). (2006). *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- BEN SHAUL, N. (2008). *Hyper-Narrative Interactive Cinema. Problems and Solutions*. Ámsterdam y Nueva York: Rodopi.
- CAGE, D. (2009). *Changing The Game: The Quantic Dream Heavy Rain. Interview Part Two, G4*.
— (2018, noviembre). *How video games turn players into storytellers* [video]. Conferencias TED.
- DE LAURETIS, T. (1991). La tecnología del género. En C. Ramos Escandón (Ed.), *El género en perspectiva* (pp. 231-278). México DF: Universidad Autónoma Metropolitana.
- FOUCAULT, M. (2005). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- JUUL, J. (2013). *The Art of Failure. An Essay on the Pain of Playing Video Games*. Cambridge y Londres: The MIT Press.
- LOTMAN, Y. (1996a). Acerca de la semiosfera. En *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (pp. 21-42). Madrid: Cátedra.
- (1996b). Asimetría y diálogo. En *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (pp. 43-60).

Madrid: Cátedra.

— (1996c). El texto en el texto. En *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (pp. 91-109).

Madrid: Cátedra.

— (1996d). El texto y la estructura del auditorio. En *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (pp. 110-117). Madrid: Cátedra.

— (2000). Semiótica de la escena. En *La semiosfera III. Semiótica de las artes y la cultura* (pp. 57-84). Madrid: Cátedra.

MOLINA AHUMADA, E. (2017). Espejos virtuales. La semiótica de la cultura y el enlace héroe/jugador en el videojuego. *Luthor*, 32.

MOLINA AHUMADA, E. Y GHERLONE, L. (2019). Ciberespacio y semiótica de la otredad. *deSignis*, 30.

MURRAY, J. (1999). *Hamlet en la holocubierto. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona: Paidós.

NAVARRO, J. (2017). *El videojugador. A propósito de la máquina recreativa*. Barcelona: Anagrama.

QUANTIC DREAM. (2010). *Heavy Rain* [videojuego]. (Dir. D. Cage). PS3 Game. EE. UU.: Sony Entertainment.

— (2013). *Beyond: Two Souls* [videojuego]. (Dir. D. Cage). PS4 Game. EE. UU.: Sony Entertainment.

— (2018). *Detroit: Become Human* [videojuego]. (Dir. D. Cage). PS4 Game. EE. UU.: Sony Entertainment.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. (2013). Corpus virtualis. En *Figuras de la presencia. Cuerpos e identidad en los mundos virtuales* (pp. 78-91). Ciudad de México: Siglo XXI.

TAKAHASHI, D. (2019, 29 de junio). David Cage interview: Researching Detroit: Become Human's back story of rogue AI. *VentureBeat GamesBeat Summit*.

TURING, A. (2012). *¿Puede pensar una máquina?* Oviedo: KRK.

UTTERBACK, C. (2004). Unusual Positions – Embodied Interaction with Symbolic Spaces. En N. Wardrip-Fruin y P. Harrigan (Eds.), *First Person. New Media as Story, Performance and Game* (pp. 218-226). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

VEALE, K. (setiembre de 2012). 'Interactive cinema' is an Oxymoron, but May Not Always Be. *Game Studies*, 12(1).

WIENER, N. (1969). *Cibernética y sociedad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Formas de coexistencia y matriz cultural o fundamentos de las festividades del solsticio de invierno* / Forms Of Coexistence And Cultural Matrix Or Foundations Of Winter Solstice Holidays

Rahilya Geybullayeva

RESUMEN

Este artículo investiga las tradiciones vinculadas a las celebraciones invernales de Año Nuevo que forman parte de la cultura de muchas sociedades modernas. ¿Cómo es esta fiesta que encontró un lugar en el registro oficial de días festivos de muchos países? ¿Cómo cobran forma las festividades de un país en una nueva alineación política, y cómo se extienden por todo su territorio? ¿Cómo se extraen las tradiciones folclóricas y culturales del pasado —recientes o distantes, olvidadas o recordadas vívidamente— para adquirir un nuevo estatus? Por ejemplo, ¿cuáles son las costumbres que la sociedad contemporánea asocia con el Año Nuevo y por qué? Estas costumbres se convierten en una nueva tradición dominante o fiesta oficial, en ocasiones suplantando a otras que parecían inquebrantables y primordiales.

Desde esta perspectiva, la presente investigación se centra en la percepción, representación y (re/de)construcción de las tradiciones culturales alrededor del solsticio de invierno (Navidad, Año Nuevo) y sus variantes a fin de entender, utilizando el caso moderno de Azerbaiyán, cómo los períodos de transición afectan el establecimiento de disposiciones oficiales para los días festivos.

Palabras clave: Año Nuevo, semiótica de la cultura, estereotipo-prototipo, estudios postsoviéticos.

ABSTRACT

This paper investigates traditions of winter New Year's celebrations — part of a culture of many modern societies. What is this holiday, which found a place in many countries' official public holiday register? How do a country's holidays take shape in a new political alignment, and how do they spread nationwide? How are folkloric and cultural traditions extracted from the past — recent or distant, forgotten or vividly remembered — to acquire new status? For example, which customs does modern society associate with the New Year and why? These customs become a new dominant tradition or official holiday, sometimes supplanting others that seemed unshakable and primordial. This investigation, from this perspective, is focusing on the perception, representation (re/de) construction) of cultural traditions around the winter solstice (Christmas, New Year)

and on parallels for understanding how to transition periods impact establishing official holiday arrangement, using modern Azerbaijani case.

Keywords: New Year, semiotics of culture, stereotype-prototype, post-Soviet studies.

Rahilya Geybullayeva es profesora, jefa del Departamento de Literatura de Azerbaiyán, Universidad Eslava de Bakú, integrante del Comité Ejecutivo de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos y fundadora de la Asociación Azerbaiyana de Literatura Comparada. Se doctoró en la Universidad Estatal de Moscú Lomonosov. Como ganadora de las becas de UNESCO, Carnegie y Fulbright, se desempeñó como investigadora visitante en SOAS Universidad de Londres y en la Universidad de California, Berkeley. Correo electrónico: <rahilya_g@hotmail.com>.

FECHA DE RECEPCIÓN: 26/04/2021
FECHA DE ACEPTACIÓN: 02/06/2022

—

1. Introducción o historia cultural del año nuevo y discurso político

Los festivales del equinoccio de primavera y del solsticio de invierno forman una profunda capa de tradiciones culturales para las antiguas civilizaciones y las posteriores naciones medievales y postmedievales, la cual es percibida como fundamental. En las civilizaciones modernas son principalmente conocidas como *Novruz*, Pascuas, Navidad, Año Nuevo, y permiten a las personas comprobar la antigua cronología de la formación de la nación. Las costumbres y creencias, enmarcadas y legitimadas en libros sagrados, se transformaron en las tradiciones de pueblos y etnias, y se incorporaron en nuevas identificaciones. Al seguirlas o refutarlas, sea en su totalidad o en algunas de sus particularidades, algunos grupos de personas se convirtieron en adherentes de múltiples creencias, religiones y confesiones. La religión y la confesión fueron, y siguen siendo, uno de los criterios estrictos de identificación nacional —anglicanos, católicos, luteranos, ortodoxos; chiitas, que celebran tanto Novruz como Ashura, o sunitas, que celebran Novruz, pero no Ashura—. Las fiestas públicas relacionadas con fenómenos naturales —el despertar o la hibernación de la naturaleza, el equinoccio vernal y el solsticio de invierno— y los símbolos que las acompañan —cruz, huevo, semilla, liebre— tomaron cuerpo y se asociaron con días festivos de índole religiosa.¹

Como en toda etapa de transición, en el período postsoviético los debates e investigaciones sobre los procesos de identificación son ineludibles. Estas discusiones trascienden la moralidad de los seres humanos —por ejemplo, la identificación de una persona como buena/mala—; generalmente van más allá de lo biológico —ADN-genética— y aparecen relacionadas con la cultura —lengua, religión, costumbre— y la geografía —territorio—. Cada grupo étnico que conforma una nación moderna se inserta en la sociedad con sus propias costumbres. Las búsquedas ligadas a la identidad han estado presentes a lo largo de la historia, ya que las fronteras políticas han ido cambiando periódicamente. A medida que un país se fragmenta y reorganiza sus límites, se agregan nuevos intereses y se añaden nuevos grupos étnicos, mientras que algunos de los viejos componentes y prioridades se pierden.

A partir del colapso de la Unión Soviética, surgió el debate respecto de qué días festivos debían conmemorarse en Azerbaiyán, una de las quince repúblicas de la antigua URSS. En algunos casos, la interpretación de esta pregunta alude a intereses políticos y a la identidad religiosa, dado que las festividades suelen estar vinculadas a la religión y se visten con ropas religiosas, así como también son ampliamente utilizadas para orientar la política. En este marco, una de las discusiones nacidas hace treinta años giró en torno al Año Nuevo, celebración que había sido convertida en tradición y día festivo oficial en la época soviética. Se mantuvieron dos festividades postsoviéticas: por un lado, Año Nuevo o 31 de diciembre y, por otro, Novruz, en el sentido de 'día nuevo', restaurado como fiesta oficial en Azerbaiyán desde la década de 1970, una de las celebraciones más populares y alegres que está relacionada con el equinoccio de primavera en el calendario astronómico. Aunque aún no se encuentra en debate la posibilidad de sumar a esta lista a Muharram —el primer mes del calendario musulmán, *hijra*—, sería un cuestionamiento lógico si se considera la identificación musulmana de la mayor parte de la población de Azerbaiyán.

Al igual que en cualquier fecha festiva, es entendible que estas tradiciones de Año Nuevo adquieran nuevos matices, como en el efecto pizza (Jenkins, 2002), o pierdan algunos de sus antiguos detalles al penetrar la cultura de los pueblos agrupados en una unidad sociedad-país-religión. Por este motivo, la comprensión e interpretación de cada tradición puede dividirse en tres grandes grupos: *estereotípica* —cuando, desde la perspectiva de una persona moderna, se acepta como verdad absoluta todo lo que implica una tradición contemporánea—; *arquetípica* —cuando aparece la pregunta por cuál es o dónde se sitúa el origen, cuya respuesta suele buscarse en la historia reciente, operación que puede ser llamada *interpretación asociativa*—, y *prototípica* —cuando se indaga en una pregunta más profunda: qué ocurrió en el período preasociado; en este caso, como no se trata de un conocimiento común para la sociedad, supone una *interpretación no asociativa o matriz cultural*—.

De este modo, con el transcurrir del tiempo se van formando fiestas paralelas en torno a una misma tradición. Desde esta perspectiva, con nuevas fronteras políticas y nuevos días festivos, emergen las siguientes preguntas: 1) ¿qué Año Nuevo debería declararse

como día festivo oficial en el Azerbaiyán moderno?; 2) ¿cuál es la matriz cultural de la tradición del 31 de diciembre al 1 de enero —asociada a la nueva realidad política— en tanto fiesta cristiana —nivel arquetípico—?; 3) ¿qué tan nacionales son los días festivos nacionales o religiosos, o cómo se nacionalizan o celebran en las diferentes religiones?

1.1. Alcance y métodos

En 1969, Michel Foucault planteaba:

[...] el problema ya no es el de la tradición, el de trazar una línea, sino el de la división, el de los límites; ya no se trata de los cimientos duraderos, sino de las transformaciones que ofician de nuevos cimientos, la reconstrucción de los cimientos. [...] las redistribuciones recurrentes revelan varios pasados, varias formas de conexión, varias jerarquías de importancia, varias redes de determinación, varias teleologías (1969, p. 5).

Así, en lugar de la historia en términos lineales, sugería:

[...] por el contrario, lejos de las grandes unidades como ‘períodos’ o ‘siglos’, pasar a los fenómenos de ruptura, de discontinuidad. Debajo de las grandes continuidades del pensamiento, debajo de las manifestaciones sólidas y homogéneas de una única mente o de una mentalidad colectiva, [...] bajo la persistencia de un género, forma, disciplina o actividad teórica particular, ahora se trata de detectar la incidencia de interrupciones. Interrupciones cuyo estado y naturaleza varían considerablemente (p. 4).

Para encontrar módulos de “lo original y lo regular” (pp. 141-149), Foucault adopta como método el término “descripción arqueológica” (pp. 135-178) que difiere de la historia tradicional y de la historia tradicional de las ideas.

Esta investigación sugiere módulos de rupturas, divisiones, y reconstruye la matriz cultural y las formas de la semiosfera —término de Yuri Lotman (1992/2000)— en el caso de los días festivos en Azerbaiyán. Para hallar los fenómenos de ruptura, de discontinuidad de la misma matriz cultural de las celebraciones de Año Nuevo, se emplean los términos *estereotipo*, *arquetipo* y *prototipo*: el significado principal del signo-idea o el prototipo-matriz cultural se diversifica a través de redistribuciones recurrentes, convirtiéndose en arquetipos; con el tiempo los arquetipos se convierten en nuevas bases, resultando en estereotipos —interpretación moderna de la arquetípica tradición de signo-símbolo-idea por parte de diferentes sociedades, la cual reconoce solo el desarrollo lineal de la idea—. De esta interpretación encapsulada —dentro de una sociedad—, en lugar de una descripción arqueológica, nacieron muchos conflictos nacionales en torno a la cultura. Esperamos, sinceramente, que este estudio permita comprender el conjunto de ideas-símbolos en común, más allá de la diferencia en las historias políticas, las religiones, los grupos étnicos y otros rasgos entre las personas.

Las investigaciones acerca de las identificaciones no implican solo un análisis de la historia y las tradiciones culturales; no se trata de qué pueblo o cultura tiene mayor o

menor antigüedad, sino más bien de una de las herramientas que lleva a las personas a comprender los inesperados aspectos comunes que las unen. Estos estudios muestran que, a nivel de los estereotipos, arquetipos y prototipos —es decir, en las capas de la cultura ancestral—, existen fuentes familiares en la historia, la religión y el folclore de las tradiciones modernas.

El efecto pizza (Jenkins, 2002), empleado para explicar la cultura de otra nación a estudiantes, muestra cómo cambia el budismo cuando es presentado a estudiantes estadounidenses, cuando una cultura extranjera es presentada a una persona extranjera.

A fin de que los estudiantes superen esta etapa, Jenkins pone énfasis en el ciclo de retroalimentación o efecto pizza para mostrarles que están involucrados en la construcción y posterior interpretación errónea de la cultura que están estudiando. Tan errónea como la de aquellos estadounidenses que hicieron la pizza elaborada y luego la confundieron con un producto autóctono de Italia; y al igual que los italianos que han cooptado la pizza estadounidense (Jenkins, 2002, pp. xvi).

Al analizar las cuestiones planteadas en este estudio, la semiótica general halló, en los días festivos construidos alrededor del solsticio de invierno, elementos, fragmentos y fracciones constitutivas tales como símbolos —*ChR* y logogramas de peces—, palabras y letras —*YelDa*, *YuLe ÇeLLa*, *Christmas*—, palabras y rituales —Año Nuevo y Navidad— que evocan el efecto pizza. Como es en el caso de todas las costumbres y tradiciones, las variantes contemporáneas de Año Nuevo son solo una representación superficial de una historia cultural más antigua, aunque relacionada con un pueblo o religión particular a través de distintos nombres. La tradición, el ritual, se convierte en un elemento definitorio de nuevas religiones y culturas o de tradiciones vestidas con ropas religiosas; como el lenguaje es enriquecido por los dialectos, de vez en cuando, la comida adquiere distintos matices de un mismo sabor —similares a los dialectos en el lenguaje—.

2. Variantes del solsticio de invierno y matriz cultural. ¿Qué tan atea fue la Unión Soviética o la disposición sobre Año Nuevo en el período soviético?

El pueblo soviético celebraba el Año Nuevo —por lo general nunca la Navidad—, fiesta relacionada con el cristianismo, por fuera de su connotación religiosa, simplemente para marcar el comienzo de un nuevo año del calendario solar.

Esta festividad estaba asociada a la nación dominante en la URSS, vale decir, a aquellos rusos que, en tanto integrantes del mundo cristiano, festejaban el Año Nuevo el 1 de enero como los europeos. También existía otro día festivo conocido como Año Nuevo Viejo, el 13 de enero —calendario gregoriano más trece días—, celebrado por toda la URSS conforme con la tradición ortodoxa —los rusos son parte de la ortodoxia—. Sea

cual sea la razón, las vacaciones escolares de invierno se programaban alrededor de esos trece días. Esta diferencia temporal ocasionó un desfase entre Europa y la URSS en lo que hace a la escuela y las vacaciones estudiantiles.

Como resultado de lo anterior, en los países postsoviéticos, incluido Azerbaiyán, el nuevo año comienza el 1 de enero. Aunque la tradición del último día del año, el 31 de diciembre, es ampliamente celebrada, recientemente y en algunos casos ha comenzado a interpretarse como una fiesta cristiana. Este estereotipo se construyó con base en la asociación de esta fecha con el aniversario del nacimiento del primer cristiano —misionero—, Jesucristo. Cabe señalar que también es uno de los días festivos formados en torno al fenómeno astronómico del solsticio de invierno, así como Novruz, Pascua, Pésaj han hecho lo propio alrededor del equinoccio de primavera.

3. Cuán cristiana es la Navidad o los paralelismos Navidad/Shab-e Yaldá o Shab-e Chellé/Yule/Modranicht; el cumpleaños de Mitra, Odín y Jesús

En las religiones monoteístas vecinas, en distintos períodos históricos y continentes, incluyendo tribus nativas americanas y australianas, existen días festivos similares a la víspera de Año Nuevo. Sobre lo anterior, el proyecto eHRAF *Winter Solstice Celebration Around The World* de la Universidad de Yale subraya que los rituales indígenas están relacionados tanto con el final de la cosecha como con el renacimiento del sol. eHRAF advierte que en Irán esta tradición deriva del zoroastrismo preislámico. En el mundo musulmán, especialmente en dicho país, el solsticio de invierno, Shab-e Yaldá o Shab-e Chellé, marca la noche más larga del año y el día astronómico más corto — el 20 o el 21 de diciembre— (Omidshar y Algar, 1990). La tradición de *Yaldá* se encuentra vinculada con el nacimiento del dios Mitra.

Yalda es una palabra siria que significa nacimiento (NPer. *milād* es del mismo origen). En el siglo III d. C. los devotos de Mitra adoptaron y usaron el término 'yalda' específicamente con referencia a su nacimiento. Si bien el término original en avéstico y persa antiguo es desconocido, se cree que en *Parthian-Pahlavi* y *Sasanian-Pahlavi* (persa medio) esta festividad era conocida como *Zayishn* (*zāyīšn-i mithr/mihr* - el nacimiento de Mithra). El nuevo persa "Festival *Shab-e Cheleb*" es un término relativamente reciente. La celebración fue llevada a la meseta iraní por los migrantes arios (iraníes) alrededor de mediados del 2.^{do} milenio a. C., pero la fecha original de la celebración podría llegar hasta la era prezoroastriana, alrededor del 3.^{er} y 4.^{to} milenio a. C. (Massome, 2010).

La gran Çella —40, desde el solsticio de invierno— implica 40 días completos, y la pequeña Çella 40 días y noches —20 días y 20 noches—.² La tradición de Çella —40 días— también se relaciona con el hecho de que, en el *Surat al-Ar'af*, Dios ordenó a Moisés vigilar durante 30 noches y 10 noches:

Designamos para Moisés treinta noches, luego agregamos otras diez, completando el mandato de cuarenta noches indicado por su Señor. Moisés ordenó a su hermano, Aarón, "Toma mi lugar entre mi pueblo, haz lo que es correcto, y no sigas el camino de los corruptos" (Sagrado Corán 7: 142).

Se cree que las palabras *Yel* y *da* (en árabe, 'noche oscura') o su sinónimo *Yol* se derivan de la raíz 'nueva vida nacida' en el dialecto arameo. Es posible que *yol* ('camino', 'sendero'), *yil* ('año') en turco y *yol ka* ('abeto' —árbol de hoja perenne, símbolo de Año Nuevo—) en lenguas eslavas —que simboliza el Año Nuevo y la Navidad— tengan el mismo sentido ('nuevo comienzo').

A esta lista de paralelismos podemos añadir dos días festivos precristianos más que encuentran resonancia con *Yel* y *da*. Una es Yule,³ que tiene la misma raíz léxica, y la otra es Modranicht ('Madre de las Noches'), celebrada por las tribus anglosajonas y asociada con Yule. Yule (o Yuletide) es celebrado por los antiguos alemanes para honrar a Odín, el dios principal en la mitología nórdica, y dura 12 días, desde el 21 de diciembre hasta el 1 de enero.⁴ En general, el número 12, relacionado al dios Odín, se menciona varias veces en la epopeya islandesa *Edda en prosa*. El capítulo 55 de la antigua saga alemana lo señala como "la criatura de Yule, uno de los nombres de los dioses". En el capítulo 55 del libro *Skáldskaparmál* de *Edda en prosa* (*Edda menor*), se otorgan diferentes nombres para los dioses, entre ellos, *seres de Yule*. Además, uno de los numerosos nombres de Odín es Jólnir, en referencia a este suceso (*Yule*, 2022).⁵

Los paganos germanos también celebraban festivales y rituales basados en los equinoccios, siendo la celebración de Yule particularmente importante para ellos. Los sacrificios y festines se celebraban durante pleno invierno, en el mes gótico conocido como *giuli* o *yule*, para honrar a los antepasados muertos e invocar la fertilidad. La celebración, así como *modranibt* (noche de las madres) que tenía lugar en la misma época del año, coincidía con la celebración cristiana del nacimiento de Cristo, Navidad (Sanders, 2015, p. 5).

4. Navidad y el nacimiento de Jesús o Jesús ungido como parte de la fiesta de Año Nuevo

Naturalmente, hay diferentes mitos e historias alrededor de los fenómenos naturales-astronómicos. La variante adoptada oficialmente por la religión dominante —adquirida— se extiende y se convierte en una tradición, y el resto pasa a ser apócrifo. Una descripción bien conocida o estereotipada del nacimiento de Jesús es la iconografía escénica recogida por primera vez en 1223 por San Francisco de Asís:

Una de las imágenes más familiares de la temporada de Navidad es el pesebre, la conocida representación del nacimiento de Jesús que se muestra en una variedad de entornos públicos y privados, incluyendo iglesias, parques, vidrieras y chimeneas. La escena, montada por primera vez por San Francisco de Asís en 1223, es iconográfica, por ende, sus diversos elementos no están destinados a representar verdades históricas o literarias, sino, fundamentalmente, teológicas. Armoniza dos historias muy distintas: por un lado, el nacimiento de Jesús según San Lucas, en un establo, visitado por pastores y asistido por una hueste angelical, y, por otro, los Magos de San Mateo, quienes fueron guiados por una estrella hacia la casa de la familia de Jesús algún tiempo antes de su segundo cumpleaños (Burke, 2021).⁶

También se debe considerar el hecho que Ireneo (ca. 130-200) o Tertuliano (ca. 160-225), quienes describieron el cristianismo temprano, no tienen registro de celebraciones asociadas al nacimiento de Jesús durante el siglo I. En los orígenes de Alejandría (ca. 165-264) incluso se burlaron de los aniversarios de su nacimiento en la antigua Roma. Su rechazo a esta tradición se debe a que era asociada con la idolatría; por esta razón, la Navidad no se celebraba en absoluto (McGowan, 2019).

4.1. Ungido por el Mesías o entre Navidad, *chi-rho* y peces

La palabra *Cristo*, añadida al nombre de Jesús, también es de interés histórico y cultural. En una versión del Antiguo Testamento (la Biblia hebrea)— fue traducida al griego, en su expresión funcional, como *Mesías* —‘ungido’— *Salvador*. Su unción —como consagración para ser el Salvador— se lleva a cabo de manera similar, se produce con perfumes o bálsamos caros, lavado de los pies, y se presenta en los Evangelios.⁷

El nombre *Christmas* proviene de The Mass of Christ. El servicio de la misa de Cristo fue el único al que se le permitió tener lugar después de la puesta del sol —y antes de la salida del sol al día siguiente—, por lo que las personas asistían a medianoche. El acortamiento de *Christ-Mass* tiene como resultado *Christmas*.

En el idioma y alfabeto griego, la letra que parece una X es la letra griega *chi*, pronunciada kye (rima con el inglés “eye”), que es la primera letra de la palabra griega para Cristo, *Christos*. La iglesia temprana utilizó las dos primeras letras de *Christos* en el alfabeto griego, *chi* y *rho*, para crear un símbolo que representara el nombre de Jesús. Esto parece una X con una pequeña P en la parte superior. Así, Navidad también puede significar Navidad; pero también debe ser pronunciado “Christmas” en lugar de “exas” (Christmas or Xmas?, s.f.).⁸

El logograma *Chi-ro* del alfabeto griego representa el estado ungido de Jesús:



IMAGEN 1

El nombre de Jesús se traduce en arameo como *Salvador* (Salvador, Redentor):

La palabra Jesús es la forma latina del griego *Iesous*, que a su vez es la transliteración del hebreo *Jeshua*, o *Josué*, o de nuevo *Jehoshua*, que significa “Jehová es la salvación”; *Iesous* como equivalente a *soteria kyrion*; Eusebius (Dem., Ev., IV, ad fin.; P.G., XXII, 333) da el significado *Theou soterion*; mientras que St. Cyril de Jerusalén interpreta la palabra como equivalente a *soter* (Maas, 1910).⁹

4.2. El logograma de salvador de peces y los paralelismos en el hinduismo

Otro logo del cristianismo, asociado con la tradición del Año Nuevo, es el pez. El logo del pez también incluye el sentido del Salvador: *Theou So-te-r* (‘Dios Salvador’):

La palabra griega para pez es *Ikhthous* o *Ichthys*. Hay cinco letras griegas en esta palabra. También puede formar la creencia cristiana: *‘Ie-sous Christos Theou So-te-r’* que en castellano significa “Jesucristo, Hijo de Dios Salvador”. ¡La segunda letra de estas cinco es X o *Christos*!¹⁰

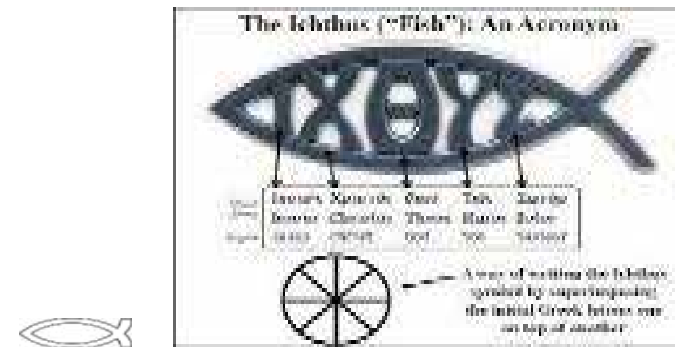


IMAGEN 2

El símbolo del pez es uno de los diez avatares (*matzya*) que representan a los dioses de la trinidad india Vishnu en el hinduismo; en la religión precristiana del subcontinente indio se corresponde con un símbolo divino. En su reencarnación como pez-avatar, acude en ayuda de los cuatro Puranas. Según otra versión, es el Salvador de Manu, el primer hombre durante el Gran Diluvio: en *Van Parva*, el tercer libro del *Mahabharata*, en el Bosque Badri a orillas del río Cherivi, un pequeño pez se acerca a Manu durante sus ritos religiosos, pidiendo su protección, prometiendo salvarlo de inundaciones en el futuro. El nombre del signo del pez en sánscrito es *matzya*: “*Matsya*, m. (cf. *matsa* y *maccha*) un pez [...] *Apariencia luminosa*, VarBrS”.¹¹

5. Tras los pasos de la festividad en la construcción de la nación: el caso de Estados Unidos o Acción De Gracias vs. Navidad

El caso estadounidense muestra cómo una tradición cultural puede mutar en la historia reciente. En diferentes religiones, una idea —por ejemplo, la idea de Navidad— puede interpretarse de manera diferente —ya sea para celebrarla o no como una fiesta, o para reemplazarla por otra festividad— a los estereotipos de una religión en particu-

lar (cristianismo); el ir más allá de la religión con una nueva conceptualización de los asuntos medulares termina en sectarismos (reformismo, protestantismo, etcétera). Las observaciones anteriores conciernen a las celebraciones de Año Nuevo. Esta festividad, con sus hermosas decoraciones y regalos de Papá Noel a los niños, no ha estado exenta de ambigüedades en el cristianismo. La población inglesa que comenzó a establecerse en el Nuevo Mundo en 1607 trajo consigo las tradiciones reformistas, puritanas y congregacionales que alguna vez la separaron de la Iglesia católica romana.¹² Este factor contribuyó a su prohibición en el área de Nueva Inglaterra de los Estados Unidos durante los siglos XVII y XVIII.

Los británicos que emigraron a Nueva Inglaterra en 1630 se encontraron con una sorpresa inesperada: el desprecio hacia la Navidad (Klein, 2015; Nissenbaum, 1997). Los puritanos creían que el 25 de diciembre debía celebrarse simplemente como un día agradable en casa, juntos, sentados alrededor de la mesa. Solo una pequeña minoría de anglicanos la conmemoró en la iglesia de Nueva Inglaterra (EE. UU.). La Navidad se declaró oficialmente ilegal en 1659, y el Tribunal General de Massachusetts determinó que su celebración era un delito penal (Klein, 2015). Los puritanos trataron de suprimir los excesos arraigados en el antiguo ciclo agrícola: ruidosas demostraciones públicas de comida y bebida, mendicidad agresiva e incursiones violentas en los hogares de los ricos. Mientras tanto, el Día de Acción de Gracias —festival de la cosecha que se celebra el segundo jueves de noviembre— fue declarado un feriado importante. El estatus de ambas festividades —prohibición de Navidad y oficialización de Acción de Gracias— se formalizó como tradición con la firma del gobernador. Aquellos estadounidenses que se quejan de la mercantilización contemporánea de la Navidad pueden sorprenderse al descubrir que la insatisfacción con los modos en los que se celebra esta festividad no es nueva.

5.1. De la prohibición navideña al paseo de medianoche de Paul Revere

Para conocer la decoración de las fiestas basta ver las exhibiciones de la casa-museo de Paul Revere en Boston, que ocupa un lugar de suma importancia en la historia de Estados Unidos. Una de ellas brinda información sobre la Navidad y el Día de Acción de Gracias en Massachusetts:

El Día de Acción de Gracias como fiesta pública (feriado de la cosecha celebrado el segundo jueves de noviembre) implicó escribir una resolución y obtener la firma del gobernador. La mayoría de los habitantes de Nueva Inglaterra en los siglos XVII y XVIII eran congregacionalistas. Como descendientes de puritanos, no es probable que celebraran la Navidad. Sus razones eran bíblicas: los congregacionalistas (reformistas) eran todos cristianos separados de la Iglesia católica romana, y su única creencia, justificada solo por la fe (sola Fide), yacía en la Biblia. Para los protestantes, las buenas obras son una consecuencia necesaria antes que una causa de justificación y salvación a través de las buenas acciones (Casa de Paul Revere, 2020).¹³

En *The Battle for Christmas* (1997), Stephen Nissenbaum explica que una de las razones de esta prohibición yace en que la Biblia no especifica el día o la estación en la que nació Jesús. Los puritanos, como protestantes-reformistas, querían purificar la religión y llevarla a la posición de la Biblia cristiana: “Los puritanos notaron que las escrituras no mencionan una temporada, y mucho menos el día del nacimiento de Jesús” (Nissenbaum, 1997). Junto con esta interpretación religiosa, el segundo argumento importante radicaba que en esta festividad había mendicidad e incursiones en los hogares, las que iban acompañadas de agresiones y salvajismo a causa del consumo de alcohol.

Una nueva generación de personas que migró de Gran Bretaña al nuevo continente percibió a su antigua patria como un enemigo —principalmente asociado con la famosa cabalgata de medianoche de Paul Revere en 1775—. ¹⁴ Sin embargo, esta nueva generación no contaba con una historia de larga data por parte de sus antepasados que habían migrado ahí: el asentamiento de los británicos en América del Norte comenzó alrededor de 1607 en el río James de Jamestown, y la Navidad fue prohibida en Nueva Inglaterra por los sucesores británicos en 1659. La primera guerra de Independencia de Estados Unidos (1775-1783) en Massachusetts, una de las trece colonias británicas en el Nuevo Continente, comenzó en abril de 1775. Paul Revere (1735-1818) es conocido fundamentalmente por la medianoche en la que anunció la llegada de los invasores británicos (Randolph, 2002). Por lo tanto, el conflicto sobre las tradiciones culturales de Año Nuevo, Navidad y el nuevo Día de Acción de Gracias por parte de los colonos cristianos estadounidenses puede considerarse como la continuación de esta lucha política, al igual que el debate sobre si celebrar el Año Nuevo el 31 de diciembre en los países postsoviéticos tras el colapso de la URSS.

El Día de Acción de Gracias sigue siendo un día de fiesta oficial en los Estados Unidos y se celebra el jueves de la segunda semana de noviembre, en un ambiente hogareño con la familia. Los cantos religiosos masivos se pueden encontrar en su versión clásica, al ritmo de la música moderna, en iglesias de diferentes denominaciones, por ejemplo, en iglesias universitarias, como Harvard o MIT.¹⁵

6. Diferencia de siete días entre Navidad y Año Nuevo o variantes iniciáticas y paralelismos con el islam y el judaísmo

Por lo tanto, la celebración del Año Nuevo en invierno es doble: el nacimiento de Jesús (Navidad) y luego, con una semana de diferencia, un año nuevo calendario. Estas dos etapas revelan dos matrices culturales: el nacimiento y la iniciación (aceptación) en la sociedad. Si la Navidad (el nacimiento) es una de las festividades que se configuran en torno al solsticio de invierno (24 de diciembre), la fecha de Año Nuevo se asocia a la circuncisión de Jesús (rito obligatorio en las comunidades judía y musulmana). Este ritual se realiza siete días después del nacimiento de todos los niños en el judaísmo y es una de las tradiciones de iniciación a la sociedad.

6.1. Las multitudinarias opciones de iniciación

La iniciación es la asignación de cualquier persona a un grupo o sociedad en particular a través de un ritual y, a la vez, uno de los marcadores de identificación. Cristo, la unción del Salvador, ya ha sido mencionado como un ritual de conexión con el logograma ChiRo ('Salvador'). La unción de Jesús en la Biblia ocurre cuando María, la hermana de Lázaro, roció sus pies con perfume —“María [...] ungió los pies de Jesús” (Juan 12:1-12:8)—.

En el judaísmo, la iniciación de los niños que llegan a la pubertad y asumen la responsabilidad de sus actos se celebra con el ritual de *bar y bat mitzva* —testamento para niños y niñas—. ¹⁶ En la sociedad azerbaiyana contemporánea se utilizan dos expresiones paralelas, como *doğum günü* ('cumpleaños') y *ad günü* ('el día de tener un nombre'), que tienen estas huellas del Año Nuevo de dos pasos. *Kitabi Dada Gorgud*, de las tribus Oghuz, que también se consideran los ancestros de los azerbaiyanos modernos, presenta a *adgoyma* (ceremonia del nombre de pila) asociada con la valentía: Bugaj y Basat. Ambos héroes se inician en la sociedad Oghuz a través de sus nombres de pila.

7. Corolarios

La tradición del cambio de calendario en Año Nuevo para los exsoviéticos comenzó a asociarse con el cristianismo luego del colapso de la URSS. Por supuesto, la tradición del Año Nuevo invernal, relacionada con el nacimiento de Jesús, tiene paralelos sincrónicos (Çella, Yaldá, Yule) y diacrónicos, como capas históricamente más antiguas (Ishtar, Mithra). La herencia cultural de los sumerios y acadios, cuyos nombres permanecen en la historia —disueltos en naciones posteriores—, descubre el símbolo de la nueva vida-fertilidad-estrella ISHTAR-EaSTeR (STaR), la diosa de la fe; el protogermánico-precristiano AuSTRo ('estrella', 'resplandor'); el profeta ZOROASTER o ZaR-polvo ('brillante', 'fuego', 'luz y estrella') que, léxicamente, revela una matriz cultural común ('luminosidad-luz-oro-estrella') en estratos culturales más antiguos.

En las festividades de Año Nuevo de invierno, los judíos celebran con luces Hanukkah ('fuego', 'luz') a fines de noviembre y principios de diciembre;¹⁷ en los antiguos mitos romanos se pueden encontrar paralelismos con el dios de la vida nueva —con la cerda, símbolo de la vida nueva, en la mano—, Saturno, el dios etrusco Satr.

En Estados Unidos, formado por descendientes de la misma sociedad religiosa y nacional —anglosajones británicos e irlandeses—, se agrega una nueva fiesta en lugar de Navidad: Acción de Gracias, con una matriz cultural de cosecha. En 1991, en el Azerbaiyán postsoviético, se agregó otra fecha al 31 de diciembre: el Día de la Solidaridad de los Azerbaiyanos del Mundo.

Dos pasos de una celebración de Año Nuevo de Invierno —Navidad el 25 de diciembre y el comienzo del calendario de Año Nuevo el 1 de enero— tienen huellas en el discurso islámico y el judaísmo. Este Año Nuevo está asociado con el nombre de Jesús, a quien los musulmanes también aceptan como profeta. Desde esta perspectiva, si la Navidad es el cumpleaños de Jesús y el calendario está asociado con este acontecimiento, la diferencia de una semana entre estas dos fechas —Navidad el 25 de diciembre o Año Nuevo el 1 de enero— podría enfatizar la circuncisión de Jesús recién nacido en el judaísmo. Es muy probable que un niño recién nacido sea circuncidado en poco tiempo, y este mandamiento podrá explicar la diferencia entre las dos festividades.

Las fiestas invernales de fin de año parecen alejadas unas de otras, enmarcándose dentro de diferentes religiones —judaísmo, cristianismo, islam, etcétera— a lo largo del tiempo, pero se remontan a matrices culturales de raíces arcaicas similares o iguales. Se diversificaron, se cruzaron de nuevo y se convirtieron, finalmente, en una nueva tradición con nuevos fragmentos e interpretaciones. La matriz de raíces de la tradición, personas unidas y asociadas con religiones, se ha convertido en una tipología de las culturas de los pueblos modernos.

Notas

* La investigación presentada es parte del proyecto "Identidad a través del prisma del pasado o del pasado en el futuro: reglas a seguir" (octubre 2019-2020) de la Dra. Geybullayeva, el cual se encuentra radicado en el Departamento de Antropología de la Universidad de Harvard.

Este artículo fue traducido por Magalí Bucasich (Universidad de Buenos Aires). magalibucasich@gmail.com

1. Sobre algunos paralelismos premonoteístas sobre el tema, ver por ejemplo: Фрейд, Зигмунд. *Этот человек Моисей* (1939). <https://flibusta.site/b/17350/read> ; Freud, S. (1939). Moses and monotheism. SE 23.

2. *Çella*, termino referido a cualquier período de cuarenta días. Encyclopedia Iranica. <https://iranicaonline.org/articles/cella-term-referring-to-any-forty-day-period>

3. https://web.archive.org/web/20081226041335/http://arnastofnun.is/page/arnastofnun_ord_pistolar_jol

4. *Yuletide Christmas* <https://www.google.com/>

5. *Yule*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Yule>

6. Tony Burke. *Christmas Stories in Christian Apocrypha. The birth of Jesus in the apocryphal gospels*. <https://www.biblicalarchaeology.org/daily/biblical-topics/bible-interpretation/christmas-stories-in-christian-apocrypha/>

7. *Christmas or Xmas*. Oremus Bible Browser. Seis días antes de la Pascua, Jesús llegó a Betania, la casa de Lázaro, a quien había resucitado de entre los muertos. Allí le dieron una cena. Marta servía, y Lázaro era uno de los que estaban a la mesa con él. María tomó una libra de perfume de nardo puro, costoso, ungió los pies de Jesús y se los secó con sus cabellos. La casa se llenó de la fragancia del perfume (John 12: 1-12). <https://bible.oremus.org/?passage=John+12:1%E2%80%9312:8&version=nrsv>

8. *Christmas of Xmas*. https://www.whychristmas.com/customs/christmas_or_xmas.shtml

9. *Jesus*. New Advent. <https://www.newadvent.org/cathen/08374x.htm>

10. *Christmas or Xmas*. Oremus Bible Browser. https://www.whychristmas.com/customs/christmas_or_xmas.shtml
11. *Matzva*. <https://www.sanskrit-lexicon.unikoeln.de/scans/MWScan/2020/web/webtc/servepdf.php?page=776>
12. El protestantismo-reformismo como rama del cristianismo se originó en Alemania en 1517, cuando Martín Lutero publicó sus noventa y cinco tesis. Diecisiete años después, en 1534, el rey Enrique VIII de Inglaterra (1491-1547) se separó de la Iglesia católica romana y fundó la Iglesia anglicana. Los protestantes no reconocen la supremacía del papa católico romano y están divididos sobre la presencia de Jesús durante la Eucaristía.
13. Copiado de una de las muestras de la Casa de Paul Revere. Diciembre de 2020.
14. *The Paul Revere House*. <https://www.paulreverehouse.org/the-real-story/>. "Luego, a eso de las 10 p.m. del 18 de abril de 1775, desde su casa en el norte de Boston, Revere se internó a caballo en la oscuridad con otros dos jinetes para ir al encuentro de Adams y Hancock. Los jinetes se encontraron con ellos en Lexington y permitieron a los revolucionarios evitar el arresto". *Paul Revere*. 17 de noviembre de 2019. <https://www.history.com/topics/american-revolution/paulrevere#:~:text=Then%2C%20at%20about%2010%20p.m.,the%20revolutionaries%20to%20avoid%20arrest.>
15. <https://www.firstchurchboston.org/event/7254>. Estoy profundamente agradecida con el Prof. M. Herzfeld y el Prof. N. Harkness por su apoyo en mi proyecto "Pasado en el futuro", realizado en el Departamento de Antropología de Harvard. Esto me dio una oportunidad invaluable de participar en la celebración de las celebraciones de Acción de Gracias, Navidad, Año Nuevo y Miércoles de Ceniza en iglesias de diferentes denominaciones en los Estados Unidos.
16. *Origins of the Bar/Bat Mitzvah*. <https://reformjudaism.org/beliefs-practices/lifecycle-rituals/religious-education-rituals/origins-barbat-mitzvah>
17. *Период Второго Храма. The Second Temple period*. <https://mfa.gov.il/MFARUS/AboutIsrael/History/Pages/HistorySecondTemple.aspx>

Referencias bibliográficas

- BURKE, T. (diciembre, 2021) *Christmas Stories in Christian Apocrypha. The birth of Jesus in the apocryphal gospels*. Recuperado de <https://www.biblicalarchaeology.org/daily/biblical-topics/bible-interpretation/christmas-stories-in-christian-apocrypha/>
- FOUCAULT, M. (1969). *The archaeology of knowledge and the discourse of language*. Traducido del francés por A. M. Sheridan Smith. Recuperado de <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/foucaul2.html>
- FREUD, S. (1939). *Moses and monotheism*. [SE 23. ФРЕЙД З. Этот человек Моисей]. Recuperado de <https://flibusta.site/b/17350/read>
- JENKINS, S. (2002). Black ships, Blavatsky, and the Pizza effect: critical self-consciousness as a thematic foundation for courses in Buddhist studies. En V. S. Hori, R. P. Hayes, y J. M. Shields (Eds.), *Teaching Buddhism in the West: from the wheel to the web*. Vol. 20. Psychology Press.
- KLEIN, C. (2015). When Massachusetts banned Christmas. 2 de diciembre.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1964). *Le Cru et le Cuit*. París: Plon. [Левин-Строс К. (2006) Мифологиики: Сырое и приготовленное. М.: ИД «Флюид»].
- LOTMAN, Y. M. (1992/2000). *Semiosfera (Семиосфера/Semiosphere)*. San Petersburgo: Iskusstvo-Spb.
- (2000). О типологическом изучении культуры (О типологическом изучении культуры / On the typological study of culture). En *Semiosphere*. (pp. 447-457). San Petersburgo: Iskusstvo-Spb.

- MCGOWAN, A. (2019). How December 25 Became Christmas. 10 de diciembre.
- NISSENBAUM, S. (1997). *The battle for Christmas*. Nueva York: Vintage.
- OMIDSALAR, M. Y ALGAR, H. (1990). Çella. En *Encyclopedia Iranica*. Recuperado de <http://www.iranicaonline.org/articles/cella-term-referring-to-any-forty-day-period> [Publicado originalmente el 15 de diciembre].
- RANDOLPH, R. (2002). *Paul Revere and the Minutemen of the American Revolution*. The Rosen Publishing Group.
- SANDERS, H. (2015). The Christianization of the Germanic Tribes. *Wittenberg History Journal* 44.

La identidad geocultural europea en sus periferias y fronteras. Un abordaje desde la semiótica de la cultura de Yuri Lotman / The European geo-cultural identity in its boundaries and peripheries. An approach from Yuri Lotman's semiotic of culture

Juan Manuel Montoro y Sebastián Moreno Barreneche

RESUMEN

Este artículo aborda la identidad europea en clave de la semiótica de la cultura de Yuri Lotman en conjunto con el marco teórico-metodológico de la semiótica del espacio. A partir de la categoría analítica de *identidades geoculturales*, el artículo propone que la condición de una identidad geocultural europea se apoya en las periferias y fronteras nacionales de los países que la integran. Para ilustrar el argumento teórico se desarrollan dos ejemplos sobre cómo territorios periféricos del espacio europeo pueden convertirse en parte del núcleo semiótico de las narrativas identitarias europeas.

Palabras clave: Europa, identidades geoculturales, Lotman, semiótica de la cultura, fronteras, semiótica del espacio.

ABSTRACT

This paper examines the European identity from Yuri Lotman's cultural semiotics, together with the methodological framework of semiotics of space. We employ the analytical category of 'geo cultural identities' to propose that the European geo-cultural identity relies on peripheries and national borders of its constituent countries. To illustrate the theoretical argument, the paper studies two examples show how peripheral territories in the European space can be the semiotic core of the narratives about a European identity.

Keywords: Europe, geo cultural identities, Lotman, cultural semiotics, boundaries, spatial semiotics.

Juan Manuel Montoro es doctorando en la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad de Santiago de Compostela, licenciado en Comunicación Social (Universidad Católica del Uruguay) y Master of Arts en Semiótica (Universidad de Bolonia, Italia). Correo electrónico: <jmmontoro@outlook.com>.

Sebastián Moreno Barreneche es profesor adjunto en la Facultad de Administración y Ciencias Sociales de la Universidad ORT Uruguay, licenciado en Filosofía (Universidad de la República, Uruguay), licenciado en Comunicación Social (Universidad Católica del Uruguay), Master of Arts en Estudios Globales (Universidad de Graz, Austria) y Master of Arts en Filosofía Política, Legal y Económica (Universidad de Berna, Suiza). Correo electrónico: <morenobarreneche@gmail.com>.

1. Introducción

Las identidades colectivas funcionan como disparadores de múltiples problemáticas que resultan de interés para la semiótica social y cultural. Esto sucede porque, al involucrar siempre a más de un individuo, se construyen a partir de un conjunto de elementos que permiten un reconocimiento y una identificación de los sujetos con dichas identidades. ¿Qué es lo que define a una identidad colectiva? ¿Cuáles son sus límites? ¿Cómo se representa esa identidad en términos figurativos? ¿Qué rol cognitivo desempeña en la atribución de sentido por parte de los individuos a la realidad social?

Dentro de las múltiples identidades colectivas existentes, las identidades nacionales son de las más fácilmente identificables. Esto es así porque han sido un artificio semiótico fundamental para la construcción de los Estados nación que, actualmente, continúan siendo las unidades básicas del sistema internacional. Sin embargo, existen también identidades colectivas que trascienden el límite de lo nacional y que abarcan a individuos que se identifican con distintas naciones. Estas identidades *supranacionales*, cuyo exponente más visible sea quizá la identidad europea, presentan ciertos desafíos a la hora de estudiar no solo la construcción discursiva de dicha identidad —¿quién la promueve?, ¿es unívoca?, etcétera—, sino también los efectos cognitivos que tiene en los individuos que con ella se identifican.

Este artículo tiene por objetivo examinar el problemático y discutido concepto de una *identidad europea* desde dos enfoques teóricos interrelacionados: por un lado; en cuanto que identidad geocultural (Montoro y Moreno Barreneche, 2021a, 2021b), esto es, como un artificio construido discursivamente a lo largo del tiempo y que tiene por objeto de identificación un espacio geográfico al que se le atribuyen determinados rasgos culturales diferenciales; por el otro, desde la perspectiva teórica desarrollada por Yuri Lotman para el estudio de la cultura. Como se argumentará más adelante, ambos enfoques comparten elementos que son centrales para el estudio de la realidad social como constructo discursivo.

En particular, el artículo aborda a modo ilustrativo dos ejemplos que, si bien se encuentran en el eje principal de la autodefinición de *lo europeo*, al mismo tiempo configuran espacios que podrían entenderse como periféricos —o marginales— de Europa. Estos ejemplos son: 1) el imaginario de Santiago de Compostela y el Camino de Santiago como narrativa fundacional de la identidad europea —y, por extensión, de la identidad gallega— y 2) el debate por encontrar los límites y el centro geográfico de Europa en países como Eslovaquia, Estonia o Bielorrusia.

2. Notas metodológicas para una lectura lotmaniana del espacio

En dos artículos recientes hemos propuesto la categoría analítica de *identidades geoculturales* para abordar fenómenos discursivos que median en la atribución de sentido a la realidad por parte de individuos y colectivos. En nuestra construcción teórica, hemos recurrido a algunos conceptos centrales de la obra de Yuri Lotman para dar forma al planteo teórico (Lotman, 1993, 1996, 1999; Lotman y Uspensky, 1975).

En primer lugar, tomamos el concepto de *semiosfera* como modelo para conceptualizar las identidades geoculturales que disponen de un núcleo semiótico y unas fronteras porosas. En segundo lugar, dicha estructuración tiene ciertas consecuencias en cómo se perciben tanto la identidad como la alteridad, tal como subraya Vólkova Américo (2017, p. 10): “Si el espacio culturalizado de la semiosfera es percibido por ella como ordenado, organizado y seguro, el espacio externo es visto como desorganizado y caótico y hasta puede ser definido como una no cultura” (traducción propia). En tercer lugar, una vez definida la relación entre identidad y alteridad, el legado de Lotman permite observar que los criterios de inclusión y exclusión en una cultura forman parte de complejos entramados de sentido, en los que las posiciones periféricas y marginales asumen un rol protagónico para la propia definición de esa cultura —en este caso, la identidad europea—.

La integración de la dimensión espacial al análisis de las construcciones identitarias es una operación teórica que permite abordar la obra de Lotman con una mirada más próxima al significado literal de algunos de sus términos, como *frontera*, *núcleo*, *esfera* o *límites*. Dentro del léxico acuñado por el semiotista abundan referencias plásticas, visuales y espaciales que, a su vez, toman partido por una visión dinámica de la cultura, sujeta a los cambios de perspectiva y posición del observador. Sin embargo, los continuadores de Lotman han trabajado los términos relacionados al espacio como metáforas para referirse a otros ámbitos de la cultura. De ese modo, el legado intelectual de Lotman cubre campos del saber diversos como la musicología (Tarasti, 2011), la biología (Kull, 1998; Emmeche y Kull, 2011), la historia del arte (Burini, 1998) o la moda (Lozano, 2015), porque el modelo analítico y teórico de Lotman permite abstracción, flexibilidad y adaptación a distintos objetos de estudio.

Buscaremos vincular la teoría de Lotman con una metodología específica de análisis semiótico del espacio, una tarea que no se ha desarrollado con profundidad hasta el momento.¹ Un enfoque de este tipo instalaría la necesidad de hablar de *identidades geoculturales* como estructuras de sentido en las que se consolidan identidades colectivas en el plano cultural con un anclaje geográfico que les brinda una materialidad real.

Una de las primeras distinciones que es preciso realizar es entre las nociones de *límite* y *umbral*. Para Giannitrapani (2014), un espacio puede ser analizado como si fuera un texto en la medida en que presente varias de las características de los textos. Entre ellos destaca la *clausura*, de modo de poder delimitar y diferenciar lo que está dentro del texto de lo que está fuera. A nivel de un análisis semiótico-espacial, si decidimos, por ejemplo, analizar los límites de un Estado nación en cuanto que texto espacial, notaremos que los controles fronterizos y de aduanas implican una serie de dispositivos que separan unos espacios de otros, tanto a efectos de acceso y circulación como de sentido. Sin embargo, cuando se viaja dentro de un país y un cartel en la carretera nos advierte que se está cambiando de provincia, estado o región, para la mayoría de los viajeros ese cartel no representa un límite en el espacio, sino que se trata de apenas un umbral que determina fases o estadios distintos dentro del mismo texto. De hecho, uno de los hitos más importantes en la cognición espacial de la identidad europea se ha dado con el Acuerdo de Schengen, por el cual numerosas fronteras nacionales, que antes actuaban como límites a la movilidad, pueden ahora cruzarse como si fueran subdivisiones de una misma unidad de sentido, por lo que el viajero puede, incluso, cambiar de Estado nacional sin ser consciente de ello.²

En la medida en que todo objeto de estudio depende del punto de vista desde el que se lo aborde (Saussure, 1916; Landowski, 2012), un mismo marcador espacial en el plano de la expresión —una frontera, una aduana, un muro, un cartel— puede actuar en el plano del contenido como un límite o como un umbral en función de cómo se haya definido el texto espacial del que forma parte. A modo de ejemplo, para un residente de una ciudad, los marcadores que diferencian barrios suelen ser umbrales, ya que se organizan como un *continuum* espacial. En cambio, para la división administrativa del territorio los mismos marcadores actúan como límites entre dos textos distintos. En cualquier caso, la diferencia entre *límite* y *umbral* no solo es abstracta, sino que también representa tanto una diferencia de grado —el límite marca la discontinuidad del territorio, mientras que el umbral tiene un alcance menor, ya que segmenta el espacio, pero no lo divide— como una diferencia cualitativa —el límite delimita lo que hay dentro del texto de lo que está fuera, mientras que el umbral organiza internamente el texto espacial, como si fueran capítulos—.

Los límites, a su vez, no son solo instancias que dividen un espacio de otro, sino que también suelen ser marcadores de la cultura que están delimitando. Al confrontar distintos relatos de las culturas europeas, sean estas nacionales, religiosas o regionales, es frecuente observar cómo muchos de los principales símbolos de sus respectivas identidades están localizados justamente en espacios periféricos o limítrofes con otras

identidades. Por ejemplo, Grecia ha sido históricamente defendida como cultura de la civilización occidental por las potencias europeas, ajena a los estereotipos orientalistas que suelen recaer en los Balcanes (Roessel, 2001). Asimismo, en Francia suele exacerbarse que La Marsellesa fue cantada por primera vez en Estrasburgo, ciudad próxima a Alemania, como reclamo de la condición francesa de las regiones fronterizas en disputa (Williams, 2015).

De este modo, la idea de que una identidad geocultural se hace más presente justamente al entrar en contacto con otra identidad geocultural diferente no es una idea en absoluto intuitiva. Si se piensa en el espacio como un *continuum* cultural en el que una identidad social e históricamente construida desde un centro de poder va perdiendo su hegemonía conforme se aleja de ese centro, entonces las fronteras serían el umbral inferior (Eco, 1976) de una identidad geocultural dada, es decir, el espacio a partir del cual empezarían a percibirse los primeros rasgos de esa identidad y que irían en aumento de manera lineal hasta llegar al núcleo semiótico de la condición nacional o geocultural, espacialmente localizado en la capital o en una región histórica vinculada a sus tradiciones.

El legado de Lotman, en el que los confines de un texto/espacio se abordan como porosos y productivos en la construcción de sentido, permite apreciar el fenómeno de fronteras actuando como refuerzos simbólicos de identidades, como una consecuencia lógica de los intercambios culturales, y no como una paradoja anecdótica.

3. La identidad europea: una negociación de límites

En el caso de los Estados nacionales, la articulación discursiva de la identidad asociada a ellos resulta una tarea relativamente sencilla, dado que existen límites territoriales que demarcan un *aquí nosotros* y un *allí ellos* que facilitan la construcción imaginaria de las identidades colectivas asociadas a un espacio dado. Estos procesos, fácilmente identificables desde una perspectiva sincrónica, se vuelven más complejos al abordarlos desde una mirada diacrónica. Por ejemplo, si bien en 2021 parece evidente que Uruguay es un Estado nación independiente y que tiene una identidad geocultural —en este caso, nacional— específica, a comienzos del siglo XIX esta afirmación no hubiera sido tan clara, ya que la estructura política era otra: una de dependencia respecto de Buenos Aires.

En el continente europeo, la historia ha conducido a que las identidades geoculturales se configurasen de una manera específica y a que, actualmente, existan Estados nación con identidades geoculturales fácilmente reconocibles. Esta configuración se ha apoyado no solo en aspectos lingüísticos, sino también en aspectos histórico-culturales. Sin embargo, desde que la Unión Europea tomó un rumbo más orientado hacia la unidad política, se ha intentado instaurar la idea de una identidad *supranacional*, que sería compartida por todos “los europeos”, a partir de la postulación de ciertos valores compartidos por ciudadanos de países tan diversos como Bulgaria y el Reino Unido.

A modo de ejemplo, el Tratado de Lisboa comienza haciendo alusión a dichos valores y a cómo estos forman parte de la tradición cultural “europea”. En el artículo 1 *bis* se establece que

la Unión se fundamenta en los valores de respeto de la dignidad humana, libertad, democracia, igualdad, Estado de Derecho y respeto de los derechos humanos, incluidos los derechos de las personas pertenecientes a minorías. Estos valores son comunes a los Estados miembros en una sociedad caracterizada por el pluralismo, la no discriminación, la tolerancia, la justicia, la solidaridad y la igualdad entre mujeres y hombres.

El preámbulo también menciona estos valores:

Inspirándose en la herencia cultural, religiosa y humanista de Europa, a partir de la cual se han desarrollado los valores universales de los derechos inviolables e inalienables de la persona, así como la libertad, la democracia, la igualdad y el Estado de Derecho.

En este sentido, *Europa* —un significante polisémico— ha sido apropiado por la Unión Europea como forma de dar sentido a su propia existencia en cuanto que construcción político-administrativa de carácter supranacional. Dicha construcción ha dado lugar a la puesta en marcha de todo un complejo sistema de producción semiótico orientado a configurar una identidad geocultural de carácter supranacional: la identidad europea. Para eso, se ha creado un aparataje semiótico de construcción de la identidad supranacional que incluye una bandera, un día conmemorativo, un himno, un eslogan y hasta una moneda común, entre otros aspectos (Fornäs, 2012). Eventos y programas como *Eurovision* (Fornäs, 2017), la Eurocopa (Maguire y Poulton, 1999) y Erasmus (Paolucci, 2021) sirven también para construir esta identidad supranacional. Sin embargo, los significantes *Europa* y *europeo* no dejan de utilizarse indistintamente para referir, además de a la Unión, al continente geográfico y a una unidad histórico-cultural específica (Diez, 2004; Walkenhorst, 2009; Sedda, 2021). En cada uno de estos casos, si bien los límites de la entidad denotada por la etiqueta *Europa* no son claros, esta unidad referida funciona como categoría de sentido para definir pertenencias identitarias, tanto individuales como colectivas (Sedda, 2021; Moreno Barreneche, 2020).

4. Dos ejemplos del núcleo de lo europeo en sus periferias

4.1. Galicia y el Camino de Santiago como marcador de la europeidad

En la calle de San Pedro, a pocos metros de la Catedral de Santiago de Compostela, un mensaje inscripto en las baldosas da la bienvenida a los peregrinos de todo el mundo en seis idiomas con una frase que se le atribuye a Goethe: “Europa se hizo peregrinando a Compostela” (figura 1). El Camino de Santiago ha sido denominado popularmente como *la calle mayor* o *el cordón umbilical* de Europa por su capacidad de conectar peregrinos de todo el continente bajo un criterio históricamente vinculado a la condición europea, como lo es la fe cristiana.



FIGURA 1. Peregrinos al final de la calle de San Pedro en Santiago de Compostela, frente al mensaje en gallego, castellano, inglés, italiano, francés y alemán. Foto: Juan Manuel Montoro

Según Villares (2017), la identidad de Galicia como *tierra de término* ha estado estrechamente vinculada a su condición de ser destino de las peregrinaciones. La existencia del cabo Finisterre en su extremo occidental (del latín *finis terrae*, ‘fin de la tierra’) atestigua cómo, durante siglos, esta región ha sido concebida como límite espacial del mundo occidental y, por lo tanto, del mundo a secas. La orientación cardinal de esta forma de interpretar el territorio en que el extremo occidental de Europa es considerado como el punto de término resulta cuanto menos curioso a los ojos de la geopolítica europea contemporánea, cuyos límites más borrosos no se ubican en el oeste, sino en el este. La mayoría de los discursos a favor de la ampliación de la Unión Europea se sustentan en la defensa de los vínculos culturales e históricos entre los miembros actuales de la Unión y los países que aspiran a convertirse en miembros, vinculados anteriormente al bloque socialista. Una lectura lotmaniana del territorio permitiría ver que Europa “comienza” en sus núcleos semióticos más indiscutibles —Roma o Atenas, desde una perspectiva histórico-cultural; Bruselas, París o Berlín, desde una perspectiva contemporánea o geopolítica— y experimenta un proceso de redefinición, apoyado en la hibridación cultural, una vez que se acerca a sus periferias, donde “termina”, hacia sus cuatro puntos cardinales, como pueden ser las influencias musulmanas o norafricanas en las culturas del Mediterráneo, como Sicilia, Andalucía o Malta hacia el sur, o la convivencia del imaginario europeo contemporáneo con el imaginario pagano de celtas y vikingos en las culturas nórdicas.

En paralelo, la identidad cultural contemporánea de Galicia se ofrece como un objeto de estudio privilegiado para un enfoque semiótico-cultural inspirado en Lotman, ya que su semiosfera (Lotman, 1996) suele definirse discursivamente en arreglo a qué tipo de periferia o entidad cultural representa: la semiosfera de la identidad gallega bien puede definirse en torno a la identidad española, ya sea como variante o incluso como su prototipo (Fraga Iribarne, 1985); en torno a una identidad regional en el marco de las identidades regionales europeas (Méndez,

1992); en torno a una identidad nacional propia y diferenciada de otras naciones (Beramendi y Núñez Seixas, 1995); en torno a la lusofonía (Sousa, 2017), cuyos vínculos históricos llegan desde el medioevo (Monteagudo y Pintos, 2012); en torno al mundo anglosajón a partir del mito fundacional céltico (Máiz, 1984), por la afinidad con el estilo de vida germánico (Risco, 1934) o en torno a las migraciones de ida y vuelta a América que han construido una condición transnacional del ser gallego (Núñez Seixas, 2001).

Si se observa con una lógica lineal de la significación del espacio, no es intuitivo que uno de los hitos simbólicos más importantes de la cristiandad, como los restos de Santiago Apóstol, se encuentre en Galicia. Independientemente de las consideraciones religiosas, la geopolítica del mundo medieval determinó que se creara y protegiera una vía de tránsito entre los reinos cristianos del norte de la península ibérica, tras las sucesivas derrotas militares en manos de los musulmanes. Esta vía de tránsito implicó que Santiago de Compostela fuera no solo un lugar de culto y un punto de destino, sino un centro de producción cultural que recibía a buena parte de la vida intelectual europea entre los siglos XII y XVI (Rucquoi, 2013). Según Le Le Goff (2005, p. 47), la fama de Santiago de Compostela confirma la importancia de las regiones periféricas en la construcción de Europa.

4.2. Debate por los límites y el centro de Europa

A diferencia de lo que ocurre con los Estados nacionales, que tienen una jurisdicción claramente definida, la principal dificultad de establecer con coordenadas exactas dónde se encuentra el centro de Europa —como un continente con una serie de propiedades físicas que, a su vez, aloja un imaginario y una serie de valores abstractos— está en definir primero el alcance exacto de esa unidad geográfica. Si bien se suele hablar de los países centroeuropeos como aquellos identificables fácilmente en el mapa, como Suiza, Austria, Hungría o Chequia, las decisiones acerca de lo que se incluye en ese mapa pueden afectar la percepción respecto a qué es central y qué no.

Una de las convenciones más comunes en torno a los límites de Europa está en fijarlos en el mar Mediterráneo al sur, en el Océano Atlántico al oeste y, al este, en la continuidad que va desde los montes Urales en Rusia, el río Ural, su desembocadura en el mar Negro y el Bósforo en Turquía. Estas divisiones generan que abunden espacios e instancias de contacto entre “lo europeo” y “lo no europeo” que proyectan imaginarios de otredad, claramente visibles: en Estambul, una ciudad transcontinental, la identidad de los barrios suele definirse por el continente al que pertenecen, del mismo modo que en España hay quienes llaman *africanos* a las personas originarias de Islas Canarias.

La amplia extensión de Europa como territorio físico y, en particular, el hecho de que la convención geográfica haya puesto unos límites hacia el noreste que suelen distar

de la consideración histórica y geopolítica acerca de los territorios que están comprendidos dentro de la identidad europea hace que varias regiones, ciudades y países considerados como periféricos puedan reclamar poseer el centro geográfico de Europa y, por tanto, reivindicar su centralidad simbólica como parte de la identidad geocultural supranacional europea. En la actualidad, el centro geográfico de la Unión Europea está localizado cerca de la ciudad bávara de Wurzburg (Connolly, 2017), pero si se encamina el debate hacia la idea de Europa como entidad no política puede llevarlo a ciudades de países tan distantes como Eslovaquia, Ucrania, Lituania, Estonia, Bielorrusia o Hungría, dependiendo de los criterios empleados.³

Más allá de la diversidad de los casos, probablemente pocas personas identificarían a estos países como europeos centrales, porque la centralidad de la identidad europea no está definida en términos cartográficos, sino culturales. Asimismo, como indica Todorova (2005), al hablar de culturas europeas, los puntos cardinales no reflejan identidades de modo simétrico: mientras referencias a la *Europa del oeste* no aportan información diferencial de la propia condición europea, en las menciones a *Europa del este* o al *sudeste europeo* se vislumbra una marcación diferencial del territorio, en la que se atenúan o contraponen los propios valores de la cultura europea.

Del mismo modo que algunos países considerados periféricos pueden desarrollar iniciativas para reclamar una mayor centralidad en la identidad europea a partir de la narrativa cartográfica, algunas instituciones pueden desarrollar eventos culturales para reafirmar una condición europea. Un caso ejemplar ha sido Azerbaiyán, país situado en el Cáucaso que no pertenecería a Europa según las consideraciones cartográficas convencionales, pero que en la última década ha incentivado la participación en instituciones deportivas y culturales, así como campañas turísticas de marca país (Imran, 2018). A modo de ilustración, Azerbaiyán participa regularmente en el Festival Eurovisión de la Canción desde 2008 —lo ganó en 2011— y, desde la disolución de la Unión Soviética, compite a nivel deportivo en las federaciones europeas. De hecho, su capital, Bakú, recibió la primera edición de los Juegos Europeos en 2015 y fue una de las sedes en la Eurocopa de 2020 —disputada en 2021—, que se celebró en 19 ciudades de países miembros de la UEFA. Si bien otros Estados nación del Cáucaso, como Georgia y Armenia, o incluso Israel, también forman parte de las mismas asociaciones, el caso de Azerbaiyán es notable porque ha acelerado su inversión económica en los últimos años con el afán de cambiar su imagen en Europa (Krebs, 2015).

En relación con los límites de Europa, es importante resaltar que las instituciones europeas tienen jurisdicción y competencia incluso en las antípodas de lo que comúnmente se asocia con Europa. Siguiendo este razonamiento, Sedda (2021) recuerda tras el referéndum de Nueva Caledonia que determinó que esta siguiera vinculada a Francia que “aún hoy Europa termina en el Pacífico y en muchos otros lugares del globo —particularmente islas— que el territorio europeo asume con una mezcla de vergüenza escondida y orgullo exótico” (p. 125, traducción propia).

5. Conclusiones

Si se consideran las identidades geoculturales como semiosferas definidas por un núcleo y una zona periférica, entonces los semiotistas estarán en condiciones de mapear y estudiar los elementos que dan unicidad a dichas identidades. En el caso de las identidades nacionales, esta tarea es sencilla, no solo porque las periferias suelen estar demarcadas por límites territoriales sancionados administrativamente, sino porque el aparato estatal dispone de distintas instancias para dar cuenta de esos elementos nucleares y, así, construir esa misma identidad nacional. Por lo tanto, la semiótica de Lotman puede ser más que útil en el estudio de las identidades colectivas en cuanto que articulaciones discursivas, narrativas e imaginarias que sirvan para la identificación personal. Especialmente, cuando se la pone en diálogo con desarrollos teóricos más recientes, como algunos de los discutidos en estas páginas.

Ahora bien, algunos tipos específicos de identidades geoculturales (para una clasificación tentativa ver Montoro y Moreno Barreneche, 2021b) no disponen de esta codificación que las vuelve tan evidentes. Por lo tanto, la construcción misma de la identidad se vuelve un proceso en desarrollo, dinámico, *in vivo*, y, con ello, objeto de estudio para la semiótica social y cultural. El caso de la identidad europea, que es un caso de identidad geocultural supranacional, constituye un claro ejemplo de este tipo de fenómeno. ¿Cuáles son sus elementos nucleares? ¿Son de hecho los valores liberales mencionados en el Tratado de Lisboa? ¿Cuáles son sus límites? ¿Juega lo geográfico un rol en la determinación del centro y la periferia? ¿Qué procesos de hibridación y traducción se dan en las periferias de lo europeo? Todas estas preguntas, si bien han sido abordadas desde distintas disciplinas en las últimas décadas, pueden también ser examinadas desde una perspectiva semiótica, atendiendo, como propone Sedda (2021), a las “formas semiopolíticas de Europa” o, en otras palabras, a Europa como “un sistema semiótico-cultural complejo, estructurado por múltiples articulaciones en los niveles espacial, temporal, actorial” (p. 123, traducción propia). Nuestro trabajo en estas páginas ha sido un intento de iluminar cómo la categoría de *identidades geoculturales*, en estrecho diálogo con una semiótica del espacio, puede ser útil para dicha tarea.

Notas

1. Si bien autores como Gustafsson (2004) han relacionado el legado de Lotman con el estudio de las identidades nacionales y han acuñado el término de *semiosferas nacionales* para explicar el conjunto de todos los textos anclados a “lo nacional” de una cultura específica, hasta el momento no existen estudios sistemáticos que permitan incluir a la dimensión espacial como factor determinante en la relación entre semiosferas culturales e identidades colectivas.

2. Las restricciones a la movilidad impuestas entre 2020 y 2021 como consecuencia de la pandemia del COVID-19 han renegociado la relación entre límite y umbral de manera dinámica, ya que en algunos casos fue posible cambiar de país casi sin restricciones, mientras que, en otros, se prohibía

el cambio de región, provincia, área sanitaria o ayuntamiento, según el caso.

3. Los casos citados se basan en iniciativas turísticas aisladas que reclaman poseer el centro geográfico de Europa.

Referencias bibliográficas

- BERAMENDI, J. Y NÚÑEZ SEIXAS X.** (1995). Nacionalismo gallego y sociedad. Una interpretación general (1840-1994). *Spagna Contemporanea*, 7, 7-38.
- BURINI, S.** (1998). Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative. En Y. Lotman, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e la rappresentazione*. Bérgamo: Moretti e Vitali.
- CONNOLLY, K.** (2017). Gadheim – the Bavarian hamlet set to become the centre of a post-Brexit EU. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/world/2017/apr/06/gadheim-the-bavarian-hamlet-at-the-centre-of-post-brexit-eu>
- DIEZ, T.** (2004). “Europe's Others and the Return of Geopolitics”. *Cambridge Review of International Affairs*, 17(2), 319-335.
- ECO, U.** (1976). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- EMMECHE, C. Y KULL K.** (Eds.). (2011). *Towards a Semiotic Biology: Life is the Action of Signs*. Londres: Imperial College Press.
- FORNÁS, J.** (2012). *Signifying Europe*. Bristol: Intellect.
- (2017). “A Cultural Perspective of European Borders”. En M. Andrén (Ed.), *Cultural Borders and European integration* (pp. 7-21). Gotemburgo: Universidad de Gotemburgo.
- FRAGA IRIBARNE, M.** (1985). *El estado de la nación*. Madrid: Planeta.
- GARCÍA CANCLINI, N.** (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- GIANNITRAPANI, A.** (2013). *Introduzione alla semiotica dello spazio*. Roma: Carocci.
- GUSTAFSSON, J.** (2004). Textual Boundary Explorations: Positioning Self and Other as Actors in Global Charity. En J. Gustafsson y M. Blasco (Eds.), *Intercultural Alternatives: Critical Perspectives on Intercultural Encounters in Theory and Practice* (pp. 155-192). Copenhagen: Copenhagen Business School Press.
- IMRAN, S.** (2018). Nation Branding Endeavours in Azerbaijan. Islamabad: *Strategic Studies*, 38(1), 100-115.
- KREBS, M.** (2015). From cosmopolitan Baku to tolerant Azerbaijan-Branding 'Land of Fire'. *Identity Studies in the Caucasus and Black Sea Region*, 6, 110-129.
- KULL, K.** (1998). Semiotic ecology: different natures in the semiosphere. In *Sign System Studies*, 26(1), 344-371.
- LANDOWSKI, E.** (2012). ¿Habría que rehacer la semiótica? *Contratexto*, 20, 127-155.
- LE GOFF, J.** (2005). *The Birth of Europe*. Oxford: Blackwell's.
- LOTMAN, Y.** (1996). *Semiosfera I*. Madrid: Cátedra.
- (1999). *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa.
- LOTMAN, Y. Y USPENSKY, B.** (1975). *Tipología della cultura*, Milán: Bompiani.
- LOZANO, J.** (Ed.). (2015). *Moda. El poder de las apariencias*. Madrid: Casimiro.
- MAGUIRE, J. Y POULTON, E.** (1999). European identity politics in Euro 96: Invented traditions and national habitus codes. *International Review for the Sociology of Sport*, 34(1), 17-29.
- MÁIZ, R.** (1984). Raza y mito céltico en los orígenes del nacionalismo gallego: Manuel M. Murguía. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 25, 137-180.

- MÉNDEZ, L.** (2003). Galicia, región de Europa: dimensiones europeístas del imaginario culturalista de la Xunta. *Revista de Antropología Social*, 12, 79-97.
- MONTAGUDO, H. Y PINTOS, S.** (2012). Que lusofonía para Galicia? *Grial*, 50(193), 76-85.
- MONTORO, J. Y MORENO BARRENECHE, S.** (2021a). Identidad latinoamericana y sistemas de transporte. Notas para una semiótica de las identidades geo-culturales. *deSignis*, 34, 67-82.
- MONTORO, J. Y MORENO BARRENECHE, S.** (2021b). Towards a social semiotics of geo-cultural identities: theoretical foundations and an initial semiotic square. *Estudios Semióticos*, 17(2), 121-142.
- MORENO BARRENECHE, S.** (2020). La construcción de la idea de Europa a partir de la alteridad. Una discusión semiótica sobre las identidades geográfico-culturales. *Culturas* 14, 17-36.
- NÚÑEZ SEIXAS, X.** (2001). *La Galicia austral: la inmigración gallega en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- PAOLUCCI, C.** (2021). European Identity and the Sexual Function of Erasmus Program. Nomadism, Bilingualism and "Swiss Language". En F. Mangiapane y T. Migliore (Eds.), *Images of Europe: The Union between Federation and Separation* (pp. 47-58). Cham: Springer.
- RISCO, V.** (1934). *Mitteleuropa*. Vigo: Galaxia.
- ROESSEL, D.** (2002). *In Byron's Shadow: Modern Greece in the English & American Imagination*. Nueva York: Oxford University Press.
- RUCQUOI, A.** (2013). Santiago de Compostela y Europa: ¿Intercambios? ¿Identidad? En S. López Martínez-Morás, M. Meléndez Cabo y G. Pérez Bárcela (Coords.), *Identidad europea e intercambios culturales en el Camino de Santiago (siglos XI-XV)*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións usc (pp. 27-49).
- SAUSSURE, F.** (1916). *Cours de linguistique générale*. Lausanne: Payot.
- SEDDA, F.** (2021). National Self-Determination and the Limits of Europe. En F. Mangiapane y T. Migliore (Eds.), *Images of Europe: The Union between Federation and Separation* (pp. 123-140). Cham: Springer.
- SOUSA, V.** (2017). *Da 'portugalidade' á lusofonia*. Famalicão: Húmus.
- TARASTI, E.** (2002). *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Berlín: De Gruyter Mouton.
- TODOROVA, M.** (2005). Spacing Europe: What is a historical region? *East Central Europe*, 32(1-2), 59-78.
- VILLARES, R.** (2017). *Identidade e afectos patrios*. Vigo: Galaxia.
- VÓLKOVA AMÉRICO, E.** (2017). The Concept of Border in Yuri Lotman's Semiotics. *Bakhtiniana*, 12(1), 6-21.
- WALKENHORST, H.** (2009). The Conceptual Spectrum of European Identity: From Missing Link to Unnecessary Evil. *Limerick Papers in Politics and Public Administration* 3.
- WILLIAMS, T.** (2015). The Local Past in a Contested Borderland: Commemoration in Strasbourg Between France, Germany and Europe. En M. Beyen y B. Deseure (Eds.), *Local Memories in a Nationalizing and Globalizing World*. Londres: Palgrave Macmillan.

Atribuir sentido al espacio digital y a las conexiones sociales^{*,**} / Making sense of the digital space and social connections

Natalya Emelyanova

RESUMEN

Este artículo se dedica a diversos aspectos de las interacciones de los sujetos individuales en un espacio digital expandido. Presta especial atención a las transformaciones de los lazos sociales en la realidad digital, que son considerados como un espacio semántico de signos que existe fuera del sujeto según las ideas de Y. Lotman sobre la semiosfera. Se plantea la cuestión sobre las características específicas de la semiosfera digital y los problemas de generar significados en ella. Se presenta también un análisis sociofilosófico de la sobresaturación informativa contemporánea que tiene impacto en la identidad del individuo. Además, se considera la cuestión de las perspectivas de funcionamiento de la semiosfera digital por no-humanos, teniendo en cuenta los desarrollos actuales del enfoque simbólico en el estudio de los sistemas inteligentes y la inteligencia artificial.

Palabras clave: conexiones sociales, realidad digital, espacio digital, interacciones sociales, semiosfera digital, "semi-personalidad" digital.

ABSTRACT

The article is devoted to various aspects of the interactions of individual subjects in an expanded digital space. Particular attention is paid to the transformations of social ties in digital reality, which are considered as a sign-semantic space that exists outside the subject according to the context of Y. Lotman's ideas about semiosphere. The question regarding the specific features of the digital semiosphere and the problems of generating meanings in it is raised. A socio-philosophical assessment of modern situation of informational oversaturation having impact on the identity of the individual is presented. Additionally, the issue of the prospects for operating the digital semiosphere by a non-human is considered, taking into account the current developments of the symbolic approach in the study of intelligent systems and artificial intelligence.

Keywords: social connections, digital reality, digital space, social interactions, digital semiosphere, digital "half-personality".

Natalya Emelyanova, CSc en Ciencias Políticas, Profesora Asociada en la Universidad Académica Estatal de Humanidades, Facultad de Filosofía. Correo electrónico: <nemelianova@gaugn.ru>

FECHA DE RECEPCIÓN: 31/03/2021
FECHA DE ACEPTACIÓN: 12/04/2022

1. Introducción

La emergencia de nuevos formatos de interacciones sociales, mediados por la intensificación de los contactos sociales en el entorno digital, ha provocado diversas discusiones sobre la transformación de los lazos sociales en el mundo actual. Las valoraciones de las conexiones sociales en contexto de la digitalización suelen variar desde la afirmación sobre las oportunidades increíbles que se abren en el crecimiento exponencial del número de contactos sociales, cada vez menos limitados por marcos espaciales y temporales, hasta la fijación de significados superficiales o falsos, simulacros como manifestaciones de imitación social, y una mayor erosión social generada por interacciones sociales excesivas que simplifican la formación de significados. Estas apreciaciones llamativas se pueden atribuir a las dificultades éticas, que son a menudo el reverso de los avances tecnológicos y la actividad técnica e innovadora. En la perspectiva indicada, las interacciones semánticas de los sujetos individuales entre sí se relacionan plenamente con la “ética de la tecnología” como se denota generalmente en la comunidad científica (y en el contexto del espacio digital como “ética de las tecnologías digitales”) en el espacio digital en expansión, es decir, como un conjunto de manifestaciones de desarrollo tecnológico que afectan el comportamiento social y ético de los individuos. Estas manifestaciones, claro está, se forman en el marco de perspectivas de tecno-optimismo y tecno-pesimismo, que son diametralmente opuestas.

Sin embargo, ¿la nueva realidad comunicativa formada por el espacio digital resulta inofensiva? Parece que una consideración demasiado optimista de las perspectivas de interaccionismo social en el espacio digital es inaceptable, e incluso peligrosa en una incertidumbre creciente por los cambios y desafíos que enfrentan las interacciones entre los individuos, especialmente cuando estos intentos los abordan exclusivamente siguiendo sus interacciones sociales en el entorno digital.

2. Interaccionismo social en el espacio digital

Como Y. Lotman señaló en su artículo “El progreso técnico como problema cultural”, “Cada cambio radical en la historia humana desata nuevas fuerzas. La paradoja es que el progreso puede estimular la regeneración de modelos culturales marcadamente arcaicos, así como modelos de conciencia...” (Lotman 2002: 264). Esta emergencia de nuevos modelos culturales arcaicos y modelos de conciencia puede explicar las regresiones en los patrones sociales de interacción que los sujetos de la comunicación enfrentan en el contexto de un nuevo cambio tecnológico provocado por la digitalización. Vamos a trazar los desafíos más significativos que nos impiden reproducir todos los aspectos de los lazos sociales en el espacio digital en expansión.

En el nivel macro de las interacciones sociales, el espacio digital, que crea la ilusión de anonimato completo o parcial en las comunicaciones, aún no permite construir sistemas estables para regular las relaciones entre los sujetos de las interacciones sociales. Esto se traduce en una violación de la integridad individual y social, integridad siempre fundamental y necesaria para que los sujetos de la comunicación construyan lazos sociales. Aquello que Charles Cooley designó como “yo espejo” se está desintegrando (Cooley 2000). Por ejemplo, es poco probable que la actividad en varias redes sociales o servicios de mensajería nos permita recibir una confirmación estable de nuestra idea de nosotros mismos y evaluar objetivamente qué ideas sobre nuestro “yo” se forman en la mente de otro. También observamos que la formación de un “yo espejo” no es posible sin la interacción simbólica del individuo con diversos grupos sociales, que el espacio digital es incapaz de proporcionar en su totalidad. Por consiguiente, el individuo enfrenta dificultades constantes para formar su concepto del yo adecuadamente en el espacio digital.

En cuanto al nivel micro de las interacciones interpersonales en el espacio digital, resultan emocionalmente deformadas, y la compatibilidad de valores entre los sujetos de la comunicación, extremadamente importante en la vida cotidiana, puede ser totalmente ignorada, lo cual deja fuera la importancia de las características individuales de la personalidad. Nadie ignora que los estados y perfiles a menudo muestran un retrato exagerado del sujeto de la comunicación: demasiado desafiante, enfáticamente estricto, empalagosamente sentimental, excesivamente descuidado, idealmente bello, etc. Además, algunas personas construyen deliberadamente perfiles digitales que difieren de sus atributos personales, jugando con máscaras virtuales, utilizando provocaciones, comentarios de relleno y otras trampas de comunicación sofisticadas para obtener ciertas reacciones o un sentido de autoafirmación. Nótese que tales juegos digitales no deben confundirse con los roles sociales que una persona combina en la vida real. Así, es posible juzgar algunas necesidades sociopsicológicas según los estados y perfiles digitales, pero es imposible identificarlas con atributos personales, lo que hace prácticamente imposible la formación de lazos sociales estables exclusivamente en el espacio de Internet. Un estado “inspirado” bien puede ser establecido por una persona que pierde el control. Y si en la vida real, en condiciones de comunicación a nivel micro, por ejemplo, somos capaces de entender que el otro significativo sonríe a través

de sus lágrimas y necesita ser alentado, en el espacio digital, en cambio, la línea de emoticones en un hilo de comentarios no nos permitirá entender y evaluar el grado de desesperación de este “bon vivant”.

Finalmente, el flujo super-intensivo de información e intercambio comunicativo, que ocurre debido a la participación activa en el espacio digital, afecta las funciones cognitivas de los sujetos de comunicación. La información es sólo una herramienta para el conocimiento, que le permite formar a un individuo el conocimiento necesario. Por lo tanto, el intercambio informativo de alta velocidad, en sí mismo, bajo una sobrecarga informativa en la era digital, no garantiza el enriquecimiento del conocimiento entre los participantes de la comunicación. Además, el conocimiento se basa en la significatividad de la información disponible. Sin embargo, la sobresaturación informativa de la era digital no es idéntica a la comprensión de la información disponible (Trufanova 2019: 4-21). La interacción intersubjetiva en el intercambio de información en el entorno digital tiene como consecuencia la aceleración del intercambio de información, la difusión de símbolos y opiniones, y no el desarrollo semántico productivo ni el enriquecimiento del conocimiento de los participantes que se comunican en línea.

Entre las consecuencias ambiguas de una sobresaturación informativa que surge como plan negativo en un individuo activamente involucrado en el entorno digital, se destaca la transformación de la memoria, más precisamente, su externalización. Vladislav Lektorsky, filósofo-epistemólogo, científico de la Academia Rusa de las Ciencias, subraya que todos los acontecimientos que tuvieron lugar en la vida de un individuo se interpretan constantemente en un nuevo contexto, pues nuestra vida está cambiando constantemente: “cada recuerdo de un evento en tu vida no es como los recuerdos anteriores del mismo evento” (Lektorsky 2020). Es decir, el recuerdo de los acontecimientos en la vida de una persona es un proceso que se desarrolla en el tiempo: sus marcas de orgullo, remordimiento, o lo que debe olvidarse, no son estáticas. Sin embargo, una especie de diario digital de la vida individual, registrado en forma de archivos, entradas de blog, comentarios individuales y fotografías en las redes sociales (incluso si su significado y necesidad para el momento presente son replanteadas en la conciencia del individuo), puede influir en la estructura de los propios recuerdos de la persona desde el exterior, en el espacio global en línea. Los datos externos almacenados en Internet, que reflejan algunos acontecimientos a los que el individuo no quiere volver, son particularmente desagradables. Además, en este contexto tal vez no importa si los eventos que se registraron en el espacio digital son reales, exagerados o artificiales. Afectan la conciencia y la memoria de una persona real, y son capaces de deconstruir las interacciones sociales dentro y fuera de línea de forma simultánea.

3. Especificidad de la semiosfera digital

Al discutir las consecuencias de épocas críticas, Y. Lotman señaló la aceleración de los cambios de relevancia global de una era de crisis (revolución tecnológica) a otra. Él creía que:

La consideración de las consecuencias de las grandes crisis epocales, cuando, bajo la influencia de cambios revolucionarios fuertes en la esfera científica y técnica, la persona misma y el mundo a su alrededor cambiaron por completo, lleva en primer lugar a la conclusión de que cada vez que los lazos espaciales de tales cambios se hicieron más globales, los límites temporales fueron disminuyendo progresivamente (es decir, los cambios se estaban volviendo cada vez más rápidos). Esto significa que para la psicología de un participante de eventos cotidianos, la experiencia del cambio es una catástrofe que se exagera progresivamente. (Lotman 2002 [1988]: 239)

El espacio digital, que rápidamente adquirió un carácter global, así como el impacto de los desafíos que enfrentan los participantes del entorno digital, confirman esta tesis. Sin embargo, ¿puede el espacio digital en expansión ser correlacionado con la semiosfera en tanto espacio semántico especial de signos propuesto por Y. Lotman para explicar el sistema de vínculos socioculturales que existen fuera del sujeto? ¿Y podemos hablar de las especificidades de la semiosfera en la era digital o de la semiosfera digital?

Si consideramos la semiosfera sólo como una especie de mecanismo para transmitir y almacenar información, entonces la semiosfera digital no diferiría en modo alguno de las semiosferas de las culturas de otras épocas. Sin embargo, puesto que los lazos sociales son también el elemento básico de la semiosfera, al proveer el número necesario de contactos y comunicaciones, y que a su vez, estos lazos contribuyen a la reproducción colectiva significativa de una cultura particular, la semiosfera digital, según los desafíos antes mencionados, dificulta la generación de conexiones sociales en todos los aspectos. La semiosfera digital se distingue por su especificidad y, sobre todo, por las prácticas comunicativas, lo cual no es accesorio. Y. Lotman explicó esto según los hitos particulares de las revoluciones científicas y técnicas que establecen fronteras en las tecnologías de la comunicación: la escritura, la impresión, la era de la televisión, grabadoras y computadoras (Lotman 2002: 262). La lista, en consecuencia, puede ser continuada por la digitalización de nuestra conciencia.

La especificidad de la semiosfera digital está determinada por la sobresaturación de la información que se transmite a un ritmo acelerado, y que permanece en forma de conexiones sociales superficiales entre “semi-personalidades” digitales. Cabe destacar que el concepto de no-identidad digital no conlleva connotaciones negativas, es solo una declaración de los parámetros de los perfiles digitales que se comunican y están activos en el espacio en línea, limitados en sus posibilidades de reproducir la singularidad de una persona real.

Por lo tanto, las características distintivas de la semiosfera digital incluyen:

- el predominio del intercambio informativo sobre su percepción cualitativa y procesamiento consciente;
- la formación de una realidad alterada con tipos simplificados de interacciones sociales (alta frecuencia por establecer contactos sociales sin su desarrollo posterior);

- la desincronización de la co-presencia espacial y temporal de los participantes en actividades conjuntas;
- la percepción distorsionada de cada quién por los participantes en el entorno digital, en el que las llamadas imperfecciones digitales, sujetos emocionalmente y cognitivamente simples con un nivel reducido de empatía, ocupan un lugar notable;
- la transformación en el sistema de los otros significativos, a través del cual deben ocurrir los procesos de identificación y socialización, básicos para la formación y el desarrollo de una personalidad.

De forma simplificada, la formación de lazos sociales estables puede colocarse en la tríada «establecimiento-conveniencia-desarrollo». En el espacio digital, las conexiones sociales se limitan al elemento de la tríada nombrado como «establecimiento». Sin embargo, la reproducción de un espacio signo-semántico que existe fuera del sujeto, pero que determina su identidad en el sistema que establece objetivos individuales y colectivos, es imposible sin la constitución de lazos sociales fuertes, acciones significativas y actividad social. ¿Significa esto que la era digital conducirá sin duda al triunfo absoluto de la posmodernidad, a la simulación de simulaciones, y finalmente a la pérdida de sentido de la persona digital? Aquí es muy importante no confundir la era digital con el espacio digital, en tanto espacio comunicativo especial formado por nuevas tecnologías para la transmisión de información y en el que las sub-personalidades digitales no son capaces de participar en la reproducción completa de la semiosfera. Pero si la era digital es una combinación de realidad cotidiana y digital, entonces es poco probable que ocurra una pérdida absoluta de significado y de formación de sentido. Por lo tanto, la nueva normalidad de la era digital y la esfera digital debe determinarse por la combinación proporcional de una persona informativa con una persona cotidiana que no rechace la comunicación real; una persona de la era digital es una persona *phygital* (físico-digital) que no pierde ni las conexiones sociales ni la conexión con la realidad social.

En cuanto a la erosión de los lazos sociales en el entorno digital, el entorno digital con sus características comunicativas permite mantener de forma activa los lazos sociales previamente establecidos y aumentar el número de contactos sociales superficiales para una persona. Mediante una transición hacia la comunicación offline de alta calidad, estos contactos pueden adquirir el carácter de una interacción social completa. Lo principal es aprovechar esta oportunidad correctamente.

4. ¿Es posible la subjetividad un no-humano en la semiosfera digital?

La consideración de la semiosfera digital no sería completa sin abordar el fenómeno de las comunicaciones y las actividades no humanas dentro de ella. Sabemos que el espacio en línea contemporáneo está formado no solo por sub-personalidades digitales, es decir, perfiles digitales creados por personas reales, sino también por robots virtuales,

programas especiales a los que se delega una parte de las competencias intelectuales y que imitan las acciones de los usuarios de Internet a través de interfaces diseñadas para las personas.

Los robots virtuales incluyen varios programas de interlocución, bots de chat, consultores virtuales en línea, etc. Dado que su actividad se basa en varios sistemas inteligentes, un punto de vista estable afirma que el llamado no humano (robot virtual) será capaz de operar con la mejora de los sistemas inteligentes (hasta la aparición de la inteligencia artificial fuerte) en la semiosfera digital. En cierta medida, esta afirmación desarrolla la hipótesis de Newell-Simon (Gugerty 2006: 880-884), formulada en el marco del enfoque simbólico para el análisis de la inteligencia artificial.

La hipótesis asume que cualquier sistema que demuestre un comportamiento inteligente debe necesariamente operar con información simbólica, sin importar si este sistema es natural o artificial. Bajo esta lógica, un robot virtual es capaz de adquirir subjetividad realizando operaciones secuenciales con símbolos y estableciendo vínculos de comunicación con las personas en el espacio digital. Sin embargo, la dificultad reside en que es casi imposible proporcionar un conjunto de algoritmos inteligentes del entorno digital con las mismas oportunidades para la reproducción de significados y el establecimiento de conexiones sociales y comunicativas, como ocurre para la persona *phygital* (físico-digital). En el mejor de los casos, los robots virtuales se pueden atribuir agencia, es decir, la capacidad de influir en las personas *phygitaes*, pero no la capacidad de formar significado en una comunicación conjunta. La manipulación de la información simbólica por parte de un sistema intelectual artificial no tiene nada que ver con la reproducción consciente de significados. Además, operando con información simbólica, el sistema intelectual artificial no sufre y tampoco busca significado en sus acciones e interacciones, y esto lo distingue intrínsecamente de una persona.

Además, dado que el desarrollo de la realidad digital ocurre en paralelo con la realidad, la agencia de un robot virtual es inherente a la realidad digital. En teoría, uno es capaz de atravesar dificultades desde el punto de vista de la reproducción de funciones intelectuales y algoritmos de análisis intelectual, pero no de auto-desarrollo como una personalidad plena, lo que limita de forma significativa las características de uno.

5. Conclusiones

Considerando el interaccionismo social a través del prisma de la realidad comunicativa formada por el espacio digital, se puede resumir que el seguimiento de las interacciones sociales en el entorno digital es imposible. Además, las interacciones sociales en el entorno digital son marcadamente superficiales. A nivel macro, esto se debe a la falta de un sistema estable para regular las relaciones, lo que dificulta la formación de un autoconcepto pleno dentro del entorno digital. Y en el nivel micro esto es significativo para cualquier personalidad, al proporcionar interacciones

interpersonales, deformación emocional e ignorar aspectos significativos de la compatibilidad de valores entre los sujetos de la comunicación relevados, lo que a su vez devalúa la importancia de las características individuales. Las funciones cognitivas de los sujetos de la comunicación, que recaen en trampas de un intercambio informacional y comunicacional super-intensivo, y en la externalización de la memoria, también están sujetas a transformaciones.

En la expansión del espacio digital a escala global, la inclusión del concepto de semiosfera propuesto por Y. Lotman en las especificidades de la era digital moderna resulta una cuestión compleja y de importancia radical. Es decir, la determinación de las características específicas de la llamada semiosfera digital. Estas incluyen: el predominio del intercambio de información sobre su procesamiento de alta calidad; tipos simplificados de interacciones sociales y alta frecuencia de contactos sociales; la desincronización de las características espacio temporales de los participantes en actividades conjuntas; la percepción distorsionada de los demás mediante la comunicación de los sujetos dentro del entorno digital; la modificación en el sistema de los otros significativos que afectan a los procesos de identificación y socialización.

Se propone separar los conceptos de «era digital», en la que se combinan la realidad cotidiana y digital, y se forma un nuevo tipo armonioso de persona físico-digital (*phygital*), y “espacio digital” como un espacio comunicativo y tecnológico particular en el que las sub-personalidades digitales (perfiles digitales creados por personas reales) no son capaces de participar en la reproducción completa de la semiosfera.

En cuanto a las perspectivas de la actividad de un no-humano (robot virtual) en la semiosfera digital, hasta la adquisición de su propia subjetividad, debe enfatizarse por separado que la manipulación de la información simbólica por parte de sistemas de inteligencia artificial no se correlaciona en modo alguno con la reproducción consciente de significados, lo que lo hace posible, en el mejor de los casos, hablar de la agencia de robots virtuales en la semiosfera digital.

La subjetividad real en la era digital, que armoniza la realidad común y la digital, solo puede pertenecer a la persona físico-digital (*phygital*), la única que es capaz de reproducir de manera significativa los lazos socioculturales.

Notas

* El artículo fue preparado con apoyo financiero en el marco de la implementación de la SA (asignación estatal) de la Universidad Académica Estatal de Humanidades (GAUGN): "Sociedad de la información contemporánea y ciencia digital: aspectos cognitivos, económicos, políticos y jurídicos" (FZNF-2020-0014).

** Traducción realizada del inglés al español por Ariel Gurevich (Universidad de Buenos Aires).

Facultad de Ciencias Sociales, Ciencias de la Comunicación, Semiótica de los Medios II. Buenos Aires, Argentina). Correo electrónico: ariegure@gmail.com

Referencias bibliográficas

COOLEY, C.H. (2000). *Human Nature and Social Order*. Moscú: Idea-press.

GUGERTY, L. (2006). Newell and Simon's Logic Theorist: Historical Background and Impact on Cognitive Modeling. *Proceedings of The Human Factors and Ergonomics Society Annual Meeting*, 50 (9), 880-884.

LEKTORSKY, V. (2020). Transformation of Individual and Collective Memory in the Context of Digitalization. *ISTORIYA*, V.11. Issue 9 (95) [Electronic resource]. Access for registered users. URL: <https://history.jes.su/s207987840012305-4-1/> (circulation date: 11/06/2020).

LOTMAN, Y. (2002 [1988]). Technical Progress as a Culturological Problem (Технический прогресс как культурологическая проблема). En *Articles on the semiotics of culture and art (Series "World of Arts")*. (pp. 237-264). San Petersburgo: Academic Project.

TRUFANOVA, E. (2019). Informational oversaturation: key problems. *Philosophical problems of IT and cyberspace*, V.16. Issue 1, 4-21.

Tipologia da cultura no contexto das anomalias de exclusão / Tipología cultural en el contexto de anomalías de exclusión / Typology of Culture in the Context of the Anomalies of exclusion

Irene Machado

ABSTRATO

O ensaio discute o contexto das ideias de Lotman sobre as limitações que tipologias imprimem às relações interculturais marcadas pelas anomalias de exclusão, bem como as alternativas para sua contestação. Para isso, analisa acontecimentos da história das culturas subalternas e os impasses da distinção entre o *próprio* e o *alheio* nas interações contemporâneas, tais como os conflitos raciais. Com isso, situa a atualidade do pensamento de Lotman no entendimento da dinâmica histórica das culturas.

Palavras-chave: espaço semiótico; informação; interculturalidade; imprevisibilidade; tipologia da cultura.

RESUMEN

El ensayo analiza el contexto de las ideas de Lotman sobre las limitaciones que las tipologías imponen a las relaciones interculturales marcadas por anomalías de exclusión, así como las alternativas para su contestación. Para ello, analiza los acontecimientos de la historia de las culturas subalternas y los *impases* de la distinción entre uno y los demás en interacciones contemporáneas, como en los conflictos raciales. De esa manera, sitúa la actualidad del pensamiento de Lotman en la comprensión de la dinámica histórica de las culturas.

Palabras clave: espacios semióticos; información; interculturalidad; imprevisibilidad; tipología de la cultura.

ABSTRACT

The essay discusses the context of Lotman's ideas about the limitations that typologies impose on intercultural relations defined by exclusion anomalies, as well as the alternatives for their contestation. To this end, it analyzes subordinate cultures in its historical events and the impasses in the distinction between oneself and others in contemporary interactions such as racial conflicts. Thereby it situates the actuality of Lotman's thinking in the understanding of the historical dynamics of cultures.

Keywords: semiotic spaces; information; interculturality; unpredictability; typology of culture.

Irene Machado é professora de semiótica da cultura audiovisual na Universidade de São Paulo e pesquisadora do CNPq. Autora dos livros *Escola de semiótica. A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura* (2003) e *Semiótica da cultura e semiosfera* (2007). Foi editora científica das revistas *Galáxia* (PUC-SP), *Matrizes* e *Significação* (USP). E-mail: <irenear@usp.br>

1. Apresentação do problema

O problema de estudo deste ensaio são as relações culturais que historicamente se constituíram a partir da construção da alteridade formada em encontros culturais geradores da dominância de um sobre o outro em benefício próprio, como se essa noção fosse parte natural do desenvolvimento histórico. *Próprio* e *alheio* se tornaram fontes de sustentação de um comportamento intercultural responsável pela emergência de categorias que definem tipos de culturas distintas e, por conseguinte, relações de subserviência presentes nos encontros culturais e na criação de seus códigos de interação e de comunicação para geração, circulação e transformação de sentidos. Assim se organizaram e se impuseram tipos de cultura que, apoiados em bases estruturais e duais, consolidaram dicotomias tipológicas de exclusão cada vez mais naturalizadas.

Implicações da tipologia da cultura orientadas pelas imposições que classificam e elegem algumas convenções como propriedades gerais da cultura em prejuízo de outras apresentam problemas semióticos que dizem respeito ao dinamismo das culturas e às possibilidades interpretativas da história. Demandam, pois, perspectivas de investigação atentas à lógica disjuntiva de muitos acontecimentos. O presente estudo entende que as formulações semióticas de Iúri Lotman contribuem para o exame de tal problemática em seus estudos de tipologia da cultura.

Desviando-se dos métodos de observação dos funcionamentos que perpetuaram tais dicotomias, Lotman se voltou para o estudo de um mecanismo em que a tipologia revela um processo não comumente colocado: o movimento transgressivo de geração de informação nova, capaz de desarticular as mais sólidas estruturas convencionais (Lotman 1979, 1996, 1998; Lotman e Uspenskij 1995). Trata-se de um mecanismo

em que a transformação gerada evidencia a possibilidade de emergência de ações de imprevisibilidade (Lotman 1994, 1999, 2010, 2013, 2022).

A intervenção em códigos culturais mostra-se um potencial mecanismo semiótico gerador de informação e de questionamento daquilo que já foi estabelecido, graças à participação da memória da cultura na elaboração dos fatos históricos. Além de ser lugar privilegiado de conservação da informação cultural, a memória é também espaço de emergência de movimentos que qualificam as ações imprevisíveis, bem como o grau de informatividade que traduz a “luta pela informação” – força maior do conceito semiótico de cultura e do mecanismo elementar de seu funcionamento. Segundo Lotman, “A luta pela sobrevivência, biológica e social, é uma luta pela informação.” (Lotman 1973: p. 28).

Dimensionar as interações do espaço semiótico da cultura foi tarefa que Lotman consagrou nos estudos da semiosfera. Partindo do imperativo da distinção tipológica que separa o *próprio* do *alheio*, os estudos da semiosfera examinam o espaço semiótico como espaço de luta, em que a linha divisória entre os pares excludentes não distingue com precisão limites e fronteiras (Lotman 1990). Aquilo que parecia intransponível e intraduzível introduz o reverso, o que sugere o paradoxo da comunicação: a possibilidade de interação entre diferentes línguas e sistemas culturais. O políglotismo, com sua diversidade, é condição inevitável da cultura (Lotman e Uspenskij 1995: 27) que nenhum paradoxo consegue esconder. Afinal, os processos de comunicação acabam revelando que o funcionamento da cultura se orienta menos para a conservação das convenções do que para a dinâmica das relações transformadoras.

Ainda que os aportes teóricos possam sugerir um exercício semiótico-investigativo de questões enraizadas no espaço, as formulações de Lotman mantêm o foco no tempo histórico presente – projeções sincrônicas que se voltam para intercorrências em que a história pode ser dimensionada pelos atravessamentos de suas diferentes temporalidades. Com isso, o pensamento semiótico de Lotman constitui um legado teórico-conceitual concentrado nos mecanismos dinâmicos da cultura, garantindo, assim, a atualidade de seu entendimento das diferentes épocas, movimentos e imprevisibilidades culturais.

Lotman foi um homem do século XX. Nele nasceu, viveu e edificou um pensamento capaz de olhar a cultura no tempo dimensionado historicamente. À luz de suas premissas, alcançamos muitos dos acontecimentos culturais do século XXI, bem como uma inteligência da cultura em seu esforço de traduzir a obscura linguagem da vida (Lotman 1978: 31). Tal é o compromisso analítico que se espera trilhar no presente ensaio.

Ao investigar os mecanismos culturais que se insinuam na marcha gradual da história, Lotman se aproxima de movimentos irruptivos e disjuntivos que se inserem na diacronia e são responsáveis por explosões, muitas vezes quase imperceptíveis. Trata-se de mecanismos que emergem em espaços de conflito e cujas demandas são

prioritariamente semióticas: a necessidade de *tradução* como prática de que se vale uma determinada cultura para se tornar “inteligível para outra” (Sodré 2017: 23). Nesse sentido, Lotman situa a imprevisibilidade como um problema para a metalinguagem do estudo científico da história.

O presente ensaio examina como os estudos de tipologia da cultura contribuem para a compreensão de movimentos imprevisíveis que fazem emergir anomalias históricas baseadas na lógica da exclusão. Para isso, procura compreender uma anomalia específica: a escravização constituída na colonização na América e África. Tal problematização não foi objeto de estudo de Lotman, todavia, suas formulações sobre os limites das abordagens históricas que se encarregam dos fundamentos da chamada ciência da história muito contribuem para a análise, particularmente no que se refere à construção da metalinguagem crítica baseada em processos interpretativos de textos culturais.

2. Metalinguagem descritiva baseada em modelos espaciais

Não corremos riscos de uma avaliação equivocada ao afirmar que a investigação de Lotman sobre as configurações tipológicas contesta as consagradas categorizações em classes, espécies, elementos e fenômenos das quais comumente resultam as tipologias. Não se trata, porém, de dirimi-las, mas sim de desarticular as convenções fabricadas com o fim único de converter dualismos estruturais da cultura em processos de exclusão.

Sem dúvida, o mais implacável “dualismo de exclusão” é aquele que tutelou a controvertida distinção entre natureza e cultura, em nome da qual se consubstanciou a perversa dicotomia de exclusão que distingue, na espécie humana, os homens das bestas. Se os primeiros são seres civilizados, porta-vozes da cultura, os segundos não passam de espécime de *anthropos*: os bárbaros, cujas práticas integram a esfera da não cultura. Sobre tal dicotomia tipológica, Lotman afirma:

La “cultura propia” es considerada como la única. A ella se opone la “no-cultura” de las otras colectividades. De esa índole será la relación del griego con el bárbaro, al igual de todas las otras especies de contraposición de una colectividad “elegida” a una profana. Además, la cultura “propia” se contraponen a la ajena precisamente con arreglo al rasgo “carácter organizado” ↔ “carácter no organizado”. Desde el punto de vista de la cultura que se toma norma y cuyo lenguaje deviene metalenguaje de una tipología dada de la cultura, los sistemas que se oponen a ella se yerguen ante ella no como otros tipos de organización, sino como no-organizaciones. Se caracterizan no por la presencia de cualesquiera *otros* rasgos, sino por la *ausencia de rasgos, de una estructura*. (Lotman 1998: 93).

Com isso, a própria definição semiótica de cultura é formulada segundo tal metalinguagem tipológica. No texto-manifesto da escola semiótica Tártu-Moscou, afirma-se: “[...] o conceito de cultura encontra-se inseparavelmente ligado à sua oposição, à ‘não cultura’.” (Ivanov et al. 2003: 100). Trata-se de um paradoxo que Lotman entende como definidor das relações interculturais, como se pode ler na formulação:

Toda actividad del hombre como *homo sapiens* está ligada a modelos clasificacionales del espacio, a la división de éste en “propio” y “ajeno” y a la traducción de los variados vínculos sociales, religiosos, políticos, de parentesco, etc., al lenguaje de las relaciones espaciales. (Lotman 1996: 83).

Como contrapartida à concepção tipológica de exclusão, Lotman (1998: 97) propõe uma alternativa: o método de descrição tipológica da cultura baseado em modelos espaciais concretizados nos textos de cultura. Neles, os encontros culturais se manifestam em seus atritos e choques, em que as fronteiras não se apresentem como limites intransponíveis, mas como espaços de luta. Desse modo, a alteridade entra como constituinte do modelo, e não como dimensão a ser negada ou excluída.

Com base nessa premissa, Lotman constrói um caminho teórico-analítico segundo o qual:

[...] podemos formular el siguiente problema: el estudio de la tipología de la cultura supone que se perciba como una tarea especial la elaboración de un metalenguaje tal que satisfaga las exigencias de la actual teoría de la ciencia, es decir, que dé la posibilidad de hacer objeto de examen científico no sólo tal o cual cultura, sino también tal o cual método de descripción de la misma, habiendo distinguido eso como una tarea independiente. (Lotman 1998: 96).

Fazer frente a uma convenção naturalizada por práticas de exclusão não é tarefa fácil. Uma questão preliminar que se coloca indaga: até que ponto a construção de uma metalinguagem baseada em modelos espaciais poderia fomentar atividades capazes de formar outra mentalidade de relações interculturais? Se não esgotar, pelo menos compreender os caminhos reflexivos de tal indagação se constitui num dos desafios que se pretende examinar neste ensaio. As contribuições de Lotman, sobretudo de seu questionamento do método que sustenta a ciência da história, apontam um primeiro caminho. Lotman mostrou-se insatisfeito com o método que entende trabalhar diretamente com o fato histórico, sem considerar a mediação de signos e o papel interpretativo dos textos culturais pelo investigador. (Lotman, 1990: 217-220). É contra o método dedutivo que se coloca o pensamento semiótico de Lotman a partir de uma hipótese: Se na dedução não cabem relações interpretativas, não cabem igualmente relações da alteridade dialógica.

Segundo a perspectiva da metalinguagem crítica fundada no método indutivo de interpretação dos textos culturais, as relações dinâmicas inerentes às interações de alteridade integram o funcionamento da cultura. Se o modelo tipológico imposto fosse, de fato, impermeável, não haveria informação nova na cultura, o que não acontece. Com isso, ao operar num sentido contrário ao da premissa da exclusão, incorporando a metalinguagem dos modelos espaciais inclusivos da alteridade, é possível alcançar os próprios mecanismos que mobilizam ações de outra natureza e se encaminham para a interação com o entorno e os confrontos que nele ocorrem. A metalinguagem crítica lotmaniana permite alcançar, nos estudos da semiosfera, uma alternativa radicalmente distinta daquela baseada em anomalias estruturais forjadas pelas categorias da exclusão. Nesse caso, seu potencial analítico se distingue

por considerar a complexidade das assimetrias culturais que não são determinadas *a priori*. Ao manifestar sua necessidade de compreender fatos concretos da história da literatura e da cultura, Lotman (1998: 140) desenvolve uma orientação fundamental nesse sentido como se pode ler no que se segue:

La introducción del factor casual en el mecanismo de la causalidad representa un enorme mérito de I. Prigogine. Ella desautomatiza el cuadro del mundo. Puesto que la mayoría de los procesos que transcurren en la sociedad humana pueden ser caracterizados como procesos irreversibles, que tienen lugar en situaciones de intenso desequilibrio de la cultura. (Lotman 1998: 148).

Isto posto, pode-se dizer que a configuração dos sistemas culturais como espaço semiótico de relações se modifica: em vez de oposição entre *próprio* e *albeio*, é possível alcançar um movimento de luta entre um espaço interno e outro externo. No campo de forças em disputa *no e pelo* espaço, o confronto manifesta-se como espaço de fronteira favorável à tradução daquilo que se coloca como intraduzível. Assim se compreende aqui os espaços semióticos da semiosfera cujas relações dinâmicas de grande complexidade – tais como os confrontos implicados nos contextos culturais das lutas coloniais e pós-coloniais – abrem caminho para as contingências e imprevisibilidades que desestabilizam as mais sólidas convenções histórico-culturais.

Lotman e seus colegas da escola semiótica Tártu-Moscú cumpriram o caminho analítico examinando os textos da cultura europeia e de sua cultura eslava. Nosso raciocínio, porém, persegue outra inquietação: aquela voltada aos textos ancestrais, criadores de espaços culturais que foram sequestrados pela tipologia da exclusão, a qual redefiniu os espaços geopolíticos do mundo ocidental a partir das conquistas ultramarinas iniciadas no século XV, deixando rastros de anomalias que ainda hoje reverberam na vida contemporânea do século XXI. Vamos encaminhar o raciocínio para uma análise que permita inferir e compor um quadro argumentativo fundamentado para alcançar outra mentalidade de relações interculturais, permitindo questionar as anomalias nesse campo. Nesse sentido, os movimentos coloniais e pós-coloniais devem ser entendidos como texto de cultura a serem examinados sob a perspectiva da metalinguagem crítica formulado fora dos limites do método dedutivo baseado na perspectiva única da história.

3. Como contestar raízes estruturais da tipologia cultural de exclusão?

Aquilo que se convencionou denominar “colonização” em territórios da África e América, entre outros, iniciou-se com os encontros culturais entre povos locais e colonizadores europeus, redefinindo os modelos espaciais dos nativos. Territórios habitados e cultivados – dotados de culturas locais e produtores de textos culturais distintos, desconhecidos dos colonizadores – foram (re)descobertos e (re)nomeados por aqueles que se autoproclamaram seus *descobridores*. Muitas nomeações de povos ancestrais de culturas africanas e indígenas americanas se perderam pelo caminho. Em

muitos casos, os locais descobertos significavam apenas *não cultura* e seus habitantes eram considerados animais selvagens, espécimes diretamente descendentes de bestas.

Ao longo do período em que perdurou o tráfico de homens negros no comércio triangular transatlântico de escravos, praticado entre os séculos XVI e XIX, foram implementados diferentes dispositivos de dominação cujos atos implacáveis fazem parte da memória cultural das diferentes culturas em atrito. Respostas às atrocidades aconteceram ao longo de todo o período, com a consequente criação de espaços semióticos de luta que se tornaram textos culturais emblemáticos. No Brasil, os quilombos são espaços que até hoje acolhem lutas, delimitando regiões de fronteira. Contudo, nem todos os espaços de luta estão delimitados por geografias. A história tem registrado o legado de mentalidades em estado de alerta para preservar o espaço semiótico de exclusão, como demonstram as recentes movimentações antirracistas que já entraram para a história do ano de 2020. Os protestos comandados desde 2012 pelos ativistas do coletivo *Black Lives Matter* (Kilgo, Mourao e Sylvie 2019: 413) se tornaram mundialmente conhecidos, e a trágica ação de um policial branco tirando a vida de um homem negro se tornou um signo que dificilmente será esquecido.

A repercussão de tais ações nos noticiários internacionais abriu caminho para acontecimentos que mostram que povos da África negra não estão de braços cruzados. Antigas ocorrências entraram na pauta noticiosa evidenciando o quanto a chama contra o racismo, que os relegou à condição de bestas, não se apagou. Em 2016, estudantes da Universidade de Cape Town (África do Sul) trataram de derrubar a estátua de Cecil Rhodes, colonizador britânico que, no século XIX, demarcou territórios africanos, fundando a Rodésia.



FIGURA 1. Remoção da estátua de Cecil Rhodes na Universidade de Cape Town (Harding 2015; Castro e Tate 2017).

Os protestos se colocaram contra a colonização e sua invenção de um falso país que louvava seu próprio nome e unia territórios que foram a terra natal dos povos dos hoje Zimbábue e Zâmbia. Somente em 1980, após longo período de guerra civil, os países reconquistaram nomes em suas línguas nativas (Castro e Tate 2017). Na Inglaterra, protestos pela retirada da estátua de Rhodes na Universidade de Oxford motivaram deliberações em conselhos universitários. Esse é um exemplo emblemático da metalinguagem crítica da história orientada pelos processos interpretativos dos textos culturais nos quais os agentes sociais envolvidos, brancos e negros, atuam como sujeitos históricos que, em espaços de fronteiras, manifestam comportamentos sociais que evidenciam uma outra semiose da psicologia social.

A insurgência africana contra os signos do regime colonial e da escravidão explicita uma luta contra significados impostos e em prol de uma radical mudança de mentalidade; uma guerra semiótica à mentalidade que impingiu um forte complexo de inferioridade aos povos negros, contaminando com as tintas da subalternidade a autoestima de cada indivíduo gerado pelos signos da escravização.

Numa luta como essa, todo e qualquer ato que tenha favorecido a consagração da iniquidade torna-se o inimigo a ser combatido. Nada nem ninguém permanece impune, caso das ações que envolveram a retirada de uma estátua de Mahatma Gandhi do *campus* da Universidade de Gana, em Acra, em 2016. Com a ajuda de mensagens enviadas por *e-mail*, o professor Obádélé Kambon compartilhou com a comunidade acadêmica dados de suas pesquisas sobre o pensamento racista de Gandhi, escritos em inglês e em sua língua materna, o gujarati. Segundo os vieses interpretativos em foco, Gandhi entendia que os africanos não passavam de selvagens, meio-pagãos, abaixo da escala animal. Deveriam ser exterminados, tarefa assumida pelo exército armado para a eliminação dos zulus, povos do sul do continente africano (Bliss Kingg 2019; Skaria 2020).

Além de liderar o movimento *Gandhi Must Fall* e a petição *on-line* para a retirada da estátua do *campus*, o que ocorreu em 2018, Kambon tornou-se uma voz incansável na luta para recuperar uma história ganense em que as pessoas se reconheçam e da qual se sintam agentes e sujeitos de ações históricas (Maneo 2020: A14). Pode dizer-se que a luta de Kambon se associa àquela de outros cientistas que colocam em xeque os próprios conceitos responsáveis pelos fundamentos científicos da tipologia de exclusão, agora alvos de revisionismo. São conceitos como o de eugenia; da taxonomia de Lineu para a classificação dos seres vivos em hierarquia de raças a partir de matrizes delimitadas; de darwinismo social, que privilegia o homem branco heterossexual (Dias 2018); de racismo científico; além de tantos outros que estão sendo reavaliados e subjugados (Lopes 2020: B7).

Como se pode observar, a ampliação de possibilidades interpretativas a rever conceitos e comportamentos evidenciam o papel da metalinguagem crítica na construção da própria ciência da história sem a dominante única da dedução. Cresce a importância dos textos de tradições culturais que movimentam sentidos comprometidos com a

recuperação da dignidade humana negada quando populações de várias origens e etnias foram reduzidas à condição de bestas – atributo até hoje em voga. Não é como bestas que torcedores raivosos manifestam sua fúria ao chamarem de “macaco” o jogador cujas jogadas decepcionam suas expectativas em partidas de futebol?

Ao situar a perspectiva semiótica como parâmetro analítico, Lotman se manifestou com um argumento iluminador fundado em raízes históricas não menos significativas. Ao examinar o estudo tipológico vinculado aos limites de uma convenção cultural, observou o quanto a consagração da escrita como o marco da história também converteu-se em mais um critério de exclusão de textos culturais ancestrais, como se pode ler no fragmento:

El nexo que liga la existencia de la civilización desarrollada, la sociedad de clases, la división del trabajo y el alto nivel de los servicios sociales y de la técnica de construcción, irrigación, etc., condicionado por ellas a la existencia de la escritura, parece tan natural que las posibilidades alternativas son rechazadas *a priori*. Basándonos en el muy amplio material que nos ha sido dado realmente, podríamos reconocer ese nexo como una ley universal de la cultura si no fuera por el enigmático fenómeno de las civilizaciones preincaicas suramericanas.

Los testimonios acumulados por la arqueología dibujan un espectáculo verdaderamente asombroso. Tenemos ante nosotros el milenar cuadro de una serie de civilizaciones que se relevan, que crearon gigantescas edificaciones y sistemas de irrigación, que levantaron ciudades y enormes ídolos de piedra, que tuvieron una artesanía desarrollada – alfarera, textil, metalúrgica – es más, que crearan, sin duda alguna, complejos sistemas de símbolos... y que no dejaran huella alguna de la presencia de una escritura. Este hecho sigue siendo hasta ahora una paradoja inexplicable. (Lotman 1998: 82).

A escrita e todas as implicações interpretativas por ela desencadeadas não deixam de ser mediadores dificilmente consideradas pela ciência da história que ignora o papel do investigador no seu ofício semiótico, como esclarece Lotman (1990: 217): “Unlike the deductive sciences which construe their premises logically, or the experimental sciences which can observe them, the historian is condemned to *deal with texts*.” Como sabemos, independente do processo semiótico gerador, textos produzem sentidos a serem interpretados. O historiador não está livre de tal ofício.

Lotman dedicou ao tema análises de episódios da história russa que lhe renderam um ensaio sobre o movimento dezembrista russo (1825) que é impossível de ser ignorado. Nele discute, entre outros temas, a complexidade do processo interpretativo à luz dos comportamentos de sujeitos históricos que indicializam aspectos do comportamento social germinados em interpretações elaboradas por exercícios de metalinguagem crítica (Lotman 1984: 71-163)

O trabalho da metalinguagem crítica não tem a priori pois lida com eventualidades de toda interpretação. As raízes estruturais das tipologias de exclusão – forjadas pela ciência da história fundada em premissas dedutivas – são apenas uma delas. Encontram-se esparramadas por vastos e diversos espaços culturais e assumem

proporções tão inimagináveis quanto surpreendentes quando se trata de revisitar a história de povos ancestrais cujos textos culturais, plenos de sentidos, persistem, ainda que muitas mortes já foram anunciadas. Não obstante, do ponto de vista da dinâmica cultural, os sentidos não desaparecem nem morrem, apenas se transformam, como afirma Bakhtin: “Não existe nada morto de uma maneira absoluta: cada sentido terá sua festa de ressurreição. Problemas do grande tempo.” (Bajtín 1989: 393).

4. Considerações finais

Por mais que a mentalidade que sustenta as políticas de exclusão domine em estado de prontidão, o fato é que os processos de tradução intercultural em luta pela inteligibilidade estão a ganhar espaços. Delineiam-se possibilidades promissoras de novos caminhos interpretativos, particularmente quanto às atuações dos sujeitos históricos envolvidos. Criam-se diferentes perspectivas para o aprimoramento de metalinguagens críticas da própria abordagem da ciência da história e de seu tratamento dos fatos.

Não sabemos, por exemplo, qual será a configuração do mundo ante os assombros dos conflitos políticos, étnicos e religiosos agravados com a pandemia da covid-19. No momento, tudo está em suspenso, até mesmo a suposta marcha linear da história. Ideias teóricas dessa natureza ocuparam a mente de Lotman em seus últimos trabalhos sobre os mecanismos imprevisíveis da cultura (1994, 2010, 2013) e o movimento da explosão (1999) impulsionados pelas incertezas.

“Imprevisibilidade” e “explosão” são marcos de um mesmo e único modo de compreender os acontecimentos históricos em transformações dinâmicas, em que ambos colaboram para a irrupção de informação nova. Os novos caminhos interpretativos que se delineiam nos ajudam a compreender o sentido profundo do conceito de explosão não apenas como fenômeno físico do imponderável mas como “transformação criativa da vida” que acontece no devir dos tempos, a despeito de todos os obstáculos e contradições do trajeto. Certamente estaremos mais próximos do que afirma Lotman no trecho:

La explosión como fenómeno físico, transferible sólo metafóricamente a otros procesos, ha sido identificada por el hombre contemporáneo con ideas de devastación y se ha vuelto símbolo de destrucción. Pero si en la base de nuestras representaciones de hoy estuviera la asociación con las épocas de los grandes descubrimientos, como el Renacimiento, o en general con el arte, entonces el concepto de explosión evocaría en nosotros fenómenos como el nacimiento de una nueva criatura viviente o cualquier otra transformación creativa de la estructura de la vida. (Lotman 1999: 22-23).

Lição de esperança para tempos sombrios? Talvez, se forem considerados que os caminhos que levam a interpretações históricas não são refratários às contingências dos entrecruzamentos que, afinal, fazem parte dos mecanismos imprevisíveis da cultura. Acolher a imprevisibilidade e a explosão da cultura no desenvolvimento histórico significa, para ele, substituir o fatalismo pela informatividade (Lotman 1999: 29-30).

Referencias bibliográficas

- BAJTÍN, M. M.** (1989) “Hacia una metodología de las ciencias humanas”. En *Estética de la creación verbal*, Tatiana Bubnova (trad.), 381-393. México: Siglo Veintiuno Editores.
- BLISS KINGG.** (2019) *Gandhi is a Racist! - Dr. Qbádélé Kambon (GMG+)*, 11 mar. <https://youtu.be/rM3X5-1fwXM>
- CASTRO, A. e TATE, A.** (2017) “Rhodes Fallen: Student Activism in Post-Apartheid South Africa”, *History in the Making*, 10, 195-219. <https://scholarworks.lib.csusb.edu/history-in-the-making/vol10/iss1/11>
- DIAS, A. A. M.** (2018) *Observando o ódio: entre uma etnografia do neonazismo e a biografia de David Lane*. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp.
- HARDING, A.** (2015) “Cecil Rhodes Monument: A Necessary Anger?”, *BBC News*, 11 abr. <https://www.bbc.com/news/world-africa-32248605>
- IVANOV, V. V., LOTMAN, I. M., PIATIGORSKY, A. M., TOPOROV, V. N. e USPENSKY, B. A.** (2003) “Teses para uma análise semiótica da cultura (Uma aplicação aos textos eslavos)”. In Machado, I. *Escola de semiótica. A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*, 99-132. São Paulo: Ateliê Editorial.
- KILGO, D. K., MOURAO, R. R. e SYLVIE, G.** (2019) “Martin to Brown: How Time and Platform Impact Coverage of the Black Lives Matter Movement”, *Journalism Practice*, 13 (4), 413-430. <https://doi.org/10.1080/17512786.2018.1507680>
- LOPES, R. J.** (2020) “Ideias racistas levam à revisão de homenagens a cientistas”, *Folha de S.Paulo*, 16 ago., caderno Ciência, B7.
- LOTMAN, I.** (1978) *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa.
- (1994) *Cercare la strada. Modelli della cultura*. Venezia: Marcilio.
- (1999) *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- (2010) *Непредсказуемые механизмы культуры*. Tallin: University of Tallin Press.
- (1996) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Desiderio Navarro (sel. y trad.), 83-90. Madrid: Cátedra.
- (1998) *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Desiderio Navarro (sel. y trad.), 81-92. Madrid: Cátedra.
- (2022). *Mecanismos imprevisíveis da cultura*. São Paulo: HUCITEC.
- (1979) “Sobre o problema da tipologia da cultura”. In Schnaiderman, B. (org.) *Semiótica russa*, 31-42. São Paulo: Perspectiva.
- (1984) The Decembrist in Every day Life. In Lotman, Ju. M. e Uspenskij, B. A. *The Semiotics of Russian Culture*. Michigan:Ann Arbor.
- (2013) *The Unpredictable Workings of Culture*. Tallin: University of Tallin Press.
- (1990) *Universe of the Mind*. Bloomington: Indiana University Press.
- LOTMAN, J. M. e USPENSKIJ, B. A.** (1995) *Tipologia della cultura*. Milano: Bompiani.
- MANEO, A.** (2020) “Países africanos removem homenagens a colonialistas”. *Folha de S.Paulo*, 12 ago., caderno Mundo, A14.
- SKARIA, A.** (2020) “What Gandhi’s Racism Tells Us About Anti-Racist Politics Today”, *The Wire*, 14 jul. <https://thewire.in/history/gandhi-racism-blacks-satyagraha-blm>
- SODRÉ, M.** (2017) *Pensar Nagô*. Petrópolis: Vozes.

Frontera y subjetivación política: un abordaje semiótico / Frontier and political subjectivation: a semiotic approach

Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo discutir cómo el proceso de subjetivación política puede ser aprehendido desde la perspectiva epistemológica del estudio de la cultura vinculada a la semiosfera, tal como fue formulada por Iuri Lotman. Para ello, partimos de la comprensión de las relaciones que construyen la política según Jacques Rancière, para, entonces, establecer el contrapunto con los intercambios de traducción que se dan en la frontera semiótica, a través de los cuales, según nuestra conjetura, ocurre la subjetivación y el surgimiento de un nuevo “común”, resultantes de relaciones de intraducibilidad entre distintas alteridades. Con esto, esperamos explicitar el funcionamiento semiótico de la subjetivación, sin el cual no hay acción política.

Palabras clave: Subjetivación. Frontera. Política. Semiosfera. Común.

ABSTRACT

This article aims to discuss the way the process of political subjectivation can be seized based on the epistemological perspective of the study of culture linked to the semiosphere, as formulated by Iuri Lotman. To such purpose, we start from the understanding of the relations that build politics according to Jacques Rancière, then establish a counterpoint with the translational exchanges that take place in the semiotic frontier, by which, according to our conjecture, presents the subjectivation and the emergence of a new “common” resulting from relationships of untranslatability between different alterities. Thereby, we expect to clarify the semiotic functioning of subjectivation, without which there is no political action.

Keywords: Subjectivation. Frontier. Political. Semiosphere. Common.

Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da UFRB. E-mail: <regianemo@uol.com.br>

1. Introdução

Boa parte da obra do semiótico da cultura Iuri Mikhailovich Lotman voltou-se para a compreensão sobre o modo de funcionamento dos sistemas modelizantes constitutivos da cultura que, em diálogo, geram novos textos e sentidos não previsíveis. Aprender esse processo na sua complexidade requer a consideração da diversidade de relações que as linguagens são capazes de agenciar, pois, como Lotman (1999: 152) afirma, o “problema semiótico no puede ser artificialmente separado de otros lenguajes socioculturales [o problema semiótico não pode ser artificialmente separado de outras linguagens socioculturais]”¹, uma vez que todas elas subsistem em constante intercâmbio e tensionamento no espaço semiótico de relações ou semiosfera. Em especial, neste artigo, interessa-nos discutir uma dessas linguagens socioculturais segundo o ponto de vista semiótico: a subjetivação, pela qual, a política irrompe.

Como Makarychev e Yatsyk (2017) afirmam, ainda que a política não tenha sido o foco das preocupações de Lotman e, mesmo que o autor não tenha desenvolvido ou feito uso de conceitos políticos claramente explicitados ao longo da sua obra, é possível aventar a maneira pela qual muitas das suas formulações aproximam-se ou tocam em questões relacionadas à dimensão política. De acordo com os autores, a complexidade da condição pós-soviética vivida pela própria Escola de Tártu-Moscou $\frac{3}{4}$ a qual Lotman esteve relacionado, tendo sido um dos seus principais representantes $\frac{3}{4}$ gerou uma ambiência cultural e intelectual que suscitou a formulação de novas perspectivas e linguagens de análise da realidade sociopolítica que não se limitaram a binarismos, explicações totalizantes ou categorias até então legitimadas pela ciência política, sendo a Semiótica da Cultura uma delas.

Seguindo tais pistas e, de acordo com nossa conjectura, a compreensão do funcionamento de determinados fenômenos socioculturais segundo a perspectiva teórica e epistemológica de estudo da cultura vinculada à semiosfera (Lotman 1996) nos permitiria apreender, assim, o que os “torna políticos”. Em consonância com Rancière, entendemos que é por meio de uma relação que a política efetivamente irrompe, bem como os seus sujeitos, uma vez que “Não se pode definir a política a partir de um sujeito pré-existente à própria política” (Rancière 2014: 138). Como a semiosfera pressupõe o espaço semiótico de relações construído pelo intercâmbio entre as mais variadas linguagens presentes na cultura, logo, não se pode desconsiderar a mediação que elas exercem nas formas de interação social e, por consequência, nos processos pelos quais a subjetivação política efetivamente irrompe.

Dentre os mecanismos elencados por Lotman relativos ao funcionamento da semiosfera, um deles nos parece central para a apreensão dos processos de subjetivação:

a fronteira. Isso porque, segundo o autor (1996, 1990) é por meio dela que se torna possível construir relações pautadas essencialmente pela alteridade entre duas ou mais individualidades semióticas. Ao mesmo tempo, sem alteridade não há subjetivação. Dessa forma, interessa-nos colocar em discussão a complexidade que caracteriza esse processo quando visto pela perspectiva da fronteira semiótica, a qual agencia relações de tensão, intercâmbio, tradução e, sobretudo, de intraduzibilidade. Trata-se, assim, do esforço de apreender a caracterização semiótica da subjetivação política que, nem sempre, se mostra com clareza.

2. A subjetivação política

Para Rancière, o político reporta-se a uma condição ontológica relativa ao embate entre duas forças absolutamente antagônicas e heterogêneas: a *polícia* e a *política*. A primeira diz respeito à delimitação prévia, hierárquica e simbólica, por parte de distintas esferas de poder, dos espaços a serem ocupados pelos corpos e dos papéis a serem desempenhados por eles. A segunda refere-se à igualdade, que irrompe e rompe tal configuração policial preestabelecida, tendo em vista “a pressuposição da igualdade de qualquer um com qualquer outro e pela preocupação de verificá-la” (Rancière 2014: 69).

Como o autor aponta, a igualdade não é uma condição a priori, pois é sempre fruto de uma atualização que deve ser verificada em cada um dos casos em que se manifesta. Nesse sentido, a política diz respeito ao processo emancipatório por meio do qual se constrói um dano à ordem policial vigente. Trata-se de lógicas absolutamente distintas, pois enquanto a polícia busca impor uma identidade com o intuito de determinar uma “ordem dos corpos” (Rancière 1996: 42), de modo a nomeá-los e estabelecer uma relação simétrica entre o nome, a função e os lugares que lhes são correspondentes, a política necessariamente implica uma “desidentificação” ou uma “desclassificação” (Rancière 2014: 72) em relação à referida ordem, decorrentes da ação exercida por aqueles que são invisibilizados por ela.

Dessa forma, todo processo de subjetivação política pressupõe a desconstrução de uma identidade imposta, a qual implica a “formação de um *um* que não é um *si*, mas a relação de um *si* com um outro” (Rancière 2014: 72). Nota-se que Rancière caracteriza a subjetivação por um “entre”, ou seja, por aquilo que emerge do encontro entre diferentes sujeitos e, por isso, irredutível a qualquer uma das identidades colocadas em relação, o que a torna uma “identificação impossível” (Rancière 2014: 73) de ser realizada. Com isso, constrói-se um “lugar comum” que, longe de ser um espaço consensual ou de intercâmbio, distingue-se pela polêmica que caracteriza todo processo de “tratamento do dano e a demonstração da igualdade” (Rancière 2014: 74). E, como é destituído de uma substância ou direcionamento prévio, pois é fruto daquilo que irrompe entre diferentes sujeitos, cada processo de subjetivação é único e irrepetível. Inclusive, é dessa unicidade que decorrem diferentes formas de atividade política na construção de um dano.

Como o próprio autor aponta, tal processo de “desidentificação” não deve ser entendido por meio de uma relação instituída entre individualidades mas, sim, entre “dois termos contraditórios através da qual se define um sujeito. A política dissipa-se assim que se desfaz este nó entre um sujeito e uma relação” (Rancièrre 2014: 138). Ainda segundo Rancièrre, tal relação é mediada pelo *topos* argumentativo que, por sua vez, não se caracteriza pela narrativa vinculada a nenhum grupo identitário específico, pois decorre do embate agonístico entre individualidades distintas que, impreterivelmente, têm um litígio em comum.

Ainda que o autor reconheça que o “*logos* nunca é apenas a palavra” (Rancièrre 1996: 36), tal compreensão não se encontra destituída de crítica por restringir a subjetivação à modelização lógica. Tal é a posição assumida por Lazzarato (2006), ao indicar que inúmeras são as semióticas pelas quais o dissenso ganha materialidade na sociedade e na cultura. Em consonância com o autor, pela perspectiva da semiosfera, não há como igualmente desconsiderar a diversidade de formas pelas quais o dano, fruto da subjetivação, efetivamente irrompe, dada a multiplicidade de linguagens e signos que constroem o espaço semiótico. Vejamos como esse processo pode ser entendido.

3. Subjetivação e semiosfera

Como Lotman (2000) entende, a dinâmica da vida em sociedade encontra-se intrinsecamente relacionada ao movimento do espaço semiótico, dada a modelização exercida pelas linguagens nos processos de interação social. Nesse sentido, entender o movimento da semiosfera implica, igualmente, apreender os devires sociais.

O mesmo é válido para a compreensão do sujeito, que deve ser visto pela diversidade de relações sógnicas que o constituem. Em alusão às mônadas de Leibniz, Lotman indica que, seja no âmbito da cultura vista na sua totalidade, seja de um texto cultural específico, o qual inclui a “persona humana aislada, considerada como un texto [pessoa humana isolada, considerada como um texto]” (Lotman 1998: 143), ambos funcionam como “una especie de mônadas semióticas [uma espécie de mônadas semióticas]” (Lotman 1998: 142) construídas por meio de relações sógnico-informacionais que formam um conjunto organizado, que tanto estabelece trocas com o entorno quanto realiza sua própria autodescrição.

Para Lotman, os textos culturais são fruto dos intercâmbios tradutórios entre, no mínimo, dois sistemas modelizantes, de modo que o traço distintivo central de todo arranjo textual reporta-se à “heterogeneidad semiótica [heterogeneidade semiótica]” (Lotman 1998: 14). Por sua vez, tais intercâmbios ocorrem pela mediação da fronteira, cuja atuação caracteriza-se essencialmente pela ambivalência: por meio dela, os sistemas tanto sofrem alterações, fruto do diálogo com o entorno, como promovem sua própria reorganização interna ou autodescrição (também denominada autocomunicação ou

autoconsciência), processo este absolutamente necessário para impedir que um sistema adentre o processo entrópico em função das transformações ocasionadas pelas trocas, mantendo assim uma individualidade semiótica própria.

Entendido como uma mônada e/ou texto cultural, pela perspectiva da semiosfera, o sujeito se constitui em meio à multiplicidade de relações que são agenciadas pela fronteira. Inúmeras são as linguagens que intervêm na formação das crenças (Peirce 1975) e na modelização perceptocognitiva e comportamental, a começar pela língua materna, assim como distintos são os códigos que compõem um dado contexto cultural (e científico) por meio dos quais o sujeito-texto elabora a metalinguagem crítica sobre os mais variados fenômenos, tornando-os cognoscíveis. É essa combinatória que nos permite entender porque nenhum indivíduo é idêntico a outro (Lotman 2013).

Por consequência, qualquer processo de subjetivação implicaria, necessariamente, uma relação entre textos e/ou mônadas que se constroem e se redefinem continuamente no espaço semiótico. Ainda segundo Lotman (1998), se o sujeito se constitui um ser pensante é porque, antes de tudo, se insere num universo pensante, ou seja, a própria cultura. A ambivalência que caracteriza o funcionamento da fronteira reporta-se, justamente, à ação exercida pelo mecanismo inteligente da cultura, o qual pressupõe relações assimétricas entre diferentes individualidades semióticas, pelas quais ocorrem os intercâmbios, bem como a reordenação interna de uma singularidade e sua necessária autodescrição. A nosso ver, esses dois processos exercem um papel muito específico e, ao mesmo tempo, complementar, na subjetivação política.

Com Lotman (2013: 50) afirma, a autodescrição de uma esfera deve ser entendida, sobretudo, nas suas determinações materiais, uma vez que “is not an ‘exterior’ superstructure but organising reality of everyday human life [não é uma superestrutura ‘exterior’, mas a realidade organizadora da vida humana cotidiana]”. Um dos mecanismos centrais concernentes ao processo de individuação semiótica reporta-se à formulação de “modelos clasificacionales del espacio [modelos de classificação do espaço]” (Lotman 1996: 83), construídos com base entre aquilo que uma ordenação define como próprio e alheio, da qual decorre a delimitação do seu “system of ‘rejects’, or outcasts [sistema de ‘rejeitados’, ou párias]” (Lotman 2013: 37). Cada sistema constrói o que entende por estrangeiro (Lotman 2013), que pode adquirir diferentes gradações e níveis, da mesma forma que pode deixar de sê-lo, a depender da reordenação sofrida por uma determinada esfera cultural. Como qualquer individualidade subsiste em diálogo com o entorno, logo, o que é próprio pode mudar de posição, assim como o alheio.

Esse é um aspecto fundamental a ser considerado, uma vez que todo ato de intercâmbio, como também de subjetivação, somente se tornam possíveis pelo reconhecimento da alteridade que se constrói pelo mecanismo de autodescrição que, por sua vez, não implica a supressão do outro. Como Makarychev e Yatsyk (2017) afirmam, segundo a ótica lotmaniana, qualquer fechamento é sempre momentâneo, pois se configura apenas como um estágio de reestruturação da autoconsciência. Inclusive, para

elucidar esse processo, os autores (Makarychev y Yatsyk 2017) apontam a distinção, muito apropriada, entre distanciamento e isolamento, já que o primeiro não nega a existência do outro, apenas se afasta provisoriamente dele. Além disso, aquele que transitoriamente exclui permanece, de algum modo, ligado àquele que foi excluído. Trata-se de uma situação sempre contextual que não impossibilita que outras relações possam vir a irromper na fronteira.

Por outro lado, são pelos intercâmbios tradutórios operacionalizados na fronteira que o dano efetivamente adquire materialidade. Aqui, é importante situar a diferenciação feita por Lotman entre tradução e intraduzibilidade. O primeiro ocorre com base num algoritmo (Lotman 1996) previamente definido, que estabelece um parâmetro a ser seguido no processo tradutório. Nesse caso, cria-se um vínculo absolutamente simétrico, dada a correspondência firmada entre os signos constitutivos de uma esfera e outra. Por outro lado, os processos de intraduzibilidade ocorrem entre linguagens que possuem características absolutamente díspares, as quais impedem a delimitação de uma base prévia para a tradução. Com isso, são criadas equivalências tradutórias não previsíveis, que geram a irrupção de novos textos e sentidos inusitados na cultura que, por sua vez, não ocorrem sem tensão ou resistência.

É justamente na esfera da intraduzibilidade que situamos a possibilidade de irrupção da política, isso porque, a partir dela, torna-se possível construir um novo “comum” que não pertence a nenhum dos lados colocados em relação mas que, sem eles, tampouco existiria. Trata-se de uma radicalização no modo de se construir a “desidentificação”, uma vez que, nesse caso, ela ocorreria mediante a explicitação da assimetria entre distintas individualidades cujas diferenças, longe de serem um fator de isolamento, apontam para a possibilidade de irrupção de uma realidade inusitada. Se, como Rancière coloca, a política surge a partir do embate entre dois termos contraditórios, o qual implica, sobretudo, uma incompatibilidade lógica, no âmbito do espaço semiótico de relações ocorre uma espécie de incompatibilidade tradutória que irrompe, sobretudo, na periferia.

Um dos traços centrais relativos à irregularidade que qualifica a semiosfera reporta-se à presença de estruturas nucleares e periféricas. As primeiras caracterizam-se por formas de organização mais rígidas, fortemente marcadas pela autodescrição, pela qual realizam não apenas sua própria metalinguagem interna, como também a metadescrição de outros sistemas. Quanto a isso, Lotman (2013: 53) é muito claro ao indicar que “Languages of self-description are incorporated into models that have taken shape historically and create the possibility for interpreting reality in different ways. [As linguagens de autodescrição são incorporadas em modelos que se formaram historicamente e criaram a possibilidade de interpelar a realidade de diferentes maneiras]”, considerando a diversidade de posições nucleares existentes. Por outro lado, as segundas reportam-se a ordenações sistêmicas mais flexíveis, constituídas por “fragmentos de las mismas [lenguajes] o incluso por textos aislados [fragmentos das mesmas [linguagens] ou inclusive por textos isolados]” (Lotman 1996: 31) e, por isso, possuem maior propensão ao diálogo com o entorno.

Longe de serem estanques, centro e periferia dizem respeito a posições funcionais passíveis de serem rearranjadas, apesar de a primeira ser mais resistente às transformações. Não há como desconsiderar a possibilidade de eclosão do dano sobretudo nos espaços periféricos, ao passo que o núcleo tende a se constituir, sobretudo, em formas totalitárias e policiais pelas quais é realizada a metalinguagem do dano.

Inúmeras são as linguagens que constroem a cultura cuja caracterização não se limita, em absoluto, à estruturação lógica característica do código alfabético, tal como apontou o teórico dos meios Marshall McLuhan (1972). Se considerássemos que, como indica Rancière, o dano apenas se constrói por meio de uma contradição lógica, logo, excluiríamos da possibilidade de ação política todas as individualidades semióticas e/ou culturas que se articulam por meio de linguagens dominantes (Jakobson 1983) que não se pautam por relações lógicas. Tal é, inclusive, a perspectiva pela qual culturas fortemente marcadas pela predicação subjacente ao código verbal, que usufruem de uma posição nuclear, se utilizam não apenas para definir qual o “lugar” a ser ocupado pelos corpos, como também para desqualificar formas de ação política ou de constituição do dano que não passam pelo logos e, não raro, são associadas a grupos bárbaros o que, pelo viés da semiosfera, se constituiria em uma não cultura (Lotman 2000).

Como Makarychev e Yatsyk (2017) indicam, o funcionamento da semiosfera implica, essencialmente, uma forma de “destotalização”, uma vez que a cultura, a qual modeliza as relações sociais, possui um movimento inteligente que lhe é próprio, caracterizado tanto pela abertura quanto pelo fechamento, tal como evidencia a ambivalência característica da fronteira. Além disso, a heterogeneidade do espaço da semiosfera, o qual é atravessado por diferentes núcleos e periferias, aponta para a possibilidade de irrupção não de um único “comum”, mas, sim, de diferentes “comuns”, que ganham materialidade por meio de diferentes modos de configuração sígnica. Em consonância com Lazzarato (2006: 209), o qual indica que “a constituição do sujeito político é uma ‘desidentificação’ que não pode desenvolver-se a não ser como proliferação de mundos possíveis que escapem deste mundo ‘comum e partilhado’ que está no fundamento da política ocidental”, entendemos que a especificidade dos processos de intraduzibilidade que ocorrem na fronteira resultam por, igualmente, construir formas de rearranjo únicas e irrepetíveis, que indicariam, justamente, a possibilidade de constituição de distintos “mundos possíveis”.

Longe de ser uma totalização uniforme, aquilo que emerge, ou, ainda, os vários “comuns”, caracterizam-se essencialmente pela heterogeneidade. Ainda que não tenha trabalhado a ideia do “comum” em sua obra, Lotman (2013) oferece uma pista sobre o modo como ele pode ser apreendido, ao indicar sua compreensão acerca da noção de coletividade. É o que discutiremos a seguir.

4. A heterogeneidade do comum

Antes de tudo, cumpre salientar que, para o autor (Lotman 2013), tanto o individual quanto o coletivo somente podem ser delineados considerando o contexto mais amplo da cultura em que se inserem, que pode variar significativamente, bem como as escalas utilizadas para definir um e outro. Nesse sentido, vale lembrar que, quando nos reportamos a uma individualidade semiótica ou ao sujeito não estamos aludindo a um indivíduo único, mas, sim, ao “sujeito mônada” ou “sujeito texto”. Tal delimitação encontra-se diretamente relacionada à posição por onde passa a fronteira na relação que se estabelece entre diferentes alteridades e ao modo pelo qual distintas linguagens modelizam a dimensão perceptocognitiva.

No que tange ao coletivo, Lotman (2013) indica que um dos seus principais traços distintivos reporta-se à ambivalência, uma vez que qualquer coletividade implica, necessariamente, uma “complex synthesis of similarities and differences [síntese complexa de semelhanças e diferenças]” (Lotman 2013: 46). Se, por um lado, as semelhanças permitem apreender os traços comuns que caracterizam aquilo que torna uma coletividade única, por outro, as diferenças elucidam sua heterogeneidade constitutiva. Tal compreensão encontra-se diretamente amparada no isomorfismo, cujos preceitos estão na base do pensamento lotmaniano. Segundo tal perspectiva, toda individualidade se equipara ao todo ao qual se insere, da mesma forma que traz em si o germe do coletivo, de modo que “The individual experiences him or herself simultaneously as a whole made in the likeness of the universal and as a part, which forms the basis of human self-consciousness. [O indivíduo experimenta-se simultaneamente como um todo feito à semelhança do universal e como uma parte, que forma a base da autoconsciência humana]” (Lotman 2013: 50).

Nesse sentido, aquilo que constitui um coletivo e, segundo nossa conjectura, também um “comum”, implica, necessariamente, a consideração de equivalências tradutórias não previsíveis que irrompem na fronteira, das quais resulta a construção de um vínculo entre individualidades díspares. Com isso, qualquer individualidade também é parte de um todo, uma vez que o outro passa a fazer parte dela, da mesma forma que cada esfera mantém seus traços distintivos, ainda que redefinidos mediante o processo de intraduzibilidade.

Tal é, inclusive, uma das possibilidades de compreensão daquilo que Lotman (1999) define como culturas ternárias e binárias. As segundas se articulam pela radicalidade da oposição entre uma estrutura e outra, de modo que o surgimento de algo novo, necessariamente, implica o apagamento do anterior. Como Lotman (2013: 51) afirma, tais estruturas seriam propícias a “displays of intolerance and destructive social emotions [demonstrações de intolerância e emoções sociais destrutivas]” pela incapacidade de, justamente, lidar com a alteridade. Ao contrário, as ternárias, que igualmente elucidariam o funcionamento semiótico do “comum”, pressupõem a inclusão de um terceiro excluído que emerge na fronteira, de modo que em uma

mesma esfera e/ou coletividade subsistem sincronicamente diferentes alteridades e suas respectivas temporalidades. Como Lotman aponta (2013), qualquer tentativa de comprimir um modelo terciário para o binário implica, necessariamente, uma profunda violação do primeiro. Pela perspectiva da política, trata-se justamente do esforço de aniquilação do “comum” pela ordem policial.

Por fim, não podemos deixar de pontuar que, correlacionado à intraduzibilidade está aquilo que Lotman (1999) define como processo explosivo da cultura, o qual irrompe de forma absolutamente casual e imprevisível, acarretando a descontinuidade no devir dos sistemas em decorrência de mudanças significativas operacionalizadas nos seus modos de organização. Sob o ponto de vista de uma determinada cultura, a explosão implica a irrupção de uma esfera absolutamente díspar, que jamais surgiria por meio de relações tradutórias previstas por um algoritmo previamente determinado por ela própria (Lotman 2013).

Junto com a explosão sobrevêm distintas “posibilidades igualmente probables de pasaje al estado siguiente [possibilidades igualmente prováveis de passagem ao estado seguinte]” (1999: 170) que se colocam como possíveis devires. Porém, apenas no decurso do tempo pode-se apreender qual dessas possibilidades acarretará a formação de uma nova regularidade para os sistemas diretamente envolvidos com a explosão ou para outras esferas que, porventura, também possam ser atingidas. Esse é um aspecto importante a ser considerado, pois cada evento explosivo (Lotman 2013) caracteriza-se por uma extensão variável, que pode tanto acarretar a redefinição da quase totalidade de uma esfera cultural, quanto ter um efeito isolado, local.

Segundo nossa conjectura, determinados processos de subjetivação podem se constituir em momentos explosivos ainda que, muitas vezes, seu campo de atuação seja extremamente localizado, visto que se articulam na banalidade das relações cotidianas que, frequentemente, são absolutamente invisibilizadas pela metadescrição de estruturas nucleares. Com isso, criam-se modos de ação política que se concretizariam por meio de “pequenas atuações de guerreira resistência contra o que é imposto” (Ferrara 2018: 156), que podem adquirir diferentes formas de configuração signíca em que o dano, nem sempre, se mostra com clareza.

5. Considerações finais em processo

Longe de esgotar o assunto, entendemos que, no campo conceitual, ainda há muito a ser explorado sobre a subjetivação política pelo viés da semiosfera, sobretudo no que tange à compreensão dos processos tradutórios como práticas sociais que são modelizadas pelas mais variadas linguagens constitutivas do espaço semiótico.

Como indicam Makarychev e Yatsyk (2017), a experiência política não pode irromper em meio a um sistema nuclear e/ ou hegemônico de linguagem e produção de sentidos,

visto que a geração de um “comum”, resultante da subjetivação, apenas ganha materialidade na cultura pela criação de novos textos culturais e sentidos que tendem a amplificar los confrontos no espaço semiótico. Assim, à imposição policial, realizada por meio de sistemas semióticos hegemônicos, contrapõe-se formas de subjetivação pautadas por procesos de intraduzibilidade que resultam na constituição de um novo “comum” que, não raro, é incapaz de ser apreendido pela metalinguagem dominante.

Nesse contexto, a fronteira coloca-se como um importante instrumento analítico, pois permite apreender uma série de relações que não são aparentes na visualidade de determinados arranjos textuais. Talvez, essa seja uma das principais contribuições da perspectiva epistemológica de estudio da cultura subjacente à semiosfera para a compreensão dos procesos de subjetivação, ou seja: elucidar a dimensão política de fenômenos que, nem sempre, são percebidos como políticos pela metalinguagem dominante vinculada a algum sistema cultural nuclear que, necessariamente, cria espaços de exclusão e situações visibilidade e invisibilidade.

Notas

1. Todas as citações em inglês e espanhol foram inseridas na versão original, acompañadas da tradução em português de nossa autoria.

Referencias bibliográficas

- FERRARA, L.** (2018) *A comunicação que não vemos*. São Paulo: Paulus.
- JAKOBSON, R.** (1983) “O dominante”. En Lima, L. (ed.) *Teoria da literatura em suas fontes*, 485-491. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- LAZZARATO, M.** ([2004] 2006). *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- LOTMAN, I.** ([1993] 1999) *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- (1996) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- (1998) *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- (2000) *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- (2013) *The unpredictable workings of culture*. Tallinn: TLU Press.
- (1990) *Universe of mind. A semiotic theory of culture*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- MAKARYCHEV, A., YATSYK, A.** (2017) *Lotman's cultural semiotics and the political*. London: Rowman & Littlefield International.
- McLUHAN, M.** ([1962] 1972). *A galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- PEIRCE, C. S.** (1975) *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, Edusp.
- RANCIÈRE, J.** (2014) *Nas margens do político*. Lisboa: Imago.
- ([1995] 1996) *O desentendimento*. São Paulo: Ed. 34.

Mecanismos arcaicos en la estructura de un fenómeno de la cultura de masas: El caso del "pollo pio"/ Archaic mechanisms in the structure of a phenomenon of mass culture: The case of "chicken pio"

Maria Zavyalova

RESUMEN

Parece que la cultura de masas moderna está muy alejada del texto del folclore arcaico. En nuestra época de estética completamente diferente, es imposible imaginar una locura por ciertas danzas rituales o canciones populares. Sin embargo, con un análisis detallado de algunos de los fenómenos de la cultura moderna se puede ver cómo son profundamente semióticos y están enraizados en los más antiguos arquetipos de la conciencia. En este artículo se analizará uno de estos ejemplos. La cuestión del fenómeno de la popularidad de un videoclip como tal, de su lugar en la cultura de masas; así como el mecanismo de percepción de las piezas musicales en general, queda fuera del ámbito de este artículo. Se propone considerar un sólo ejemplo -el videoclip italiano de 2012 titulado “Pulcino Pio”- en el contexto de los modelos arcaicos de percepción del texto.

Palabras clave: Pulcino Pio, hit del verano, arquetipo de la conciencia, cultura moderna

ABSTRACT

The article analyzes the structure of the text of the popular Italian hit “Chicken Pio”, which had incredible success in 2012. The main characteristics of a clip (form, content, sound and image), which play an important role in its perception by viewers, are described. Based on the analysis, it is concluded that perception of this clip is influenced by the same archaic models that are reflected in traditional folklore texts (counting rhymes, spells, cumulative fairy tales). An important role is also played by the plot of the clip (a static listing of animals) and its hero – a chicken, whose symbolism is also archetypal.

Keywords: Pulcino Pio, summer hit, archetype of consciousness, modern culture

Maria Zavyalova es doctora en filología, investigadora del Instituto de Estudios Eslavos de la Academia Rusa de Ciencias (Moscú), Departamento de Tipología y Lingüística Comparada, autora de 3 monografías y más de 70 artículos sobre

semiótica, folclore, psicolingüística y etnolingüística. Correo electrónico: <mariazavvalova@gmail.com>

FECHA DE RECEPCIÓN: 05/07/2021
FECHA DE ACEPTACIÓN: 04/07/2022

Introducción

Lotman observó que “en el siglo XX hemos asistido a una poderosa invasión de los textos de las culturas arcaicas y primitivas en la civilización europea, que ha ido acompañada de un estado de excitación dinámica” (Lotman 1992: 154). Aparentemente, podemos observar este proceso en el ejemplo del popular videoclip italiano “Pulcino Pio”.

Ahora, después de un período bastante largo, podemos hablar del caso ocurrido en 2012 en la cultura musical italiana como un fenómeno extraordinario. “Hit del verano” (*tormentone estivo*) - una canción popular que suena durante todo el verano, aparece todos los años, pero generalmente al final de la estación su popularidad disminuye y permanece sólo como un recuerdo del verano pasado. Sin embargo, en 2012 sucedió algo más que insólito: estrenada al inicio de la temporada (en mayo), saltó a la fama muy rápidamente una nueva canción en la popular “Radio Globo” llamada “Pulcino Pio”, en pocas semanas se situó en lo alto de las top list, siguió siendo la número uno durante todo el verano e incluso después del final de esta estación continuó subiendo. En este momento (después de 10 años), el vídeo en YouTube ha sido visto más de 316 millones de veces (hasta junio de 2022) y fue el vídeo musical italiano más visto en YouTube, la versión en español ha tenido más de 1.500 millones de reproducciones (hasta junio de 2022). Además del vídeo principal, hay una gran cantidad de variaciones, remakes, parodias, actuaciones, grabaciones de baile y similares. El clip recibió un quintuple premio de platino de la Federación Italiana de la Industria Musical por haber vendido más de 250.000 copias y ha sido traducido a 22 idiomas, incluidos chino, coreano y japonés. Curiosamente, de todas las versiones en diferentes idiomas, el mayor número de visualizaciones en YouTube (de 10 a 120 millones) lo obtuvieron los clips que repetían por completo la disposición acústica y la secuencia de videoclip italiano (se trataba principalmente de versiones en idiomas de Europa occidental). Aquellos en los que se modificaban la imagen o la voz tenían un número de visualizaciones significativamente menor (hasta 3 millones).

Tal popularidad ha llevado a los analistas a pensar en un éxito sin precedentes en la historia de este tipo de vídeos musicales. Este fenómeno ha sido incluso definido

como una locura de masas que ha abrumado a toda Italia, catalogando esta canción como “un estribillo que atrapa creando una especie de hechizo diabólico”. De hecho, viendo a la multitud en la playa enloquecer al ritmo de esta canción, uno puede pensar en una especie de locura o enfermedad infecciosa que ha engullido la península (“ADN viral” también se llama en los artículos de los analistas). La locura en relación con esta pieza se revela no sólo metafórica, sino también real: “hay casos en las noticias que hablan de episodios de ira, de gente golpeada por haber cantado obsesivamente el estribillo” (Capocelli). Por supuesto, tal locura provoca una reacción violenta: comunidades de personas que odian esta canción aparecieron en Italia, esto, por supuesto, sólo aumentó su popularidad. Hubo artículos acusando al videoclip de inmoral, ya que al final de la canción, Pio es aplastado por un tractor. Para complacer a los moralistas, también apareció una versión en la que el pollito resulta ser más fuerte que el tractor, pero este vídeo no tuvo un éxito.

Este fenómeno sólo podía despertar el interés de los expertos: el “caso de Pulcino Pío” ha sido estudiado por sociólogos, publicistas, etnógrafos, psicólogos y hasta psiquiatras, se le han dedicado programas especiales de televisión, artículos en prensa y blogs de Internet.

¿Cuál es la razón de la popularidad de la canción y por qué ninguna variación o remake causa tal reacción en la audiencia?

Pasemos primero al objeto de la investigación. “El Pulcino Pio” es una canción rítmica sencilla, aparentemente sin sentido. El videoclip es una serie de animales dibujados alternados (casi estáticos, solo sacudiendo rítmicamente la cabeza o moviendo las patas), que emiten sonidos distintivos, acompañados por la denominación de los mismos: su fórmula acústica original. La secuencia comienza con la eclosión de un pollito de un huevo, seguido de los animales más grandes (desde un pollo hasta un toro) en orden jerárquico. Tras la aparición de un nuevo personaje, una cuenta hacia atrás repite todos los personajes anteriores, finalizando con un pollito. El vídeo termina inesperadamente: aparece un tractor aplastando al pollito (Pulcino Pio).

Este vídeo debe su origen a la canción brasileña “O Pintinho”, compuesta en 1985 por el cantante Erisvaldo da Silva. En “Pulcino Pio”, Da Silva pudo haber adaptado una canción infantil popular argentina (en lengua española) titulada *Cantan los Pollitos*, pero es igualmente posible que *Pintinho Piu* haya sido tomado de una versión aún más antigua ya en portugués titulada *Na minha casa tem*. Un año antes de la versión italiana del vídeo, apareció la versión brasileña, pero no causó tal sensación (O Pintinho). En la versión brasileña, sin embargo, la secuencia de imágenes no es tan vívida como en el videoclip italiano, los personajes no están “en la radio”, como en la canción italiana, sino “en casa” y no hay un final tragicómico (tractor). Pero, ¿la razón de tan increíble popularidad está solo en este final o en algo más?

1. La cuenta

En primer lugar, pasemos al género de esta canción. No es casualidad que casi todo el mundo compare este tema con una canción infantil. Las asociaciones con una rima infantil (o una cuenta) surgen de una enumeración que se asemeja a una lista, aparentemente desprovista de significado. De hecho, una característica distintiva de los conteos es su absurdidad, concentrándose no en la lógica, sino en el sonido y el ritmo. L.R. Melnikova define este género así:

Las características más comunes del conteo son: pequeño volumen, ritmo claro, uso de la rima, sonoridad, rica instrumentación, sencillez de construcciones sintácticas, abundancia de elementos “abstrusos”, vocabulario primitivo, frecuentes alogismos (Melnikova 1990: 113).

Parece ser similar, excepto quizás por los “elementos abstrusos”, que no están en el texto descrito. Prácticamente no hay contenido en él, lo que no suele decirse de los conteos. Por regla general, tienen personajes y acciones, aunque estas acciones pueden ser completamente absurdas, por ejemplo:

“Cirolo, Girolo, Madreperla, / *“Cirolo, Girolo, Madreperla,*
la gallina zoppa, zoppa / *la gallina coja, coja*
quante penne porta in groppa? / *¿cuántas plumas lleva en la espalda?*
Ce ne porta ventiquattro, / *Nos trae veinticuatro,*
la gallina pescio-gatto; / *la gallina gato-pezu;*
pescio-gatto fa la tela, / *gato-pezu hace el lienzo,*
e la nonna ha la candela!” (Filastrocche). *y la abuela tiene una vela!” (Canciones infantiles).*

El alogismo, el absurdo y el cambio del centro de la atención del significado al ritmo en el texto hacen que los recuentos se asemejen a otro tipo de folclore: los hechizos (que, por cierto, se consideran relacionados con los recuentos, ya que estos últimos son referidos por algunos investigadores a antiguos rituales mágicos). Recordemos, por ejemplo, el hechizo más famoso del tipo cabalístico “Abracadabra”, que, por regla general, dice así:

A b r a c a d a b r a
A b r a c a d a b r
A b r a c a d a b
A b r a c a d a
A b r a c a d
A b r a c a
A b r a c
A b r a
A b r
A b
A

Representamos ahora esquemáticamente las transformaciones en la pieza “Pulcino Pio”:

A² a⁶
B² b a³
C² c b a⁴
D² d c b a³
E² e d c b a⁴
F² f e d c b a³
G² g f e d c b a⁴
H² h g f e d c b a³
I² i h g f e d c b a⁴
J² j i h g f e d c b a⁴
K² k j i h g f e d c b a³
L² l³ a

Aquí, las letras indican los animales (la mayúscula es la primera mención del animal, la minúscula es su mención posterior con la fórmula acústica, los números son los números de repetición del elemento correspondiente).

Como podemos ver, la estructura es muy similar, pero su orden se invierte: en el caso de un hechizo, cuya finalidad es la eliminación de las letras y, en consecuencia, del fenómeno codificado por ellas, los elementos están dispuestos en orden descendente. En nuestro caso, en cambio, el número de elementos aumenta gradualmente para luego interrumpirse repentinamente. En ambos casos, el recuento es un factor importante, la base para organizar el texto ritual típico. V.N. Toporov, subrayando la importancia de reproducir secuencias discretas en los rituales arcaicos para asegurar la victoria del Cosmos sobre el Caos (objetivo principal de los textos mágicos), asignó un papel decisivo a las series numéricas:

La serie numérica <...> resulta ser el modelo más simple de orden, y el orden es una garantía de estabilidad frente a las tendencias crecientes de carácter entrópico... El recuento es la agrupación de los indefensos bajo la protección del orden, y se narra lo que encarna la vida y la proporción (cf. alma: animales) (Toporov 2005: 195).

La última frase de esta cita se puede relacionar directamente con el “Pulcino Pio”.

2. El ritmo

Contar, a su vez, marca el ritmo. En cuanto al papel del ritmo S.M. Tolstaya señala:

En los hechizos, la organización rítmica no es tanto un método estético cuanto un método pragmáticamente condicionado, es una herramienta necesaria para cualquier texto “evocador” que proporciona el poder mágico del hechizo... (Tolstaya 2005: 292).

Al mismo tiempo, M. I. Lekomtseva señala que “el ritmo conduce a un cambio en el estado de la conciencia” (Lekomtseva 1993: 221).

Con respecto a los estados alterados de conciencia, los investigadores han notado desde hace ya tiempo el impacto de los textos poéticos rítmicos (no necesariamente musicales) en la corteza cerebral:

El trabajo del cerebro [...] es rítmico en su esencia. Ya se sabe que, mediante la repetición de estímulos visuales y auditivos, se pueden despertar o intensificar estos ritmos hasta alcanzar estados subjetivos inusuales (Turner, Pöppel 1995: 77).

El caso es que el ritmo (como la música en general) se percibe desde el hemisferio derecho, mientras que el lenguaje se percibe desde el izquierdo, por lo tanto la poesía métrica, e incluso musicalizada, provoca la activación simultánea de dos hemisferios, lo que conduce a una percepción "estereoscópica" del mundo. Parecería que esto se puede atribuir a cualquier obra musical y poética. Sin embargo, se logra un efecto especial cuando el ritmo coincide con algunos ritmos fisiológicos internos del cerebro, lo que conduce a estados de trance. Un ejemplo típico de tales estados es el ritual de un chamán o las danzas rituales.

Raison d'être de los rituales es mantener la coherencia de los ritmos biológicos y sociales actuando sobre las estructuras neurofisiológicas en condiciones controladas. Los rituales realizados correctamente crean una sensación de bienestar y alivio. Esto se debe en parte al hecho de que alivian el estrés prolongado e intenso. Además, los rituales utilizan especiales técnicas forzadas que afinan la sensibilidad del sistema nervioso y lo "sintonizan" para reducir la supresión de la actividad del hemisferio derecho y hacer posible su predominio temporal... (D'Aquili et al. 1979: 144; citado de: Turner, Pöppel 1995: 91).

Es este efecto el que observamos en el caso de los "bailes rituales" de la canción "Pulcino Pio". Pero, ¿se explica todo sólo con el ritmo adecuado? Si así fuera, no haría falta ningún contenido, sin embargo está ahí y merece, aparentemente, una atención especial.

3. El contenido

En cuanto al contenido, se trata de una lista de animales que están en la radio y que emiten sonidos característicos de "identificación". Los comentaristas en Internet recuerdan las analogías de esta canción, asociada a una lista de animales. Las dos más citadas son la canción infantil "Nella vecchia fattoria" y la canción "Alla Fiera dell'Est" de Angelo Branduardi. La primera canción es una traducción al italiano de la canción inglesa "Old MacDonald had a farm", publicada en Estados Unidos en 1917 y traducida a 13 idiomas. El texto consiste en una lista repetida de los distintos animales que viven en la granja, con la reproducción de sus sonidos característicos. En las versiones más populares, aparecen una vaca, una gallina, una oveja, un cerdo y un pato, y tras el nombre de cada nuevo personaje se mencionan todos los anteriores. Podría decirse que esta canción está construida exactamente sobre el mismo principio que "Pulcino Pio", pero en "MacDonald's Farm" no hay jerarquía de animales, ni siquiera hay un final. De hecho, esta canción podría calificarse de "infinita", ya que los animales pueden añadirse a voluntad y su selección sólo depende de la imaginación del intérprete.

También es posible encontrar en la tradición popular italiana "canciones sin final" similares, que se asemejan aún más a nuestro texto en su estructura, ya que en ellas se acumulan animales, por ejemplo:

Esce fuori la mosca dal moscaio / La mosca sale del mosquero
per agguantar la mora dal moraio. / Para atrapar la mora del moral.
Fra mosca e mora / Entre la mosca y la mora
la storia è questa e ve la canto ancora. / esta es la historia y os la canto de nuevo.

Esce fuori il ragno dal ragnaio / La araña sale de la telaraña
per agguantar la mosca dal moscaio. / para atrapar la mosca del mosquero.
Fra ragno, fra mosca e mora / Entre la araña, la mosca y la mora

la storia è questa e ve la canto ancora. / esta es la historia y os la canto de nuevo.

Esce fuori il grillo dal grillaio / El grillo sale de la grillera
per agguantar il ragno dal ragnaio. / para atrapar la araña de la telaraña.
Fra grillo, fra ragno, fra mosca e mora / Entre el grillo, entre la araña, entre la mosca y la mora
la storia è questa e ve la canto ancora. / esta es la historia y os la canto de nuevo.

Esce fuori il topo dal topaio / El ratón sale de la ratonera
per agguantar il grillo dal grillaio. / para atrapar al grillo de la grillera.
Fra topo, fra grillo, fra ragno, / Entre el ratón, entre el grillo, entre la araña,
fra mosca e mora / entre la mosca y la mora
la storia è questa e ve la canto ancora. / esta es la historia y os la canto de nuevo.

Esce fuori il gatto dal gattaio / El gato sale de la gatera
per agguantar il topo dal topaio. / para atrapar al ratón de la ratonera
Fra gatto, fra topo, fra grillo, / Entre el gato, entre el ratón, entre el grillo,
fra ragno, fra mosca e mora / entre la araña, entre la mosca y la mora
la storia è questa e ve la canto ancora. / esta es la historia y os la canto de nuevo.

Esce fuori il cane dal canaio / El perro sale de la perrera
per agguantar il gatto dal gattaio. / para atrapar al gato de la gatera
Fra cane, fra gatto, fra topo, fra grillo, / Entre el perro, entre el gato, entre el ratón, entre el grillo,
fra ragno, fra mosca e mora / entre la araña, entre la mosca y la mora

la storia è questa e ve la canto ancora (Filastrocche). / esta es la historia y os la canto de nuevo (Canción infantil).

Sin embargo, tampoco en este texto hay final; puede continuar indefinidamente.

La segunda canción mencionada ('*Alla fiera dell'est*') tiene una estructura más clara. Se remonta al canto hebreo Had Gadya (en arameo: ܗܕ ܓܕܝܐ 'un cabrito'), que se cantaba al final del Séder Pascual, un ritual que marca el comienzo de la Pascua. Se

trata de un vívido ejemplo de texto acumulativo en el que los personajes se juntan y cada nuevo personaje destruye al anterior: todo comienza con una cabra comprada en la feria, luego vienen sucesivamente un gato, un perro, un palo, el fuego, el agua, el toro, el carnicero, el ángel de la muerte y finalmente el Señor. Cada vez que se menciona un nuevo personaje, se repite toda la línea. Las variaciones de esta canción están tan extendidas en Europa que muchos investigadores se sienten desconcertados al intentar determinar su origen. La balada alemana "Der Bauer der schickt den Jokel aus", los versos franceses "Ah, tu sortiras, Biquette" y "La petite fourmi, qui allait à Jérusalem" están dispuestos según un principio similar, sin embargo, en estos textos no se produce ninguna acción, sólo la intención y el rechazo a realizar acciones. Sólo cuando aparece el último personaje, la cadena se despliega en orden inverso. Aquí se realiza el análisis más detallado de este tipo de textos acumulativos (Dubnov, Zavyalova 2017 y Zavyalova 2022).

Por tanto, resumiendo lo dicho sobre estos dos tipos de textos relacionados con el "Pulcino Pio", podemos decir que el primer tipo ("MacDonald's Farm") es más parecido a él en contenido (lista de animales con sus sonidos característicos); el segundo ("Hud Gadya") está más cerca de él en estructura y completitud (una jerarquía de elementos claramente expresada y un final distinto). Sin embargo, ni uno ni otro se corresponden completamente con el "Pulcino Pio". Tal vez exista un análogo completo en alguna parte, ya que las canciones acumulativas son un tipo muy común en el folclore tradicional de todos los pueblos (lo que nos permite hablar de su arcaísmo y universalidad).

4. La estructura

Sin embargo, la acción (el movimiento) está presente en todos los textos mencionados. En "Pulcino Pio" vemos algo diferente: aquí no hay acción explícita, sino que los elementos onomatopéyicos desempeñan un papel predicativo, que se manifiesta más claramente en el final: "Tractor bru-u-um, y Pollito oh-oh" - es decir, el sonido del tractor denota su acción (movimiento) y la interjección del pollito denota su muerte. Cabe señalar que este tipo de construcción ("estilo telegráfico") es un signo de una fase inicial de la adquisición del lenguaje y, en consecuencia, una de las etapas de su decadencia en caso de daño cerebral (más detallado aquí: Luria 1998, Spivak 2000). Esto se correlaciona con el lenguaje de los niños. Como escribió Lotman:

No menos significativa, en general, es la designación de una acción en el lenguaje infantil. Una vez alcanzado el punto en el que un adulto utilizaría un verbo, el niño puede pasar a una imagen paralingüística de la acción, acompañada de la creación de palabras intercaladas. Puede considerarse una forma específica de narración del habla infantil. El modelo más cercano a la narración infantil sería un texto organizado artificialmente, en el que la denominación de los objetos se realizaría mediante nombres propios y la descripción de las acciones se haría mediante fotogramas cinematográficos incrustados (Lotman 1992: 65).

La última frase describe con precisión el caso de "Pulchino Pio".

Esto nos permite considerar textos de este tipo como verdaderamente arcaicos, que apelan a los estratos más antiguos de la conciencia y a las formas más tempranas del pensamiento.

Hay que decir que las huellas de estos textos se encuentran no sólo en los cantos de tipo acumulativo, sino también (de forma más auténtica) en las fábulas acumulativas, que probablemente se remontan a la misma fuente que las canciones correspondientes, ya que también están estrechamente relacionados con el ritmo:

El "principio acumulativo" en sí mismo es el principio del ritmo, ritmo ininterrumpido, con la igualdad de los miembros de la cadena. Todos los niveles de la fábula están subordinados a ella. Todo su material verbal es rítmico, tomando a menudo una forma poética o cercana a ella (Loiter 1979: 27).

Los ejemplos más brillantes de este tipo de textos son los cuentos rusos "Repka" (Nabo), "Kolobok" (Bollo) y "Teremok" (Torre), correspondientes al tipo AT 283B de la clasificación de Aarne-Thompson, la llamada *formula tale*. La secuencia de personajes con la repetición de acciones o estados similares crea tensión y atrae la atención a la espera del resultado final. Y el resultado suele ser trágico: el bollo se ha comido, la casa se ha aplastado (recordemos también el final del Pulcino Pio). De hecho, estos relatos describen lacónicamente el acto de creación (nacimiento) y destrucción (muerte) del mundo. V.Ya. Propp escribe sobre esto:

El principal recurso artístico de estos cuentos consiste en una repetición múltiple de las mismas acciones o elementos, hasta que la cadena así creada se rompe o se deshace en el orden inverso. <...> Las fábulas acumulativas se construyen no sólo según el principio de una cadena, sino también según las más diversas formas de agregación, amontonamiento o crecimiento, dando lugar a una especie de alegre catástrofe... (Propp 1976: 243).

Al mismo tiempo, a su entender, "el mismo principio de acumulación lo sentimos como una reliquia, como un producto de algunas formas de conciencia anteriores" (Ibíd.: 248).

Por lo tanto, no sólo los textos (condicionalmente) "nominativos", sino también el método de acumulación nos remite a las formas más antiguas y primitivas del pensamiento (tanto ontológica como filogenéticamente). Los cuentos en cadena suelen llamarse reliquias, están presentes en todos los pueblos del mundo y se dirigen a los oyentes más jóvenes que empiezan a conocer el habla y el mundo. La técnica de la acumulación estática (es decir, la ausencia de acción de los personajes, sólo su denominación), como era de esperar, se considera una subespecie aún más antigua de este tipo de textos.

Compárese la línea construida en el videoclip sobre "Pulcino Pio" con lo que escribe I.F. Amroyan sobre la fábula estática:

Prácticamente no hay movimiento en ello, se asemeja a una serie de imágenes, diapositivas: los personajes van apareciendo en el escenario uno a uno y permanecen allí hasta el final del espectáculo. De dónde vinieron, qué los trajo a este lugar en particular, al cuento no le interesa. Además, los personajes de la fábula no realizan ninguna acción: <...> simplemente se nombran a sí mismos (Amroyan 2005: 135).

La autora conecta tales cuentos con el desarrollo del lenguaje en un niño: en la ontogénesis, durante el desarrollo del léxico (cuando la palabra del estadio simpráxico pasa al sistema sinsemántico), aparecen objetos (y los nombres que los denominan) en el discurso antes de las acciones y de los verbos. En consecuencia, los cuentos acumulativos estáticos están llamados ante todo a dar un nombre al mundo, a darlo a conocer:

Toda esta acción verbal se asemeja exclusivamente a las acciones de un niño muy pequeño que aún no conoce la palabra - juego de la pirámide. El cuento “Teremok”, en nuestra opinión, es el mismo juego en pirámide, pero en lugar de los cubos están las palabras: nominaciones (Ibíd.: 136).

Aquí podemos añadir que los animales son uno de los primeros elementos del universo que un niño conoce, y para una mejor memorización en los textos infantiles, estos animales son representados (o incluso llamados) por los sonidos que emiten. En el caso de la construcción de una jerarquía (como en “Pulcino Pio”), esta es también la enseñanza de la categorización, la siguiente etapa en el conocimiento del mundo.

Por lo tanto, la técnica de la acumulación (creación de una jerarquía), combinada con nombres onomatopéyicos, crea el efecto del *imprintig*, atrae la atención del oyente (y en el caso del “Pulcino Pio” - y del espectador). Cabe destacar aquí (dada la cercanía del argumento de “Teremok” y “Pulcino Pio”) que en este último caso la radio juega el papel de una casita, como una suerte de espacio virtual habitado por personajes reales, lo que da un efecto aún más de contraste al contenido.

5. El videoclip

Volviendo al objeto de la investigación, cabe destacar que en el caso de este videoclip, el efecto de atraer la atención se ve considerablemente potenciado por la secuencia de las imágenes: los animales no sólo se nombran, sino que se muestran como imágenes vívidas, además deliberadamente primitivas (como en los libros infantiles), sin detalles innecesarios y sobre un fondo sencillo de diferentes colores (cada animal tiene su propio color, lo que también contribuye al efecto del *imprinting*). Los vídeos de otros temas similares carecen de este efecto: la brasileña, así como las mencionadas “canciones acumulativas” sobre la vieja granja y la feria del Este. También es interesante observar que en este vídeo hay 12 personajes - el número es probablemente el máximo para atraer la atención sin demasiado esfuerzo (para comparar: en la canción brasileña sobre el pollito hay 13, en la canción judía sobre el cabrito - 10, en la canción sobre la granja - 5).

El sonido también juega un papel importante en el vídeo: además de la melodía y el ritmo, se trata de la voz de la famosa cantante Morgana Giovannetti, estilizada como la de una niña y cambiada hasta quedar irreconocible. Como señaló un comentarista:

El Pulcino Pio ha tenido éxito porque “cuenta una historia” que ya todo el mundo conoce gracias a Branduardi, con un motivo que atrapa, un ritmo atractivo, un grafismo esencial y una voz punzante con la justa dosis de entonación. Los niños que lo ven por primera vez empiezan a reírse mucho antes del final con el tractor. [...] Estoy convencido de que la base del éxito de esta obra es el sonido (Pallera 2012).

Así, la “historia conocida” adquiere color y sonido, se hace tangible y dan ganas de reproducirla una y otra vez (véanse numerosas danzas con imitación de los animales correspondientes, que muchos comentaristas denominan “tribales”). Es interesante notar que la actitud hacia el “Pulcino Pio” es similar a la actitud hacia un ser real: quienes lo odian en Internet están ansiosos por “conocerlo”, “matarlo”, “descuartizarlo”, “aplastarlo”, “torturarlo” y “comérselo” (Righini 2012).

6. El final

Hablando de muerte, en este caso, hay que decir que todos los investigadores que analizan el efecto del “Pulcino Pio” marcan éste como un momento decisivo en su historia de éxito. El sociólogo Mirko Pallera, estudiando el fenómeno descrito sobre la base del modelo TEC (Tensión/Emoción/Catarsis), ve al final del videoclip una especie de catarsis que el espectador debería experimentar:

Me parece evidente que la catarsis provocada por el vídeo de Pollito Pío está precisamente en el final cómico, es decir, en el momento en el que el pollito, ahora odioso por la interminable repetición de la canción infantil, es aplastado sorpresivamente por un tractor, con gran y sádico placer por parte del espectador <...> Una especie de voluntaria y exasperada “Caída del paraíso”, lugar ideal donde queremos tener a nuestros pequeños, pero que siempre corre el riesgo de convertirse en un lugar falso e irreal, estimulando sentimientos opuestos: cinismo, sadismo, nihilismo. ¡Es precisamente este contraste lo que hace de esta serie un fenómeno de culto! (Pallera 2012).

7. El protagonista

Podemos añadir a este análisis que, al hablar de arquetipos, no debemos olvidar la imagen simbólica del protagonista, un pollito, que, además de la inocencia, personifica el comienzo de la vida: recordemos que al principio del videoclip sale de un huevo, símbolo universal del nacimiento y la creación del mundo. Esta imagen da lugar a asociaciones en la mente de las experiencias existenciales más importantes y primarias, por lo que si comienza con el nacimiento es lógico que tenga que terminar con la muerte. Además, en los rituales de algunos pueblos de África y América del Sur se utilizaba el sacrificio de un pollito, que se consideraba asociado a las almas de los muertos, como guía de tales almas en los ritos de iniciación y otras fiestas religiosas y mágicas (Herder 1986: 37).

Conclusión

Resumiendo todo lo anterior, volvemos a la pregunta principal de este análisis: qué tiene de atractivo y fascinante esta “historia molesta y aburrida sobre un pollito aplastado”. Destacamos los principales factores (ya mencionados) que determinan la “viralidad”:

1. *Forma*: una forma de canción infantil que recuerda simultáneamente fábulas acumulativas, conteos, hechizos, canciones primitivas, etc., refiriéndose a las formas arcaicas de textos rituales que tienen un significado religioso y mágico;
2. *Estructura*: estructura en cadena de texto e imágenes, que evoca asociaciones con los cubos de los niños, las imágenes del abecedario, los primeros juegos (pirámides) y que, por tanto, devuelve al espectador a un estado de infancia despreocupada. El número óptimo de eslabones de la cadena (12) también es importante, más sería agotador y menos no sería suficiente;
3. *Sonido*: secuencia de sonidos producidos por animales acompañados de un ritmo ligero, fácilmente recordable (aparentemente, “correcto” en su percepción por el cerebro), que, junto con los factores mencionados anteriormente, remite de nuevo a danzas rituales y ritos tribales primitivos, donde el ritmo repetitivo era de suma importancia. También cabe destacar aquí los movimientos rítmicos de los animales que mueven la cabeza al ritmo de la música, produciendo una impresión fascinante, similar al movimiento de un péndulo utilizado en la práctica de la hipnosis.
4. *Final*: un final inesperado (y al mismo tiempo inconscientemente esperado), que produce un efecto peculiar de ruptura en la secuencia jerárquica (un tractor que no sigue la línea general de animales) y al mismo tiempo remite a ideas arquetípicas sobre sacrificios rituales. Este contraste entre lo explícito y lo escondido, lo consciente y lo inconsciente, realizado en el cambio de una imagen idílica a una sádica, contiene aparentemente una de las principales razones, si no la principal, del atractivo de este vídeo.
5. *Protagonista*: en definitiva, un complejo de representaciones arquetípicas asociadas al simbolismo de un pollito y un huevo, que tocan las capas existenciales más profundas de la conciencia.

Parece que es la combinación de estos factores, y no uno de ellos por separado, lo que provoca un efecto tan fuerte, comparable al éxtasis de los participantes en las danzas rituales tribales. También habla de esto Antonio Picano, director del departamento de psiquiatría del hospital San Camillo-Forlanini de Roma:

En primer lugar, enmarcaría este tema infantil como un mecanismo compulsivo que se vuelve viral. Los mecanismos compulsivos se caracterizan por la tendencia a apoderarse de la mente, a llenar vacíos, a ocupar “espacio mental”. Es como si encomendáramos una parte de nosotros a un motivo repetitivo. Todo esto tiene una función específica, la de limitar la ansiedad (Capocelli 2012).

De este modo, el mecanismo y la finalidad del “Pulcino Pio” quedan claros: obtener un placer estático, liberar la mente de la ansiedad sumergiéndose en un estado infantil, primitivo, prehistórico, provocado simultáneamente por técnicas visuales, auditivas y semánticas destinadas a activar los arquetipos del inconsciente colectivo.

Al hablar del “Pulcino Pio” como de un fenómeno de la cultura de masas, cabe referirse a la opinión de Alessandro Caliendo y Davide Beraldo, que ven en él un tipo particular de poder sobre los consumidores:

El éxito de Pulcino Pio también nos proporciona algunos elementos de reflexión interesantes sobre el concepto de poder. Sin duda, el pulcino pio es un ente digital, o mejor dicho, una marca con gran poder: de hecho, ha conseguido con mucha facilidad meterse en la cabeza de la gente y explotar sus relaciones sociales para ganar fama y dinero. Todo esto me hace pensar inmediatamente en lo que el sociólogo Scott Lash llama poder ontológico. [...] el poder ontológico es un poder que no se ocupa tanto de controlar y definir la realidad como de crearla; más que disciplinar, el poder ontológico es, en palabras de Michel Foucault (1982: 221), gubernamental, es decir, una forma de poder que consiste en estructurar “el campo de acción posible de los otros o de uno mismo” (Caliendo & Beraldo 2012).

Notas

* Traducción realizada del italiano al español por Asja Fior (Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información). Correo electrónico: asjafior@ucm.es

Referencias bibliográficas

AMROYAN, I.F. (2005). *Povtor v strukture fol'klornogo teksta* [Repetición en la estructura del texto folklórico]. Moskva: Gosudarstvennyj respublikanskij centr ruskogo folklor.

CALIANDO, A. & BERALDO, D. (2012). *Il caso Pulcino Pio: DNA virale e potere ontologico del brand*. <http://www.etnografiadigitale.it/2012/09/il-caso-pulcino-pio-dna-virale-e-potere-ontologico-del-brand/>

CAPOCELLI, R. (2012). *L'esperto, il contestato “Pulcino Pio” attua un meccanismo compulsivo che contiene l'ansia*. <http://www.avantionline.it/2012/09/secondo-lesperto-il-contestato-pulcino-pio-attua-un-mechanismo-compulsivo-che-contiene-lansia/#:UJ2K1eQgbW8>

Filastrocche: <https://www.filastrocche.it>

D'AQUILI, E.G., LAUGHLIN, C.D., MCMANUS, J. (eds.) (1979). *The spectrum of ritual: A biogenetic*

structural analysis. New York: Columbia University Press.

DUBNOV, K., ZAVYALOVA, M. (2017). Puteshestviya «odnogo kozlika» v prostranstve i vremeni [Viajes de “una cabra” en el espacio y el tiempo]. En: *Mir zhivotnykh v mifopoeticheskom rakurse*. [El mundo de los animales en una perspectiva mitopoética] (pp. 109-125). Moskva: Institut mirovoy kultury MGU.

FOUCAULT, M. (1982). The Subject and Power. En: H. L. Dreyfus and R. Rabinow. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics* (pp. 208-226). Chicago, IL: University of Chicago Press.

HERDER, J. (1986). *The Herder symbol dictionary. Symbols from Art, Archaeology, Mythology, Literature, and Religion*. Wilmette, Illinois: Chiron Pubns.

LEKOMTSEVA, M.I. (1993). Semioticheskiy analiz odnoy innovatsii v latyshskikh zagovorakh [Análisis semiótico de una innovación en los encantos letones]. En *Issledovaniya v oblasti balto-slavyanskoy dukhovnoy kul'tury. Zagovor*. [Investigación en el campo de la cultura espiritual balto-eslava. Encantamiento]. (pp. 212-226). Moskva: Nauka.

LOITER, S.M. (1979). O zhanrovoy spetsifike kumulyativnoy skazki [Sobre las especificidades del género del cuento acumulativo]. En *Problemy izucheniya ustnogo narodnogo tvorchestva. Respublikanskiy sbornik. Vypusk 6* [Problemas del estudio del arte popular oral. Colección republicana 6]. (pp. 18-28). Moskva: Mosoblpedinstitut.

LOTMAN, J.M. (1992). *Izbrannye stat'i v trech tomach. Tom I: Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury* [Artículos seleccionados en tres volúmenes. Volumen I: artículos sobre semiótica y tipología de la cultura]. Tallinn: Aleksandra.

LURIA, A.R. (1989). *Yazyk i soznanie* [Lenguaje y conciencia]. Rostov-na-Donu: Feniks.

MELNIKOVA, L.R. (1990). Priemy postroyeniya tekstov schitalok [Técnicas para la construcción de textos de rimas de contar]. En *Russkiy fol'klor Sibiri* [Folclore ruso de Siberia]. (pp. 112-126). Novosibirsk: Nauka.

O PINTINHO <https://www.youtube.com/watch?v=I1SwaKq2GwQ>.

PALLERA, M. (2012). *Perché il Pulcino Pio è virale*. Disponible online: <http://www.ninjamarketing.it/2012/09/10/pulcino-pio-marketing-video-virale>

PROPP, V. J. (1976). Kumuliativnaya skazka [Cuento acumulativo]. En *Folklor i deistvitel'nost'* [Folclore y realidad]. (pp. 241-257). Moskva: Nauka.

PULCINO PIO <https://www.youtube.com/watch?v=juqyzgnbspY>.

RIGHINI, M. (2012). *Io odio il Pulcino Pio* <https://www.youtube.com/watch?v=DVK72-GXvBg>

SPIVAK, D.L. (2000). *Izmenennyye sostoyaniya soznaniya: psikhologiya i lingvistika*. [Estados Alterados de Conciencia: Psicología y Lingüística]. Sankt-Peterburg: Juventa.

TOLSTAYA, S.M. (2005). Ritm i inerciya v strukture zagovornogo teksta [Ritmo e inercia en la estructura del texto de encantamiento]. En *Zagovorny tekst. Genezis i struktura* [Texto de encantamiento. Génesis y estructura]. (pp. 292-308). Moskva: Indrik.

TOPOROV, V.N. (2005). Chislovoy kod v zagovorakh. Po materialam sbornika L.N. Maykova *Velikorusskiye zaklinaniya* [Código numérico en encantamientos. Basado en materiales de la colección de L.N. Maikov *Hechizos en la Gran Rusia*] En *Zagovorny tekst. Genezis i struktura* [Texto de encantamiento. Génesis y estructura]. (pp. 194-246). Moskva: Indrik.

TURNER, F. & PÖPPEL, E. (1995). Poeziya, mozg i vremia [Poesía, cerebro y tiempo]. En *Krasota i mogz. Biologicheskie aspekty estetiki* [Belleza y cerebro. Aspectos biológicos de la estética]. (pp. 74-96). Moskva: Mir.

ZAVYALOVA, M.V. (2022). Palomnichestvo murav'ya: ot Indii k Oksitanii [Peregrinaje de hormigas: de la India a Occitania]. *Traditsionnaya kul'tura* [Cultura tradicional]. Vol. 23, Nr. 1, 51-68.

Semiosis culinaria y cultura. Del maíz al tamal en América Latina / Culinary semiosis and culture. From corn to tamale in Latin America

Alfredo Tenoch Cid Jurado

RESUMEN

El maíz es un alimento clave en la gastronomía y en la culinaria de Latinoamérica, y requiere de la mano humana para sobrevivir y transformarse en vianda exquisita. El tamal es un platillo compartido por diversas cocinas y ofrece un recorrido para ilustrar el funcionamiento de las semiosferas culinarias, los sistemas modelizantes y las oposiciones en la conformación de la identidad culinaria. La semiosis culinaria describe el proceso y muestra la pertinencia de los modelos para la explicación de ese trayecto desde la producción hasta la elaboración de un platillo. En este trabajo se revisa el recorrido del maíz en su preparación hasta ser tamal por medio de los instrumentos de la semiótica de la cultura para reconocer semejanzas y proceder a la diferenciación identitaria.

Palabras clave: semiosis, culinaria, semiosfera, sistemas modelizantes, cocina.

ABSTRACT

Corn is a key food in Latin American gastronomy and cuisine and requires the human hand to survive and transform into exquisite food. The Tamal is a dish shared by various cuisines and offers a journey to illustrate the functioning of the culinary semiospheres, the modeling systems and the oppositions in the conformation of the culinary identity. Culinary semiosis describes the process and shows the relevance of the models for the explanation of this journey from production to the preparation of a dish. In this work, the route of the corn in its elaboration until it becomes a tamale is reviewed through the instruments of the semiotics of culture to recognize similarities and proceed to identity differentiation.

Keywords: semiosis, culinary, semiosfera, modelling systems, cuisine.

Alfredo Tenoch Cid Jurado es profesor de Akali Universidad Internacional de Posgrados de México y director y coordinador general de la Cátedra Mexicana de Estudios Semióticos Umberto Eco. Ha sido presidente de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS) y vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual.

Actualmente, representa a la FELS en la International Association of Semiotics Studies. Ha escrito más de noventa ensayos sobre semiótica de la imagen, semiótica visual y semiótica de la cultura. Correo electrónico: <alfredo.cid.jurado@hotmail.com>.

1. Del umbral entre naturaleza y cultura

La semiótica de la cultura es considerada una subespecie de la semiótica como perspectiva de aplicación metodológica para estudiar los diversos fenómenos en su funcionamiento comunicativo (Eco, 1976). Ahora bien, una sola división en planos y niveles no agota el proceso de semiotización de un trayecto de *algo* en su existencia natural hasta su conversión en unidad cultural (Eco, 1976), menos aún en la tarea de desarrollar la competencia semiótica para conservar y transmitir la memoria en el interior de una culinaria identitaria. Las aportaciones de la biosemiótica y de la antroposemiótica (Sebeok, 2001) permiten esbozar un recorrido desde el mundo natural hasta el trazado de una cultura, en la gestación del sentido de un algo comestible en su paso del mundo natural al conocimiento gastronómico humano para convertirse en platillo culinario. La continuidad entre biosemiótica y semiótica de la cultura distingue dos conceptos contrapuestos en la metodología de análisis: la *biosfera* y la *semiosfera*. La biosfera delinea el componente biológico de los seres vivos en relación con su entorno, mientras la semiosfera (Lotman, 1979/1996) se encarga de los aspectos de la vida de una cultura. La noción de semiosfera, al conformar oposiciones de base, muestra el comportamiento gastronómico en la forma de operar los sistemas semióticos. Tal funcionamiento clarifica el comportamiento de cada cultura dentro de estos al modelar una gastronomía (Marrone, 2014).

La culinaria en tanto sistema semiótico posee el componente innato en el acto gastronómico mismo de transformar algo de la naturaleza en un platillo. Por ejemplo, es natural absoluto si se describen las características de un ser en su estado original. Al momento de ingresar en una semiosfera, se convierte en algo artificial, en un alimento adecuado para la ingesta. Luego debe seguir las convenciones establecidas para avalar el uso significativo y de ese modo garantizar la condensación de un conjunto de experiencias humanas y formar parte de una receta o de un menú. Tal inclusión define los cambios culturales necesarios en la individualidad del vegetal o del animal y, por consiguiente, se transforma de producto cultivado o criado en producto alimenticio para ser clasificado como un potencial platillo en un tipo de ingesta específica. La siguiente tabla (Tabla 1) contrapone los rasgos de una biosfera y su ingreso en la semiosfera con los cambios adquiridos de un vegetal en producto agrícola y ulteriormente en alimento. Para ello, se disponen dos columnas —una

referente a la biosfera y otra a la semiosfera—, se identifica el rasgo y se ejemplifica con la línea *producto vegetal-alimento-platillo*.

Biosfera		Semiosfera	
Rasgo	Ejemplo	Rasgo	Ejemplo
Componente innato	Cereal	Artificial	Zea mays
Natural absoluto	Planta vegetal	Convencionalidad	Tipo y variedad
Estado original natural	Requerimiento del humano para sobrevivir	Condensación memoria humana	Cultivación y cocinado

TABLA 1. Biosfera y semiosfera en el maíz

Al reconstruir el recorrido de un hecho natural transformado en un acto cultural deliberado es necesario precisar las formas de modelización requeridas en esa travesía. La estructura comunicativa se basa en los acuerdos vigentes, es decir, sigue y reproduce las reglas para garantizar su reconocimiento en menús, recetarios, modos de preparación. Estas reglas deben ser también reconocibles para el usuario en el acceso a nuevos significados. Modelar un producto agrícola según las convenciones culturales necesarias para conformar un platillo culinario atraviesa diversos subsistemas culturales (Barthes, 1961; Marrone, 2014). La modelización en semiótica supone dos procesos vinculados: organizar y estructurar (Lotman, 1988, 1992). En el primero, al organizar, se modeliza de acuerdo con una generalidad común entre diversas manifestaciones humanas, como en el caso de la alimentación; mientras que, al estructurar, el segundo proceso modela la manifestación alimenticia en culinaria y brinda mayor especificidad comunicativa en la preparación y en la ingesta de un platillo.

1.1. Del producto agrícola al alimento y del alimento al platillo culinario

La división entre sistemas modelizantes muestra la dimensión natural de la semiosis y su conversión en manifestación cultural (Lotman, 1988; Sebeok, 2001). Se reconoce la noción primaria del ser vivo y su proceso biológico en respuesta a la adaptación, por ejemplo, el maíz ante los diversos climas donde sobrevive. Ese proceso proporciona la noción requerida en la existencia del ser vegetal y ofrece además las estructuras organizativas para su posterior conversión cultural en una forma de producto agrícola y en las técnicas de cultivo. La existencia de dos sistemas de modelación supone al primero ser punto de partida para la existencia del segundo. El *Primary modell system (Umwelt)* para Von Uexküll) refiere a la noción de ser vivo para convertirse en producto agrícola: una espiga natural para ser maíz desgranado por la mano humana. En cambio, el *Human secondary modelling system* está fuera del mundo natural y actúa como sistema de modelación cultural (Lotman, 1988, 1992; Sebeok, 2001) para ser ingrediente y platillo.

Al individuar la estructura del sistema culinario, se detallan en su función comunicativa los usos y las necesidades acordes a la cultura de pertenencia y en respuesta al fin asignado. La primera separación entre sistemas modelizantes permite la explicación del funcionamiento biológico de un vegetal *Zea mays* hasta su forma de cultivo y de esta manera se dan los primeros pasos de una gastronomía. La segunda reside en modelar los rasgos culinarios evidentes para hacerlos visibles culturalmente en las convenciones y reglas que provienen de la cultivación del maíz y en su alistamiento como ingrediente para ser cocinado. La modelización es producto de una doble estructuración cultural, puesto que funciona a partir de un comportamiento culinario, la receta y el menú, pero al mismo tiempo permite explicar el funcionamiento de cada cocina específica en la preparación, por ejemplo, de un tamal, entendido como alimento local preparado en diversas cocinas de América Latina.

Primary modell system Sistema modelizante primario		Human secondary Modell system Sistema humano modelizante secundario	
Concepto	Expresión	Concepto	Expresión
Vegetal	Planta	Comestible	Receta
Producto agrícola	Maíz	Platillo	Tamal

TABLA 2. Clasificación de acuerdo a los sistemas modelizantes

En una esfera semiótica, la preparación de un platillo con maíz adquiere el valor cultural para ser transformado en tamal, arepa, humita, taco, el cual asume una forma convencional y se integra a un menú local, un recetario, un tipo de ingesta (Cid Jurado, 2011a). Ya como platillo, muestra características en las formas derivadas con las realizaciones en otros sistemas semióticos. Si se examina su existencia previa al proceso de modelación cultural, se reconoce la actividad de preparado inserto en la cognición de una receta y como una presencia perenne en la manera individual de comprender el mundo. Así sucede al comer tamales en una fiesta como el 2 de febrero, Día de la Candelaria en México, o el 24 o el 31 en Colombia (Daguet, 1952)¹. El alimento es inherente al ser humano y su comprensión también, su elaboración como platillo preexiste a la forma cultural de prepararlo y de dotarlo de un fin comunicativo. Es ahí donde se pueden insertar las variaciones que enriquecen sus productos comunicativos: tamal oaxaqueño, de dulce, tolimense, serrano, etcétera.

1.2. La semiosis culinaria como espacio del significado

Antes de proseguir es necesario detallar la relación signica que lleva del fruto natural a un platillo elaborado que integra un menú específico. La *semiosis* es un concepto acuñado por la semiótica cognitiva y es el resultado de la conexión lógica donde un signo se conecta con otro signo. Un signo está por otra cosa y la actualiza, la dota de una significación más acabada, pertinente en un contexto específico, pero gracias a algún aspecto determinado. Al actualizar, el segundo signo interpreta al primero y de ahí su

nombre de *signo interpretante* en una cadena potencialmente infinita (Eco, 1976; Peirce, 1931-33;). Los nexos relacionados en cadenas interpretantes son la materia prima de una abstracción mayor, una cosmovisión, y así sucede entre cocina, culinaria y gastronomía. En consecuencia, cada unidad cultural es resultado de un signo interpretante de otro, remite al espacio amplio de la significación delineado por la semiosfera, refleja en cada mínimo particular la forma de ver el mundo y proporciona una unidad de refuerzo a esa cosmovisión. En esa conexión, *maíz* como signo material se conecta con *tamal*, signo material que lo interpreta, y uno es consecuencia del otro o su antecedente: maíz = tamal. El proceso es reversible de acuerdo al aspecto elegido de signo para interpretar al otro y obedece a una circunstancia específica. El recorrido seguido por el cultivo, la siembra, el cuidado, la cosecha y después el desgranado, la molienda y la preparación del nixtamal dan entrada a un segundo proceso. La introducción en el mundo culinario considera la preparación del maíz molido en una masa para modelar la forma de presentación requerida para la ingesta, la mezcla con otros ingredientes: grasa, rellenos varios, especias agregadas, saborizantes, etcétera. A su vez, el maíz posee valores relacionados con la forma de ver el mundo, tal como observa el historiador Alfredo López Austin: “El maíz se convirtió así para los mesoamericanos en la criatura de referencia identitaria de los seres humanos frente al resto de las criaturas” (López Austin, 2013, p. 20). Los antiguos mesoamericanos se entendían a ellos mismos como “los hombres del maíz” y la planta y su transformación en alimento formaban parte de ese universo narrado. La semiosis culinaria funciona como el conector de unidades para alcanzar la máxima dimensión de abstracción en cada cosmovisión del mundo.

1.3. La transformación en platillo y sus valores culturales

El concepto aplicado de la semiosfera culinaria proporciona en términos cognitivos y descriptivos la explicación del funcionamiento de una identidad cultural basada en el consumo y en la producción de alimentos organizados en una cocina (Cid Jurado, 2016). Hemos descrito el proceso culinario como un recorrido desde la producción deliberada de un producto natural hasta su condición de ingrediente y que pasa por la reunión, la preparación, el servido y la ingesta como las fases de un resultado complejo. Cada fase ramifica con otras unidades culturales desprendidas de acciones, de reglas, de procedimientos y de la interacción con objetos, con tiempos, con espacios y con otros sujetos (Cid Jurado, 2018). La suma de todas forma un conocimiento y el ejercicio repetido, estandarizado o cíclico muestra comportamientos con los cuales hay tipificación. La identificación resultante proporciona identidad en la cultivación del maíz, en el desgranado o en su preparado tierno y sin madurar, por lo cual su minuciosa elaboración como platillo, su presentación y la puesta en marcha de gestos corporales, movimientos y disposiciones espaciales son requeridas en cada platillo, sea la arepa, la humita, el taco, el tamal. La ingesta proporciona, además, información sobre los valores culturales (Echeverría y Arroyo, 1982; Van Rhijn, 1993), que van desde lo que está permitido, lo que es socialmente aceptado, hasta la conexión con la historia (Coe, 1994; López Austin, 2013).

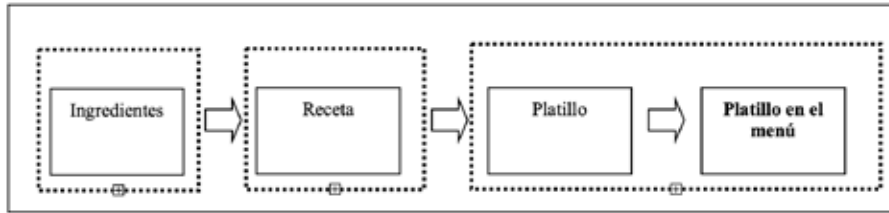


FIGURA 1. Proceso culinario complejo (Cid Jurado, 2011a)

El cuadro anterior proporciona las fases en dos dimensiones: la abstracción y la concreción en su expresión material. Así, la reunión de los ingredientes supone el conocimiento para la elección y la recolección, mientras la preparación se materializa en la receta y el servicio requiere del platillo terminado antes de ser consumido. Por su parte, la ingesta muestra los saberes necesarios en la socialización prevista por cada platillo para su inclusión en el menú.

2. El maíz, producto agrícola y delicia culinaria

El *maíz* es signo y reenvía a /vegetal/, /cereal/, /alimento/, /preparado/, /complemento/, /alimento diario/, /fiesta/, /cosecha/ e infinidad de otros conceptos. Es precisamente en esa riqueza de asociaciones posibles donde está su potencial semántico para manifestar la identidad cultural desde la alimentación (Barthes, 1957, 1961). Su presencia en diversas esferas semióticas resalta el valor diferencial en el interior del comportamiento culinario y proporciona información invaluable: ritos, mitos, tradiciones, festejos, diferenciación del trabajo, etcétera (López Austin, 2013). La vía donde recorre su esencia como vegetal, producto alimentario y platillo traza ulteriores conexiones únicas y, en consecuencia, de gran capacidad identitaria, como lo es cada culinaria.

El maíz forma parte de la identidad no solo culinaria, sino de una cultura entera (Cid Jurado, 2018; Coe, 1994; Pilcher, 1988), ya desde su nombre *centli*, *choclo*, *jojoto*, *corn*, *milho* o *elote* y *maíz* (Ruiz Erdozaín, 1914). Constituye uno de los principales productos agrícolas americanos (Ramos Millán, 1947) y está presente como cultivo en la mayoría de los continentes. Se utiliza como alimento humano con preparados variados y para la engorda de diversas especies de cría (Ruiz Erdozaín, 1914). En el sistema de Linneo, el maíz pertenece a la *Monoecia triandria* y en México posee las siguientes variedades: maíz común (*Zea mays*), maíz curagua o curahua (*Zea curagua*), maíz erizo (*Zea hirta Honaf*), maíz de granos revestidos (*Zea cristorperma*), maíz de escamas rojas (*Zea erythrolepis*). Por el color de los granos existen amarillos, blancos nacarados, rojos, blancos mate, negros azulosos, de diversos colores sobre la misma espiga, jaspeados. El maíz es una planta que requiere de la mano humana para la propagación de las semillas y su labranza en cuanto a la serie de acciones comprendidas en su domesticación (Coe,

1994). Sus características de grano llevan a un sistema sofisticado de preparación, molido, amasado y cocinado, pero sigue procedimientos diversificados (Echeverría y Arroyo, 1982). Las partes componentes de la planta en su desarrollo, el fruto en su maduración y la cosecha derivan en las formas de ser cocinado. Existe además el tipo de preparado para funcionar como ingrediente susceptible a constituir una base, un complemento o una adenda de otro platillo. Como platillo, forma parte de un sistema de preparación en el que se incluyen objetos, procesos, habilidades y competencias, con los cuales se pone de manifiesto una cultura material (Cid Jurado, 2018). Su transición de producto agrícola a ingrediente acumula un saber en la elaboración de formas regidas por gramáticas tradicionales rígidas y por procesos textuales innovativos en las variadas culinarias. Para organizar las formas de preparación e ingesta del maíz se identifican innumerables variantes: cocido, frito, asado, hervido, marinado, horneado; en tres presentaciones: simple, seco y en caldo (*Nuevo cocinero mexicano en forma de diccionario*, 1883; Zapata Acha, 2009). Tan solo en la cocina mexicana se reconocen cocido, asado, frito, en la denominada tecnología de la tortilla (Pilcher, 1988). El tamal es una variante de las formas y en la mayoría de los casos obedece al sistema de preparación de cocido mediante vapor de agua caliente (Vargas como se citó en Cid Jurado, 2011b).



FIGURA 2. Maíz cocido tierno (Foto de autoría propia)



FIGURA 3. Tamales colombianos de Tolima y de Huila (Foto de autoría propia)

3. El tamal

Es un platillo presente en las culinarias de América Latina (Pilcher, 1988; Zapata Acha, 2009) y conocido con varios nombres según la región: *corundas*, *bumitas*, etcétera. El nombre común proviene de la lengua náhuatl *tamalli* y significa “cuidadosamente envuelto” (Pérez San Vicente, 2000; Vargas como se citó en Cid Jurado, 2011b). Así como su nombre es genérico, la manera de realizar la envoltura, la preparación o el contenido del relleno definen la especificidad de su nombre. Se cocina con masa de maíz cocida con cenizas de cal, el preparado recibe el nombre de *nextamalli* y se envuelve en hojas de la planta de maíz, de plátano, de maguey, de bijao, de aguacate y más recientemente con plástico o con hojas de papel aluminio. Su relleno varía, de ahí su condición de dulce o salado, puede ser de vegetales, de tipos diversos de carne,

de variedades de chile, de frutas o de salsas preparadas, incluso puede no contenerlo. Los países donde se conoce como *tamal* y se consume con frecuencia son Argentina, Colombia, Costa Rica, Chile, El Salvador, Estados Unidos, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Perú y Panamá.²

Guadalupe Pérez San Vicente (2000) parte de una semántica basada en las formas materiales, aunque dichos nombres responden más bien a una fenomenología culinaria. La pertinencia semiótica reside en proceder de acuerdo a un orden de criterios seguidos transversalmente por cada unidad cultural. Podemos relevar tres, presentes en las fuentes que describen al platillo: eidéticos, tanto internos como externos, —forma, dimensión, cuerpo y envoltura—, cromáticos —colores naturales o artificiales— y gustativos —sabor de base y complementarios—.³

Cada una de las unidades anteriores —forma, color, sabor— permite trazar los criterios de diferenciación como platillo, consumo, cocina e identidad cultural (Cid Jurado, 2018).

La conexión prehispánica es la primera ruta seguida para observar la diferencia y trascendencia del tamal (Coe, 1994; Echeverría y Arroyo, 1982; López Austin, 2013; Novo, 1967/2002; Pérez San Vicente, 2000; Van Rhijn, 1993). Diversos aspectos apuntan en tal dirección: la etimología en la lengua náhuatl *tamalli* o *tamal* circula desde México hasta Argentina con ingredientes autóctonos y presencia en festividades. No obstante, las unidades formales adquieren significado gracias a las oposiciones significativas derivadas de las formas: envuelto/desnudo, redondo/aplanado, dulce/salado, cocido/freído, individual/colectivo.



FIGURA 4. Tamales michoacanos de acompañamiento (Foto de autoría propia)



FIGURA 5. Corunda michoacana (Foto de autoría propia)

3.1 El tamal: de la semiosfera a la unidad cultural

El tamal aparece en recetarios y libros de culinaria y gastronomía de amplia difusión y tradición en América Latina. Tomamos los casos de Argentina (Pietranera de, 1974), Colombia (Daguet, 1952), Chile (Olivas, 2001, Montecino, 2005), Perú (Zapata Acha, 2009) y México (*Nuevo cocinero mexicano en forma de diccionario*, 1883). La

presencia varía, pues va de una receta aislada a una colección de formas similares de comida del maíz cocido, donde se incluyen algunas diseñadas para el consumo, entre ellas, los bollitos y las arepas. La presencia del platillo es relevante en dos culinarias: la peruana, con al menos 19 variedades registradas (Zapata Acha, 2009, pp. 698-706), y la mexicana, con un censo de 370 (Pérez San Vicente, 2000, p. 15). Al revisar las definiciones, estas aportan una dimensión diferenciadora del platillo como sistema de base, porque en las variantes regionales la identidad se sitúa en la práctica de los procesos de cada cocina como unidad cultural. El primer diccionario mexicano sigue el modelo francés de la lexicología gastronómica (*Nuevo cocinero mexicano en forma de diccionario*, 1883) y lo define así:

Voz que trae su origen de la mejicana *Tamalli*, y que significa una especie de pan sabroso, delicado, hecho con la masa de maíz, que usaban los antiguos pobladores de este continente á mas de las tortillas que eran su pan común como lo son hasta el día no solo de sus descendientes sino de muchos otros que descienden de los Españoles, que las comen por gusto. Otro tanto sucede con los tamales, que no se toman en lugar de pan, sino más bien con él y por apetito, pues son muy gratos al paladar, al mismo tiempo que nutritivos y de buena digestión (*Nuevo cocinero mexicano en forma de diccionario*, 1883, p. 813).

Por su parte, el *Diccionario de gastronomía peruana tradicional* define al tamal a partir de una referencia lingüística, en cuanto unidad lexical, a partir de su campo semántico.

El diccionario de la Academia define tamal como: “Especie de empanada de masa de harina de maíz envuelta en hojas de plátano o de la mazorca de maíz; y cocida al vapor o al horno.” Según el manjar que se pone en su interior y los ingredientes que se le agregan, los hay de diferentes clases como por ejemplo los tamales costeños o limeños y los serranos (Zapata Acha, 2009, p. 698).

La culinaria chilena define su versión, la *humita*, de la siguiente forma:

La humint’a era una de las preparaciones más apetitosas de la cocina prehispánica, elaborada con maíz tierno (choclo) rallado que crudo o medio cosido se envuelve en hojas de choclo para terminar de cocerse en agua, a las brasas o al vapor (Olivas, 2001, pp. 160-161).

Las definiciones revelan tres rasgos básicos: el origen indígena del platillo, las características de la envoltura y el preparado diferenciador del relleno. La presencia del platillo aparece también en los recetarios de otras cocinas. El argentino de doña Lola considera una forma alternativa de ingesta a las empanadas salteñas. El preparado no cambia con respecto a lo que podríamos definir *tamalidad*, es decir, la “condición de que algo sea tamal”, sino solo por el relleno (Pietranera de, 1974, p. 488). En Colombia existe un espacio trazado por el consumo del maíz donde se incluyen los bollos y los tamales como un todo y así aparece en el recetario del hotel La Capilla de Bogotá (Daguet, 1952, pp. 357-358). A continuación (Tabla 3), presentamos los principales componentes entendidos como rasgos semánticos del significado /tamal/:

Características	Masa	Relleno	Presentación
Eidéticas	Granos tiernos machacados o granos duros molidos	Situado en el centro del bollo o del aplana-do o esparcido	Envuelto o pelado
Cromáticas	En consonancia con el color del maíz	El tipo de ingre-dientes, especias y colorantes	Color del tamal, del preparado y de la hoja
Gustativas	La agregación del tipo de grasa, la sal y las especias	Concentrado o diluido, dulce o salado, picante o no, etcétera	Sabor de la masa y del relleno o de algún agregado

TABLA 3. Componentes de la unidad cultural *tamal*

Cada característica muestra el grado de gramaticalización de la receta según el preparado común, el molido del grano tierno o maduro, la inclusión de grasa, la minuciosa elaboración del relleno cuando lo lleva, el envuelto en el tipo de hoja. Su condición textual como unidad cultural supone también observar el comportamiento en el proceso culinario: la reunión de los ingredientes, la preparación, la presentación y la ingesta. La elaboración del relleno muestra variantes, entre ellas, el tipo de envoltura y la forma de amarrado, la presentación servida en plato o para llevar y la gestualidad al momento de su consumo.



FIGURA 6. Tamal “nuevo” en hoja de maíz alargado de México (Foto de autoría propia)



FIGURA 7. Tamal redondo de Tolima de Colombia en hoja de plátano (Foto de autoría propia)

4. Conclusiones

La unidad cultural del tamal solo puede alcanzar su máximo potencial de significado inserto en una semiosfera, donde sostiene la red cultural de su identidad en cada conexión con otras unidades (menús, recetas, fiestas). Su carácter mítico reside en reproducir en su forma de presentación el producto natural que lo hace posible: mazorca con

hoja, tamal de hoja. El concepto *tamal* no solo da cuenta de las condiciones lingüísticas del término para nombrar sus variantes, sino los usos sociales de la adaptación a los requerimientos de cada cocina. En tanto unidad cultural es:

1. un producto alimenticio —de hoja (Perú y México)—;
2. una fiesta —Feria del tamal (México)—;
3. una forma de preparación —humita (Chile y Argentina), verde (Perú), de elote (México)—;
4. una manera de presentación —mixiote (México), tamalada de quinua (Perú), de arroz (México y Colombia), de uva (Perú)—;
5. un platillo regional —salteño (Argentina), tolimense (Colombia), de Oaxaca o Chiapas (México)—;
6. un alimento del día —torta de tamal (México), tolimense para merendar (Colombia)—.

No obstante, es usado como figura metonímica de toda una culinaria compleja gracias a los procesos de identificación de los comportamientos culturales implicados en su existencia semiótica y en su cosmovisión del mundo (Barthes, 1957; López Austin, 2013). Las características formales en el proceso culinario complejo permiten, además, recabar información en la historia de una cocina (Pérez San Vicente, 2000; Pilcher, 1988). Los sistemas modelizantes están presentes en las descripciones prehispánicas (López Austin, 2013; Montecino, 2005; Novo, 1967/2002) cuando afirman la manufactura del hombre con masa de maíz, pero también en la necesidad de la mano humana para desgranar la mazorca. Al quitar las hojas que envuelven el tamal, se reproduce el contacto humano con el producto divino y se conmemora en cada consumo individual. La elaboración, el servido y la ingesta son entonces reminiscencias de un pasado indígena que tiene como tarea unir y diversificar a los pueblos mestizos de Latinoamérica en el deleite de la gastronomía convertida en exquisitez culinaria.

Notas

1. Véase <https://www.eltiempo.com/cultura/gastronomia/tamales-para-navidad-como-prepararlos-640262>, consultado el 27/02/2022.
2. Véase <https://www.tamales.com.mx/>, consultado el 27/02/2022.
3. Luis Alberto Vargas resume la clasificación a partir de los trabajos clásicos en la culinaria mexicana como: a) salados y dulces, b) “nuevos” o de elote tierno, c) encueraditos sin envuelto y fritos, d) de acompañamiento, con sabor neutro, e) de cazuela, f) platillos derivados, g) mixiotes y otros envueltos semejantes. La envoltura es clasificación geográfica así como el chile y achiote (Vargas, como se citó en Cid Jurado, 2011b).

Referencias bibliográficas

- BARTHES, R.** (1957). *Mythologies*. París: Seuil.
- (1961). Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine. *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 16(5), 977-986.
- CID JURADO, A.** (2011a). La semiosis culinaria. *deSignis*, 18, 169-179
- (2011b). Tres preguntas sobre los tamales. *deSignis*, 18, 149-152.
- (2016). The culinary and social-semiotic meaning of food: Spicy meals and their significance in Mexico, Italy, and Texas. *Semiótica*, 211, 247- 269.
- (2018). La semiótica culinaria y el patrimonio cultural: la cocina colombiana. *Revista Chilena de Semiótica*, 1(8), 7-24.
- COE, S.** (1994). *America's First Cuisines*. Austin: University of Texas Press.
- DAGUET, J.** (1952). *Cocina de "La Capilla"*. Bogotá: Litografía Colombia.
- ECHVERRÍA, M. E., Y ARROYO, L. E.** (1982). *Recetario del maíz. Cocina indígena y popular*. México D.F.: Conaculta.
- ECO, U.** (1976). *Trattato di semiotica generale*. Milán: Bompiani.
- LÓPEZ AUSTIN, A.** (2013). Cosmovisión, identidad y taxonomía alimentaria. En *Identidad a través de la cultura alimentaria* (pp. 11-37). México D.F.: Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad.
- LOTMAN, Y.** (1988). Primary and Secondary Communication-Modeling Systems. En D. P. Lucid (Ed.), *Soviet Semiotics. An Anthology* (pp. 95-98). Maryland: Johns Hopkins University Press.
- (1992). O dvukh modeliakh kommunikatsii v sisteme kul'tury. En Y. Lotman, *Izbrannyye stat'i*. (Vol.1, pp. 76-89). Tallin: Aleksandra.
- (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra. (Trabajo original publicado en 1979)
- MARRONE, G.** (2014). *Gastromania*. Milán: Bompiani.
- MONTECINO, S.** (2005). *La olla deleitosa. Cocinas mestizas de Chile*. Santiago de Chile: Catalonia.
- NOVO, S.** (2002). *Cocina mexicana o historia gastronómica de la Ciudad de México*. México D.F.: Editorial Porrúa. (Trabajo original publicado en 1967)
- Nuevo cocinero mexicano en forma de diccionario*. (1883) París: Librería de Ch. Bouret.
- OLIVAS, R.** (2001). *La alimentación en el Perú*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- PEIRCE, C. S.** (1931-33). *Collected Papers*. Massachusetts: Harvard University Press.
- PÉREZ SAN VICENTE, G.** (2000). *Repertorio de tamales mexicanos*. México D.F.: Conaculta.
- PIETRANERA DE, L.** (1974). *Doña Lola. El arte de la mesa*. Buenos Aires: Emecé.
- PILCHER, J.** (1988). *¡Que vivan los tamales! Food and the Making of Mexican Identity*. Nuevo México: University of New Mexico Press.
- RAMOS MILLÁN, G.** (1947). *Maíz*. México D.F.: Comité Central Ejecutivo - Partido Revolucionario Institucional.
- RUIZ ERDOZAÍN, E.** (1914). *Estudio sobre el cultivo del maíz*. México D.F.: Imprenta y fototipia de la Secretaría de Fomento.
- SEBEOK, T.** (2001). *Global Semiotics*. Indiana University Press.
- VAN RHIJN ARMIDA, P.** (1993). *Maize Cookery. Corn-based recipes from Mexico*. México D.F.: La Galera.
- ZAPATA ACHA, S.** (2009). *Diccionario de gastronomía peruana tradicional*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.

Los sentidos del ser querido fallecido. La categoría vida-muerte en los universos sociales* / The senses of the deceased loved one. The life-death category in social universes

Tiziana Migliore

RESUMEN

La semiótica de la cultura se funda en la categoría cosmológica naturaleza/cultura. Para reflexionar sobre sí misma, sin embargo, toma poco en cuenta la categoría existencial vida/muerte y se dirige más a menudo únicamente a los universos semánticos del individuo. La antropología, la sociología, el psicoanálisis, la historia, la hermenéutica han investigado durante mucho tiempo las formas en que las culturas cuestionan la relación entre vivir y morir. En este trabajo intentaremos avanzar en la semiótica examinando la condición del duelo como estrategia con la cual las culturas, con sus lenguajes e instituciones, elaboran un sentido vital, aunque frágil, no solo de la mortalidad, sino de la humanidad misma a nivel transgeneracional. En particular, se analiza la serie de fotografías de Ishiuchi Miyako *Mother's 2000-2005: Traces of the Future* (2005), para explorar la renuencia que se tiene frente a la pérdida de un ser querido, investigando su rastro en los sentidos: olores, respiración, voz, texturas, imágenes, sabores. De hecho, la no resignación a la pérdida del ser querido se manifiesta en el apego a los objetos personales del difunto, convertidos en fetiches con la intención de mantener vivo el contacto y propiciar la apertura de un tiempo cultural ambiguo para quien permanece junto al que se va: no del *nunca* más sino del *todavía*.

Palabras clave: vida-muerte, luto, culturas, sensorialidad, fantasma.

ABSTRACT

The semiotics of culture is built on the cosmological category Nature/Culture. It has considered less important the existential category Life/Death, that frequently refers only to individual semantic universes. Anthropology, sociology, psychoanalysis, history, hermeneutics have long investigated how cultures question the relationships between living and dying. Here we will try to take a step forward in semiotics by examining the condition of mourning, as a strategy by which cultures, with their languages and institutions, elaborate a vital, albeit fragile, not only of the sense of mortality, but of humanity itself at a transgenerational level.

In particular, by analyzing Ishiuchi Miyako's series of photographs *Mother's 2000-2005: Traces of the Future* (2005), we will explore the "reluctance" that people have in accepting the deceased's disappearance and their frantic search for his senses: smells, breath, voice, touch, sight, flavors. People, in fact, do not resign themselves to lose their loved ones, and try to fill their lack by the attachment to the dead's personal objects, which they transform into fetishes in an attempt to keep the contact alive. And they inaugurate an ambiguous cultural time, for those who stay and those who go, of *no longer* there but *still* there.

Keywords: Life-Death. Mourning. Cultures. Sensoriality. Ghosts.

Tiziana Migliore es profesora asociada de Semiótica en la Università degli Studi di Urbino Carlo Bo y secretaria científica del Centro Internazionale di Scienze Semiotiche Umberto Eco. Es vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual (aisv-iavs), ha publicado las monografías *Miroglifici* (2011), *Biennale di Venezia* (2012) e *I sensi del visibile* (2018). Correo electrónico: <tiziana.migliore@uniurb.it>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 18/02/2022
FECHA DE APROBACIÓN: 17/05/2022

Introducción

En el momento en que el individuo muere, su actividad es inacabada, y puede decirse que permanecerá inacabada en tanto subsistan seres capaces de reactualizar esta ausencia activa, semilla de conciencia y de acción. Sobre los individuos vivientes descansa el encargo de mantener en el ser a los individuos muertos en un permanente rito de evocación. Simondon (2005/2009, p. 370)

El presente artículo es una reelaboración de la participación en el seminario "Muerte-vida. Modos de existencia" organizado por Paolo Fabbri para el Centro Internacional de Ciencias Semióticas de la Universidad de Urbino en 2018, en un intento por estudiar la semiótica de la cultura a través de la categoría vida/muerte. Fabbri había retomado las pocas reflexiones realizadas por los semiólogos sobre el tema —se había dado cuenta de cuánto camino quedaba por recorrer aún en semiótica para corregir algunos aspectos teóricos de base fácilmente desmentidos por las representaciones de las valencias que vida y muerte presentan en diversas culturas— con el fin de enriquecer y articular mejor la cuestión del nivel epistemológico.

1. Vida-muerte

La hipótesis formulada por Fabbri, e inconclusa, apunta entonces a la vida y a la muerte impregnadas de timias, forías y axiologías, no referidas únicamente a los universos idiolectales presentes en el modo en el que se han teorizado en semiótica y que no constituyen una categoría binaria. Por el contrario, participan una con la otra en muchos momentos de la historia de una colectividad, además de estar presentes en la existencia de cada persona. Tanto es así que sería más lógico reescribirlas nuevamente uniéndolas con un guion: vida-muerte. De hecho, la unión entre Eros y Tánatos es notoria en las artes y la literatura. Yuri Lotman, por ejemplo, relaciona mujer-piedra y amor-muerte y recuerda cómo en la *Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée la reanimación del muerto equivale, con un cambio de signos, al asesinato del vivo (1992/1998, p. 123); el sueño, en la mentalidad de muchos pueblos, se considera una pequeña muerte y la fotografía, a través del instante que se convierte en "ha sido" (Barthes, 1980), nos dan un indicio del significado de la muerte y, al mismo tiempo, nos permiten inmortalizarnos a nosotros mismos y al otro que está entre nosotros.

Retomamos el trabajo de Fabbri explicitando algunos nudos teóricos del tema y poniendo atención en una situación intermedia entre vida y muerte: la experiencia del luto. Para ello nos ayuda el análisis de la serie de fotografías de Ishiuchi Miyako *Mother's 2000-2005: Traces of the Future*.

1.1. Los continuing bonds

Ya desde finales del siglo xix habían surgido algunos cambios macroscópicos:¹ la capacidad de distinguir entre almas y cuerpos de los muertos, un debilitamiento progresivo en las fronteras que separan a los muertos de quienes los sobreviven (Howarth, 2000) y la creciente integración del difunto para permanecer vivo en la vida cotidiana (Walter, 2018b). Prevalen dos *script* (Walter, 2018a): el primero se refiere a una cultura de la memoria, que tiene profundas raíces en la religión hebrea y protestante y que, no obstante, frente a la creencia en una existencia más allá de la muerte, legitima la continuidad de una relación con los difuntos solo en el recuerdo. El segundo, predominante en Oriente y en el llamado sur global, es coherente con algunas creencias y prácticas religiosas del catolicismo —como la idea del purgatorio y las misas de los difuntos—, remite a la cultura de la cura, en la cual se le reconoce al muerto una existencia espiritual con la cual los vivos pueden entrar en contacto y establecer un sistema de intercambios recíprocos.

Tony Walter subraya la existencia de formas de sincretismo diversas también en Occidente, en las cuales los vivos pueden combinar la creencia en la inmortalidad de las almas presente en las religiones monoteístas con la persistencia de un nexo potencialmente terapéutico con los propios difuntos (2018a). Es la tesis de los *continuing bonds* (Klass, Silverman y Nickman, 1996) formulada para dar cuenta de fenómenos que no

encuentran respuesta en la teoría dominante y en la praxis psiquiátrica y psicológica, freudiana y neofreudiana, del “trabajo del luto” (Freud, 1917/1990). En la nueva perspectiva el luto no es un hecho intrapsíquico que se debe superar separándose emotivamente del muerto para liberar energías e invertirlas en otras relaciones, sino una relación para desarrollar con un muerto que se encuentra activo y es “un temible inductor de vitalidad”: hace hacer cosas, modifica el sentir y construye nuevos equilibrios (Despret, 2015/2017, p. 81). Significa, además, reconocer en el muerto un modo de existencia superando los dualismos objeto/sujeto, exterioridad/interioridad, que lo condenan, de hecho, a no existir o a existir solo como exterioridad sobrenatural, incluso como una creación de la mente. Un mundo no magnífico se instaura contra la presuposición, simplista y lejana de aquello que sucede en muchas culturas, según la cual la gente aceptaría, racionalmente, que el muerto ya no está.

1.2. Dos grandes tendencias: la no muerte y la no vida

Precisemos el problema: en muchos casos los humanos ponen en marcha acciones para prolongar la vida más allá de la muerte o regresar a la vida a los muertos. En esas ocasiones la no muerte es el objeto de valor. Géneros artísticos como el monumento, representaciones del difunto bajo la forma de un fantasma y conmemoraciones de todo tipo polarizan positivamente a la vida y negativamente a la muerte, pero más que rechazar la pérdida, la presentifican dándole una duración fenomenológica. La tradición holandesa del *Stilleven* o *Still-life* posee esta acepción: exalta el tiempo silencioso, calmado y aún en vida de los objetos, sin evidenciar movimientos que puedan alternar con la sensación de plenitud. Incluso las prácticas más variadas de conservación de los restos del difunto —desde la momificación hasta la inhumación, desde la tumulación hasta la cremación sin la dispersión de las cenizas— muestran la voluntad de transmitir el recuerdo de aquello que se era en vida. Precisamente:

El hombre es el animal que entierra a sus muertos [...]. Lo que llamamos la cultura de un pueblo en parte no es más que el esfuerzo que este realiza por reintegrar a su propia vida común la materialidad del cadáver, los huesos liberados de lo que representa sin embargo la vida, la carne, y conjurar sus efectos destructores (Thomas, 1975/1983, pp. 1112).

Por el contrario, algunas culturas o períodos históricos colocan a la muerte en el centro de la atención y tematizan sus rasgos. Se muestra así la tendencia de hacer de la no vida un “programa de base”, ya sea porque se cree en el más allá o porque, por el contrario, el sentido de la existencia se minimiza. De este modo, en los países neolatinos de religión católica, sobre todo en la época de la Contrarreforma, el género de la naturaleza muerta se vio reforzado como oposición al *Stilleven*, el cual explicita la fugacidad de las cosas y desarrolla posteriormente subgéneros macabros como el *Memento mori* y la *Vanitas*. La poesía de cementerio y la tradición sepulcral se colocan en esta segunda gran tendencia de las formas del existir, hasta llegar al éxito contemporáneo de la representación del muerto como zombi. Forman parte de ella las culturas fundadas

sobre el sacrificio y el honor, sobre la defensa de un ideal a cualquier precio, ya sea que se trate del soldado espartano, del samurái o del kamikaze islámico. Esta tendencia sintetiza el célebre paso en el coro de los muertos del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* —*Diálogo de Federico Ruysch y de sus momias*— de Giacomo Leopardi: “che fu quel punto acerbo che di vita ebbe nome?” (¿cuál fue ese punto amargo de la vida que tuvo un nombre?) (1824/1969, p. 2122).

1.3. Los dos deslumbramientos de la semiótica

Acerca de todos estos temas la literatura es muy vasta. Los hemos mencionado para mostrar el comportamiento que cada comunidad adopta a propósito de las interrogantes fundamentales de la existencia. Paradójicamente, los polos más valorizados en las diversas culturas no son vida y muerte, sino ¡la no muerte y la no vida!

Ahora bien, a pesar de la hipótesis de que la oposición naturaleza/cultura caracterizaría a los universos semánticos sociales, mientras que vida/muerte caracterizaría a los universos semánticos individuales —nunca debatida en semiótica (ver entrada cultura en Greimas y Courtés, 1982/1979)—, una tipología de las culturas en el estilo de Lotman sería realizable sobre la base de las investiduras de estas estructuras axiológicas elementales que, como hemos visto, difieren no solo de una cultura a otra,² sino de una época a otra. Ya el hecho de haber notado cómo ciertos pueblos y períodos históricos han marcado positivamente la no muerte y la no vida juega a favor de un ensanchamiento de las perspectivas, de los modos de enunciación del individuo y de los colectivos. Se puede observar también cómo se tratan semánticamente la vida y la muerte, cuáles pesos se les atribuyen; si es más importante vivir intensamente pero bien y reglamentar así jurídicamente la eutanasia y tolerar la legalidad del suicidio o, por el contrario, alargar lo más posible la vida, en espera de la muerte natural por vejez y someterse quizá a la hibernación humana con el deseo de despertarse. Pero este no es un discurso que puede limitarse a los *ductus* y a los *habits* de los individuos. Por el contrario, permite distinguir y comprender, gracias a las diferencias, las identidades de las culturas e indagar, de la misma manera, qué posiciones se sostienen en las relaciones con los no humanos, los animales y el ambiente. La consideración de los puntos de vista sobre la vida y la muerte desde una perspectiva exclusivamente idiolectal es reduccionista y nos priva de la posibilidad de descubrir infinidad de aspectos relevantes de las escalas de valores de las culturas.

En resumen, además de esta conceptualización *tranchant*, que circunscribe precisamente a la naturaleza/cultura a la categoría propia de los universos sociales y a la vida/muerte a la categoría propia de los universos individuales, existe la idea de que vida y muerte son dicotómicas, por derecho propio, una respecto de la otra. Para los médicos es necesario separarlas de manera clara a nivel biológico. A pesar de que se interpone entre ambas una serie de señales del cuerpo y, por ende, de parámetros para establecer con certeza cuándo un ser deja de vivir y puede ser declarado muerto para cualquier efecto, físicamente, las células continúan cambiando, los cabellos siguen creciendo,

el cuerpo sigue transformándose; el hombre desaparece del mundo progresivamente, poco a poco sus sentidos se van desvaneciendo, la vista se reduce, el oído percibe ya solamente algún sonido. Vida y muerte son interdependientes, entremezcladas; en los ancianos, por ejemplo, están conectadas una a la otra más que por un guion, por un *trait d'union* de estados de umbralidad, de límites y confines temporales. La categoría debería ser reescrita nuevamente de este modo: vida-muerte.

2. El tiempo liminar del luto

En los párrafos siguientes indagamos sobre las dinámicas vida-muerte en la condición del luto. Nos interesa comprender cómo se toma y se lee la pérdida de un ser querido, ver si algunos rasgos individuales son constantes en las culturas a pesar de las diferencias objetivas.

2.1. Van Gennep. El esquema narrativo de los ritos de transición

El duelo representa un momento, un lapso en la vida de una persona que se caracteriza por la autoexclusión y la marginación. Según Arnold van Gennep (1909/2008), las prácticas del duelo siguen la triada narrativa separación, liminaridad y agregación.

Los vivos acompañan la transición del difunto que supone un largo proceso de metamorfosis no solo para quien se va sino para quien permanece. Este proceso comienza con la separación de la cotidianidad y se ve marcado por el ingreso en una fase liminar entre la vida y la muerte, prosigue después con la incorporación del muerto al mundo de los muertos y con la reincorporación de las personas en luto a la comunidad de los vivos. El luto es un estado de margen: a él se entra a través de los ritos de separación y se sale mediante los ritos de reincorporación. En el luto, el difunto y los parientes del difunto forman una sociedad especial situada entre los vivos y los muertos. Lo que el individuo considera una forma natural e íntima de extrañar a los muertos, en realidad se basa en una cultura integradora y reguladora que determina las posibilidades existentes, cada vez más amplias, como lo demuestra la teoría de los vínculos continuos (*continuing bonds*) a la cual aludimos al principio. La vida cotidiana, privada y pública, sufre una interrupción cuya duración depende justamente de los vínculos más o menos estrechos con el difunto.

De hecho, los humanos no aceptan de inmediato la idea de la pérdida de los seres queridos. Al menos en Occidente el luto supone, entre las primeras formas de manifestación, la reacción a la pérdida a través de la búsqueda del difunto con los sentidos: olor, respiración, voz, tacto, vista, sabor. Experimentamos el sentimiento de duelo con reticencia y vamos en busca de objetos personales todavía llenos de significado: zapatos, cenizas, incluso un vestido o un pañuelo.³ Estas prácticas de compensación sensorial abren umbrales entre la muerte y la vida, más o menos duraderos e intensos según la voluntad y capacidad de animación contenidas en ellos. Algunas sensaciones

—los olores, por ejemplo— son más buscadas que otras, quizás por su carácter más fúguz y, en consecuencia, por el miedo a perderlas, por parte de los vivos.

Significativamente, Van Gennep, al igual que Émile Durkheim, tiene en cuenta las variantes culturales e históricas de estos procesos, pero reconoce y presta atención a los rasgos comunes, a la dimensión intersubjetiva y social del duelo (Hertz, 1907/1990; Baudry, 2003). Sobre todo, no lo conmueve la idea de respuestas individuales e idiosincrásicas hacia la muerte, porque decir que cada uno reacciona a su manera ante la muerte le impediría formular hipótesis, condenándolo a la indeterminación. En cambio, habla de sociedades especiales que se forman en la experiencia de la muerte y a las cuales pertenecen tanto los muertos como los vivos en duelo.

En resumen, el objetivo de Van Gennep (2008) es encontrar constantes en los ritos de paso. Lo logra comparando paradigmáticamente los tipos de ritos secundarios que identifica —los funerales— con otras prácticas marginales como la peregrinación, el voto, el velo nupcial, “la primera vez”, etcétera. Hace una investigación de campo con la cual ciertamente puede validar la corrección del esquema narrativo separación-liminaridad-agregación, pero en la que, por elección, sacrifica la articulación sintagmática interna de estos ritos. ¿En qué consiste la condición de liminaridad del duelo?

2.2. Aspectos sintagmáticos del luto

Comencemos por algunas observaciones de Renato Rosaldo: “las etnografías escritas, de acuerdo con las normas clásicas, consideran la muerte desde la perspectiva del ritual y no desde el duelo o luto” (1989/2000, p. 33). “¿Por qué —se pregunta Rosaldo— los etnógrafos escriben con tanta frecuencia, como si un padre que pierde a un hijo o un deudo que intenta suicidarse no hicieran más que seguir una conducta convencional?” (p. 81). Adriano Favole, que recientemente ha retomado al antropólogo estadounidense, comenta:

En la perspectiva de Rosaldo, el estudio del umbral que separa a los vivos de los muertos debe centrarse en las pasiones a menudo dramáticas que acompañan la difícil transición. En cambio, se consideran los aspectos más domesticados del evento, descuidando como un tabú la experiencia de los dolientes (Favole, 2003, p. 28).

Lo anterior sucede probablemente por el carácter menos público, más privado e íntimo de estos momentos de la vida, lo que no debe, sin embargo, impedir un análisis de los procesos de significación simbólica derivados de la pérdida de un ser querido. El alcance es el de los sistemas de parentesco, aunque no necesariamente. El duelo atañe a la semiosfera de los afectos personales, de las relaciones familiares con el difunto, entendiendo por familiaridad las relaciones asiduas de comunidad y afinidad en términos semánticos y no —o no solo— en términos biológicos y genéticos de estrecha consanguinidad o parentesco. La investigación requiere de algunas premisas que se pueden dividir en tres puntos.

2.2.1. Un sentimiento en perspectiva

Pensar la muerte consiste, antes que nada, en asumir un punto de vista. Parafraseando a Zygmunt Bauman (1992/2014), no puedo visualizar mi muerte, pero observo la de los otros. Conozco la muerte por intermediarios, a través de la muerte de los otros. Mi muerte es la única cosa que no resulta un evento para mí. No puedo experimentarla y ya no estaré aquí para dar cuenta de la historia. Sin embargo, justo por eso, la muerte de los demás es dolorosa y perturbadora. Prefiero morir—continúa Bauman— antes que presenciar la muerte de un ser querido. ¿Por qué? Porque si mi muerte es el fin de las percepciones, es la ausencia de toda percepción, al contrario, la desaparición del amado, su inexistencia, da existencia a todo lo que es. De repente valoro aquello que sí es. Me comprometo a enfrentarme a un vacío, a una nada particular que está cargada de percepciones. Me hago cargo de su experiencia sensible.

La muerte del otro es, para quien queda, un “no querer ser” y al mismo tiempo un “deber hacer”, un actuar por transferencia y sustitución, en el régimen de enunciación de la *ce qui se passe* (Latour, 1999). Ya sea programática o espontáneamente, ya sea activa o pasivamente, ya sea porque, investidos de la significación de las huellas de los difuntos, alguna otra cosa y otros en el mundo comienzan a tener la responsabilidad de lo que permanece.

De ahí la idea relevante de Bauman (1992/2014) de que la inmortalidad no es un hecho individual, no es el estatus del que disfrutaban los seres especiales individuales—dioses y genios—, sino que es una relación social. Puede fragmentarse, como lo demuestra la conmovedora instalación sobre el regreso a la vida de los muertos *Ocean Without a Shore* (2009), de Bill Viola (Figura 1). Ellos poseen el temor, la angustia o la certeza de haber sido olvidados, por eso se voltean, dan la espalda y se van (Figura 2). De ese modo, “no hay un lugar de los muertos que no esté entre nosotros, los muertos están virtualmente vivos” (Fabbri, 2009/2020, p. 245). Existe una vida social del muerto.



FIGURA 1. *Ocean Without a Shore* (2009), de Bill Viola



FIGURA 2. *Ocean Without a Shore* (2009), de Bill Viola

2.2.2. La fábrica de la permanencia

El análisis del luto, en la fase liminar que sigue a la separación, lleva afortunadamente a mover el *focus* de las búsquedas del ausente del cual los rastros serían un mero signo inexpressivo, es decir, signo del referente mnésico o trascendente que es el origen de extrañar a alguien. Lleva, además, al rastro como signo enunciativo de la presencia del ausente, delegado y encarnado en otras instancias y en formas impersonales que no son el yo. La muerte, mejor aún, la conciencia de la mortalidad hace de la cultura una fábrica de la permanencia enorme y activa (Bauman, 1992/2014). Mortalidad e inmortalidad se convierten en estrategias de la vida. La inmortalidad es justamente una relación social, en cuanto es continuidad garantizada de una fábrica de textos y de obras, las cuales prolongan la existencia del difunto en el imaginario de su esfera de acción (Migliore, 2018).

La transmisión intergeneracional se nutre de estos mecanismos de vigilia entre lo vivo y lo no vivo, donde la trascendencia no es un más allá, sino un tercero simbolizante que “hace levantar la cabeza”:

Oponemos a la descomposición de la muerte la recomposición por la imagen [...]. No hay auténtica transmisión, en otros términos, sin trascendencia [...]. Lo esencial, en esta palabra, es la raíz *trans*. O el verdadero motor del desplazamiento. Hay que mirar más lejos, pues eso no ocurre aquí (Debray, 1992/1994, p. 53-54).

2.2.3. La no muerte

La condición previa para comprender estos procesos consiste en entender, como decíamos al inicio, que el confín entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos es poroso. La Vulgata dicta en nuestra sociedad que la muerte se cumpla en un instante; por el contrario, asistimos a largos procesos trasformativos del vivo en difunto o en antepasado (Hertz, 1907/1990). Vida y muerte son posiciones no discontinuas, sino intermedias. *Coco*, la película de Disney/Pixar sobre la tradición mexicana del Día de Muertos, destaca la no muerte como prolongación natural de la vida, así como también la valiosa importancia que tiene el conjunto de la familia y los rituales funerarios a la hora de experimentar la pérdida.

Entre la vida física, biológica, y la muerte física, biológica, la desesperación provocada por la pérdida de nuestros muertos abre huecos ocupados por nuevas formas de su existencia. La no muerte es esta fase de transición, al borde del mundo, en la que vivimos en duelo con actos de renuencia a perder. ¿Cómo se produce?



FIGURA 3. Cuadro semiótico de la categoría vida/muerte

Quien se dispone a instaurar la existencia de un muerto ofrece al difunto una prolongación de la suya, que desafortunadamente no será aquella del estar vivo que poseía, ni aquella del muerto mudo e inactivo, totalmente ausente, en la que el difunto podría convertirse si faltan los cuidados y las atenciones. Los muertos no cesan simplemente de existir, sino que cambian el modo de existencia, adquieren otras cualidades. Se transforman, se convierten justamente en no muertos, así como se transforman las vidas de los vivos. La experiencia de la no muerte tiene como objeto de valor el cuerpo del difunto en la relación ambivalente surgida entre el apego que suscita y el presentimiento de horror y repulsión por la desintegración que lo amenaza. En consecuencia, el cuerpo y los objetos identitarios, cercanos, personales, se convierten en custodios de una profunda carga afectiva y sagrada.

Recordamos el apego en Algirdas Greimas, delineado en los estudios sobre la avaricia y los celos (Greimas y Courtés, 1991/2002): ahí está presente el deseo intenso de conjunción con los objetos y las personas, el tener que poseer y ser poseído como sentimiento de unión. Por lo tanto, el sujeto —escribe Greimas— puede seguir soñando consigo mismo junto con su objeto de valor incluso más allá de la muerte —o de la destrucción del objeto—. La reticencia se manifiesta a través de una encarnación fantasmática de los sentidos en la vida del difunto, cuyo sistema sensorial resulta ahora potenciado al máximo.

Un caso de estudio que muestra excelentemente las propiedades de la no muerte como fase liminal del duelo se encuentra en la serie de fotografías de Ishiuchi Miyako *Mother's 2000-2005: Traces of the Future*, en la instalación presentada en el pabellón de Japón de la Bienal de Arte de Venecia en 2005.

3. *Mother's*

Ganadora del Hasselblad Award, uno de los premios internacionales de fotografía más prestigiosos, Ishiuchi Miyako logra mostrar en los *close up* de objetos personales de la madre, muerta a los 84 años, la forma de posesión de estos objetos: precisamente *mother's* se escribe con el genitivo sajón indicativo de la relación de pertenencia. En el piso, pero sepultada, se encuentra colocada una foto de su ciudad natal en Manchuria.

La serie abre con una fotografía en blanco y negro de la madre de la artista joven frente a la portezuela de un auto. La toma está montada sobre un soporte fotográfico de plexiglás de mayor tamaño que muestra, siempre en blanco y negro, flores y capullos. Algo prolijo e importante para la exposición. Entre los objetos, aislados como reliquias, se encuentran: un cepillo con cabellos aún enredados, un par de zapatos rojos, una dentadura postiza y un lápiz labial (Figura 4). Estos se destacan nítidamente, con tonos vivos sobre fondos indeterminados y brillantes, en estanterías que devuelven sus sombras.

3.1. La no subjetividad de los objetos desgastados

El ojo fotográfico evidencia las marcas del uso ahí depositadas, un consumo y una plenitud de vida tales que la indicialidad, la contigüidad física, pareciera establecerse con la persona a la cual pertenecieron y de la que expresa gustos y estilos de vida; pero, más aún, con los sentidos impregnados en estos objetos: tacto y olfato —regresaremos a ellos— en una medida mucho mayor que con la vista que, por el contrario, pareciera dejada de lado, narcotizada.



FIGURA 4. *Mother's* (2005), de Ishiuchi Miyako



FIGURA 5. *Mother's* (2005), de Ishiuchi Miyako

Esta fase de liminalidad intensa con el difunto es como un pequeño espejo cerrado (Figura 5): marca el fin de los reflejos del ser del muerto para permitir emerger, a través de la sintaxis de lo sensible del tacto y del olfato —fortalecidos, invisibles, invasivos— en una no subjetividad participada.

Las fotos de *Mother's 2000-2005: Traces of the Future* se inscriben en el género del retrato metonímico y recuerdan el caso célebre de los zapatos de Vincent Van Gogh (Figuras 6 y 7), con los cuales Meyer Schapiro (1968/1999) refuta la tesis de Martin Heidegger de la poética del pintor como la “esencia del campesinado” (Heidegger, 1936/1976, p. 15). En el suelo, en primer plano y de frente, los zapatos de *A Pair of Shoes*, el cuadro de Van Gogh de 1886 al que se referiría, son más bien una firma del trabajo del artista, incluso por analogía y contraste con versiones de la misma serie (Schapiro, 1968/1999).⁴



FIGURA 6. *Mother's* (2005),
de Ishiuchi Miyako



FIGURA 7. *A pair of Shoes* (1886),
de Vincent van Gogh

Es un autorretrato, según las palabras de Étienne Souriau.⁵ La diferencia es que, en Miyako, el objeto propiedad del sujeto difunto comienza a ser poroso: es producido, mediado y animado por la visión íntima de otra instancia de enunciación. Se trata siempre de un objeto, pero con una imbricación entre la objetividad de enunciación y la subjetividad enunciativa que desemboca en el “no sujeto”, según la acepción de Jean-Claude Coquet (2008).

Por cierto, el ejemplo mejor logrado de la posición de no sujeto en Coquet es un pasaje de Or: *Les lettres de mon père* de Hélène Cixous (1997) que se centra en la isotopía del duelo: “Yo no soy quien perdió a mi padre en 1948” (Coquet, 2008, p. 29). Hay interposiciones de objetividad y subjetividad homólogas a las de las fotos de Miyako, a través de lapsos lingüísticos entre un *debrayage* en primera persona, luego en tercera persona y el *embrayage* —yo, ella, mí—, todo anclado a un único deíctico temporal. He aquí la sociedad especial de la que habla Van Gennepe (2008) que refiere a la condición del luto. En Miyako, el medio fotográfico se genera como un no sujeto, lo que favorece la hibridación entre el *studium* —por ejemplo, en la Figura 8—, la objetividad del frasco de perfume registrado en su configuración autónoma (“lo que perdió...”), y el *punctum*, la subjetividad de la sombra en la que se inscribe el punto de vista (“mi padre”).



FIGURA 8. *Mother's* (2005),
de Ishiuchi Miyako

La fotografía suscita el regreso del muerto, crea el *spectrum* (Barthes, 1980) y bloquea el proceso de la perención en el acto de inmortalizar el mundo. “En la foto, como sobre un vestido ya puesto, se continúa sintiendo el olor de la persona” (Boltanski, 1997/2020, p. 470).

3.2. Efectos de realidad del olor. El fantasma

Y más aún, en una pared de la exposición veneciana, Miyako yuxtapone, con fotos de los fondos o enaguas de su madre (Figura 9), paneles de menor tamaño de su piel, también en vistas muy cercanas, en detalle (Figura 10). Está en juego una sinécdoque —*synekdekhomai* es la figura retórica de “comprender juntos”— que crea un efecto dinámico de contenedor-contenido: deja pasar el olor de la piel, lo transfiere y lo expande imaginariamente en el entorno, invadiendo nuestros campos íntimos y haciendo flotar el recuerdo de la persona en vida.



FIGURA 9. *Mother's* (2005),
de Ishiuchi Miyako



FIGURA 10. *Mother's* (2005),
de Ishiuchi Miyako

Simultáneamente, la piel de la madre tiene una figuralidad háptica; suscita en el visitante el deseo de acercarse y tocar. En otras imágenes, la ropa interior, en primer plano y en detalle, se expone aisladamente y se pueden notar los poderes absorbentes y transpirantes de la tela, dentro de la raigambre o a través de los huecos de los tirantes y los encajes. Así se forma la figura del fantasma que, a nivel actancial, es un no sujeto compartido y hecho posible gracias a múltiples agentes humanos y no humanos—incluido, por supuesto, el elemento aire—.

El olor eufórico de la piel, connotado positivamente, del cual sentimos la necesidad, se opone al olor a muerte de los cadáveres, ahora tan estudiado: es la liberación de partículas químicas, al menos cuatrocientas, como cadaverina, putrescina, escotol e indol. La ciencia lo aborda integralmente —en Estados Unidos existen al menos cinco body farms donde se depositan cadáveres al aire libre para su observación científica por parte del FBI— y también el arte —pensemos en la polémica exposición *Body Worlds (Körperwelten)* del 2005 de Gunther von Hagens en la que los cadáveres, aunque plastificados, generaron repulsión—. A diferencia de los fantasmas, muertos vivientes que desprenden olores, perfumes, los zombis, no vivos, apestan, son repelentes, repulsivos.

3.3. Aquello que permanece, aquello que resurge

Francesco Remotti (1993) ha individuado tres categorías específicas de la experiencia del luto que considera instrumentos heurísticos del análisis: aquello que desaparece, aquello que permanece y aquello que resurge. El luto comporta formas selectivas de memoria.⁶ Es necesario quitar excedentes elegidos para preservar la memoria de la forma de existencia en vida del difunto. Justamente algo tiene que desaparecer. Luego está aquello que queda. En la serie de Miyako, las fotografías en color parecen ser un signo de esa presencia apremiante, de la certeza absoluta de que el vínculo no se extinguirá. Finalmente, está lo que resurge, término complejo entre lo que desaparece y lo que permanece, porque presupone un retorno y el restablecimiento del contacto. El blanco y el negro, *versus* o en contraposición a los colores de la presencia y de lo que queda, se apoderan en un plano semisimbólico de este resurgimiento de los sentidos a lo largo del tiempo:

colores : blanco y negro :: lo que permanece :: lo que resurge

Aquello que resurge, siempre a través de los objetos de una subjetividad ya no individual, de un sujeto que está allí para convocar más voces, garantiza al difunto no tanto la memoria de su pasado como una existencia póstuma.⁷ *Traces of the Future*, más precisamente a través del dispositivo del fantasma, como lo indica el título de la muestra de Miyako, es fecundidad de los muertos en la vida de los sobrevivientes (Molinié, 2014). Pero, al contrario, también de los sobrevivientes en la nueva vida de los muertos. “Los muertos se preocupan de la angustia y hacen de aquellos que quedan los constructores de relatos [...]. Los vivos honran los compromisos” (Despret, 2015/2017, p. 81).

4. Despedida. La cultura del luto

Visto con más atención, entonces, el duelo como experiencia de la pérdida de un ser querido es uno de los momentos de la vida que, independientemente de la cultura de referencia, presenta rasgos más constantes. Las costumbres y observancias como la forma de vestir, los colores, el número de días o las ceremonias cambian en el luto

según las tradiciones de los pueblos y según los lugares; pero, en un amplio nivel cultural, antropológico, se sobrevive muriendo gracias a las “deixis fantásmicas” (Bühler, 1934/1985) —campos de enunciación con sensibles indicios de convivencia—. ¿Por qué las implementamos?

La respuesta no está del lado del individuo ni del lado de la sociedad, como una norma capaz de demostrar su autonomía. Tiene que ver con la humanidad en general, que hace inteligibles la muerte y la vida al fundarlas en el hecho de ser afectadas, efectuadas, puestas en movimiento por vivos y no vivos. “En este mundo hay seres que me agradecen ciertas cosas” (Despret, 2015/2017, p. 55): esta es la razón de existir, la bisagra que explica el duelo como posibilidad intergeneracional de dar sentido a la vida, dando testimonio, cuidando el fallecimiento de aquellos que nos son queridos. Patrick Baudry llega a decir que es la muerte la que provoca la cultura (2001, p. 29), o sea, que toda cultura se construye a partir de la necesidad de elaborar una relación con los muertos y de ubicar al otro y a uno mismo cuando uno morirá.

Notas

1. Agradezco a Roberta Bartoletti, miembro del prin Italia Death, Dying and Disposal in Italy. Attitudes, Behaviours, Beliefs, Rituals (coordinador nacional Asher D. Colombo) por proporcionarme una útil bibliografía sobre el tema.
2. Entonces la participación de la comunidad en el baile sardo se sitúa, según Franciscu Sedda (2019, p. 250-251), en el eje real y simbólico vida/muerte. El baile sardo se configura como una mediación vital, en el vacío central, en el umbral de la muerte. La llegada al agotamiento es inseparable de la muerte real y simbólica del sacrificio/venganza, porque quien muere de gozo arriesga su muerte social si no es capaz de sentirse a sí mismo conscientemente y de relacionarse correctamente con los demás.
3. “En su momento, y sin saber por qué, cuando vaciaron el armario, mantuve las corbatas. Todos. Incluso un vestido. Ahora seguro que lo sé. Los muertos no pueden morir de verdad sin que se lo pidamos”. Carta de Gabriella a Vinciane Despret. Véase Despret (2015/2017, p. 19). Sobre el potencial sensible de los objetos del muerto, véase también Flem (2004/2006).
4. Sobre el tema véase Panattoni y Grazioli (2013).
5. Tomemos el célebre cuadro de Van Gogh *Un par de zapatos*. El cuadro tiene el aspecto de una especie de instantánea, elegida [...] por el pintor que se complace en representar un viejo par de zapatos que son suyos. Sujetos de este tipo pueden desorientar a quien no tiene mucha costumbre de cercanía con el arte [...]; estos zapatos han caminado mucho; el espacio que han recorrido está allá, implícitamente, como también el tiempo de miseria que los ha llevado poco a poco al estado del reprochable uso en el cual los presenta el pintor. Está también el pintor. El retrato de los zapatos de Van Gogh es un autorretrato (Soriau, 1960/2017, p. 236).
6. El Centro TraMe de Bolonia trabaja en la semiótica de la memoria. Véase, en particular, Demaria (2006), Violi (2014) y Mazzucchelli (2022).
7. “Siento el olor de un agua de colonia. Siento un sobresalto. Reconozco ese perfume [...] ¿Qué hace presente a mi abuelo una tarde de invierno mientras vago por las librerías buscando una obra reciente sobre la psiquiatría transcultural?”. (Tobie Nathan citado en Dagognet y Nathan, 1999).

Referencias bibliográficas

- BARTHES, R.** (1980). La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós.
- (2021). Diario de duelo. Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 1979)
- BARTOLETTI, R.** (2019). Legami che resistono. Modi di esistenza dei morti e continuing bonds. *Rassegna Italiana di Sociologia* (2), 409-421.
- BAUDRY, P.** (2001). La mémoire des morts. *Tumultes*, 1(16), 29-40.
- (2003). Travail du deuil, travail de deuil. *Études*, 11(399), 475-482.
- BAUMAN, Z.** (2014). *Mortalidad, inmortalidad y otras estrategias de vida*. Madrid: Sequitur. (Trabajo original publicado en 1992)
- BOLTANSKI, C.** (2020). A due voci. Un glossario di Christian Boltanski e Paolo Fabbri. En T. Migliori (Ed.), *Paolo Fabbri. Vedere ad arte. Iconico e icastico* (pp. 457-477). Milán: Mimesis. (Trabajo original publicado en 1997)
- BÜHLER, K.** (1985). *Teoría del lenguaje*. Madrid: Alianza. (Trabajo original publicado en 1934)
- CIXOUS, H.** (1997). *Or: Les lettres de mon père*. París: Des femmes.
- COLOMBO, A.** (Ed.). (2022). *Morire all'italiana. Pratiche, riti, credenze*. Bolonia: Il Mulino.
- COQUET, J.-C.** (2008). *Le istanze enuncianti. Fenomenologia e semiotica*. Milán: Bruno Mondadori.
- DAGOGNET, F. Y NATHAN, T.** (1999). La mort et son représentant. *La mort vue autrement* (pp. 101-102). París: Les empêcheurs de penser en rond.
- DEBRAY, R.** (1994). Vida y muerte de la imagen. Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 1992)
- DEMARIA, C.** (2006). *Semiotica e memoria*. Roma: Carocci.
- DESPRET, V.** (2017). Non dimenticare i morti. I racconti di quelli che restano. (Trad. G. D'Angelo). Palermo: Nuova Ipsa. (Trabajo original publicado en 2015)
- FABBRI, P.** (2020). Bill Viola. Ocean Without a Shore. En T. Migliori (Ed.), *Vedere ad arte. Iconico e icastico* (pp. 239-254). Milán: Mimesis. (Trabajo original publicado en 2009)
- FAVOLE, A.** (2003). *Resti di umanità*. Roma: Laterza.
- FLEM, L.** (2006). *Cómo vacié la casa de mis padres*. Irún: Alberdania. (Trabajo original publicado en 2004)
- FREUD, S.** (1990). Duelo y melancolía. *Obras completas*. Tomo xiv. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1915)
- GREIMAS, A. J. Y COURTÉS, J.** (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos. (Trabajo original publicado en 1979)
- HEIDEGGER, M.** (1976). *El origen de la obra de arte*. Santiago de Chile: Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. (Trabajo original publicado en 1936)
- HERTZ, R.** (1990). Contribution a une étude sur la représentation collective de la mort. *La muerte y la mano derecha*. Madrid: Alianza. (Trabajo original publicado en 1907)
- HOWARTH, G.** (2000). Dismantling the boundaries between life and death. *Mortality*, 5, 127-138.
- KLASS, D., SILVERMAN, P. R. Y NICKMAN, S.** (Eds.). (1996). *Continuing Bonds: New Understandings of Grief*. Bristol: Taylor y Francis.
- LATOUR, B.** (1999). Piccola filosofia dell'enunciazione. En P. Basso y L. Corrain (Eds.), *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri* (pp. 71-94). Génova: Costa y Nolan.
- LEOPARDI, G.** (1969). Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie. *Operette morali*. Florencia: Sansoni. (Trabajo original publicado en 1824)
- LOTMAN, Y. M.** (1998). Il fuoco nel vaso. En S. Burini (Ed.), *Il girotondo delle muse*. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione (pp. 120-128). Bérghamo: Moretti y Vitali. (Trabajo original publicado en 1992).
- MAZZUCHELLI, F.** (2022). La semiotica della memoria in Italia: genealogia e prospettive future. En G. Marrone y T. Migliore (Eds.), *Cura del senso e critica sociale. Ricognizione della semiotica italiana*. Milán: Mimesis.
- MIGLIORE, T.** (2018). *Sensi del visibile. Immagine, testo, opera*. Milán: Mimesis.
- MOLINIÉ, M.** (2014). Faire les morts féconds. *Terrain* 62, 70-81.
- PANATTONI, R. Y GRAZIOLI, E.** (Eds.). (2013). *Le scarpe di Van Gogh*. Milán: Marcos y Marcos.
- REMOTTI, F.** (1993). Luoghi e corpi. Antropologia dello spazio del tempo e del potere. Torino: Bollati Boringhieri.
- ROSALDO, R.** (2000). Cultura y verdad: la reconstrucción del análisis social. Quito: Abya-Yala. (Trabajo original publicado en 1989)
- SCHAPIRO, M.** (1999). La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh. *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte* (pp. 140-160). Madrid: Tecnos. (Trabajo original publicado en 1968)
- SEDDA, F.** (2019). Tradurre la tradizione. Sardegna: su ballu, i corpi, la cultura. Milán: Mimesis.
- SIMONDON, G.** (2009). La individuación: a la luz de las nociones de forma y de información. Buenos Aires: Cactus. (Trabajo original publicado en 2005)
- SOURIAU, E.** (2017). Le strutture portanti dell'opera d'arte. *I differenti modi d'esistenza e altri testi sull'ontologia dell'arte* (pp. 231-261). Milán: Mimesis. (Trabajo original publicado en 1960)
- THOMAS, L. V.** (1983). *Antropología de la muerte*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1975)
- VIOLI, P.** (2014). *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*. Milán: Bompiani.
- VAN GENNEP, A.** (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza. (Trabajo original publicado en 1909)
- WALTER, T.** (2018a). How Continuing Bonds Have Been Framed Across Millenia. En D. Klass y E. M. Steffen (Eds.), *Continuing Bonds in Bereavement: New Directions for Research and Practice*, (pp. 43-55). Londres: Routledge.
- (2018b). The pervasive dead. *Mortality* 3, 389-404.

Sobre la semiótica de la muerte para pensar en el tiempo presente / On the semiotics of death to think about the present age

Laura Gherlone

RESUMEN

El ser humano coexiste con la muerte, raíz de un universo emocional que ha dado lugar a una variedad cultural sorprendente de expresiones simbólicomateriales. En la actualidad, este universo se hace cuerpo al desmaterializarse en el ambiente digital, lo cual permite a los estados afectivos propagarse de manera espacial y temporal. Además, convierte a la muerte en un “problema” –una presencia difundida– que tipologiza nuestro tiempo. La presente contribución pretende abordar este fenómeno enfocándose en la relación entre la muerte impredecible y el imaginario colectivo. Se hará específica referencia a un constructo audiovisual muy popular, el Coffin dance meme, creado en la red durante la explosión de la pandemia por covid-19.

Palabras clave: muerte, pandemia, cultura visual, emociones, Yuri Lotman.

ABSTRACT

The human being coexists with death as the root of an emotional universe that has given rise to a surprising cultural variety of symbolic-material expressions. At present, this universe takes shape by dematerializing in the digital environment, which allows affective states to propagate spatially and temporarily. Moreover, it turns death into a “problem” (a widespread presence) that typologises our time. The present contribution aims to address this phenomenon, focusing on the relationship between unpredictable death and collective imaginary. Specific reference will be made to a very popular audiovisual construct, the Coffin dance meme, generated on the web during the explosion of the pandemic by covid-19.

Keywords: death, pandemic, visual culture, emotions, Yuri Lotman.

Laura Gherlone es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) en la Universidad Católica Argentina, donde se desempeña como profesora adjunta de Literatura Rusa. Entre sus publicaciones recientes se encuentran *Explosion* (Bloomsbury Academic, 2022), *Semiotics and cultural affect theory* (L’Harmattan, 2022), *Compasión colectiva, esfera digital e imágenes de pathos en tiempo de covid-19* (Eikón Imago, 2021) y *Atmósferas y emociones colectivas* (Eikón Imago, 2021). Correo electrónico: <lauragherlone@uca.edu.ar>.

1. Introducción

Pensar en el tiempo presente en un sentido tipológico significa antes que nada encontrar un objeto de estudio alrededor del cual se condensa la producción simbólica cultural, indicio de una inquietud colectiva difundida. Yuri Lotman fue un gran maestro en este sentido porque supo ofrecernos una interpretación de ciertos fenómenos —como la teatralidad de los revolucionarios rusos a la luz del “guion” de los *sans-culottes* (Lotman, 1989/2002) o la explosividad del ritmo de los eventos en la incipiente Rusia soviética en vista de los llamados Tiempos Turbios (Lotman, 1992/2002)— a través de una audaz mirada comparativa capaz de extrapolar de una particularidad cultural los rasgos generales de una época en correlación con otra. En especial en su última producción intelectual, se interesó en enmarcar aquellos momentos históricos que se presentan como eventos colectivos semióticamente densos y portadores de fuerzas innovadoras. Lo que él hizo fue traducir la nebulosidad de estos eventos —que se presentan con un elevado grado de vaguedad— en figuras y conceptos culturales “sintomáticos”.

Siguiendo la metodología de Lotman, hoy podríamos individuar en la muerte un indicio que habla emblemáticamente del tiempo presente por, al menos, tres razones: en primer lugar, aun si el ser humano trata desde siempre de dar un sentido a esta experiencia desconcertante, hoy los discursos sobre la muerte se vinculan de manera indisoluble con un inédito escenario, es decir, la interacción persona-máquina y los ambientes digitales, los cuales han desprendido nuevas energías y nuevos imaginarios. En segundo lugar, la muerte capta las narrativas emocionales —sobre todo en línea—, las cuales, debido al énfasis de la cultura contemporánea en el mundo afectivo, están, de manera espacial y temporal, omnipresentes en la vida pública y privada de las personas —el primer apartado de la presente contribución pretenderá profundizar estos dos puntos—. En tercer lugar, la muerte se relaciona con la cuestión de la impredecibilidad y, por tanto, de la incertidumbre, un tema al cual Lotman dedicó mucha atención, ya que vio en él, antes que nada, un problema de interpretación y comunicación colectivo. Esto será el foco del segundo apartado, el cual se concentrará en un constructo audiovisual muy popular, el Coffin dance meme —generado en TikTok a finales de febrero de 2020 y “explosivo” en los sucesivos meses de marzo y abril (en particular a través de Twitter, Instagram, YouTube y WhatsApp)—, para reflexionar sobre la relación entre muerte impredecible e imaginario colectivo.

2. Emociones, cultura visual, vida versus muerte

El creciente interés hacia el campo de investigación sobre las emociones —particularmente fructífero con el surgimiento del llamado giro emocional— se radica en dos pre-

misas: por un lado, en las últimas décadas se ha manifestado una atención sin precedentes hacia el cuerpo y la sensibilidad, a la luz del problemático dualismo mente-cuerpo, donde el segundo término ha permanecido durante mucho tiempo inexplorado y valorado. Por otro lado, consiste en el hecho de que, para ser creíbles y eficaces, las narrativas vehiculadas por la cultura contemporánea recurren de forma difusa a la enunciación de estados afectivos haciendo uso de una comunicación multimodal articulada. Esto se ha visto amplificado por las redes sociales, cuyas *affordances* no solo ofrecen un espacio para la expresión condensada de las emociones, sino que también invitan a constituirse como sujetos colectivos muy marcados por la conexión emocional. Piénsese en el fenómeno de la afectivización de los públicos, donde es la “muestra pública de afecto lo que une, identifica o desconecta” (Papacharissi, 2015, p. 2) las formaciones transitorias de personas —como los grupos de protesta—, las cuales —siendo un cuerpo, aún si efímero— pueden tener una cierta capacidad de acción e incluso de incidencia pública. Incluso, piénsese en todos aquellos despliegues emocionales que amplifican la tensión discursiva ya en acto en un grupo constituido, como el trolling en un sitio conmemorativo (Döveling, Harju y Sommer, 2018; Walter, Hourizi, Moncur y Pitsillides, 2011-2012), y apuntan a generar una “extra emoción” (Leone, 2020, p. 23).

Paradójicamente, las emociones se hacen cuerpo al desmaterializarse en el ambiente digital, pero es justo este mecanismo el que les permite infiltrarse en los discursos cotidianos y, utilizando el lenguaje —en particular el no verbal—, extenderse transculturalmente (Gherlone, 2021).

Los emojis, sobre todo del tipo facial, en esta perspectiva, han demostrado ser un instrumento muy eficaz de propagación emocional porque, a través de una comunicación visual de carácter universal (Danesi, 2017, pp. 37, 40-41, 157-170), han simplificado el arduo trabajo de negociación —es decir, de descodificación y reconocimiento— de los estados de ánimo en las relaciones interpersonales mediadas, cuya complejidad es tanto mayor cuanto más involucra a personas separadas por la barrera lingüístico-cultural. Una simplificación que, sin embargo, no equivale necesariamente a la objetividad o verdad del estado afectivo, ya que estas *caritas* expresivas esconden, según escribe Danesi (2019):

un significado inconsciente muy importante [...]. Los emojis más utilizados son los smileys de todo tipo, que añaden matices brillantes y alegres a las comunicaciones digitales rutinarias. [...] Los emojis transmiten inconscientemente un tono “soleado” a la interacción humana, esparciendo luz en un mundo donde los conflictos oscuros parecen estar en todas partes. Parece que transmitan una especie de aforismo, “¡Sonríe!, la vida es corta”. No es casualidad que el más común de los emojis lleve el color del sol (p. 361).

Wagner, Marusek y Yu (2020) han destacado hace poco el aspecto menos benévolo del uso-abuso de los emojis subrayando que tenderían a fomentar “la liberación caprichosa de la respuesta emocional para evitar la dificultad del contacto cara a cara” (p. 306). De esta manera promoverían las malas interpretaciones, un deslizamiento en las normas de comunicación e incluso el acoso cibernético a través del abuso de expresiones marcadas por emociones negativas.

Estas formas de expresión afectiva inmediata vehiculan diferentes y contrastantes interpretaciones axiológicas de la realidad que podríamos resumir en la oposición fundamental vida versus muerte, donde el primer término engloba los valores vinculados con la amigabilidad y el segundo con la conflictualidad (Figura 1).



FIGURA 1. La muerte es el término de una oposición fundamental que polariza los discursos del complejo comunicativo de la época contemporánea (Elaboración propia)

Por supuesto, como Lotman nos ha enseñado, las oposiciones se detectan de manera nítida solo a nivel teórico, en la vida se mezclan visceralmente. La alegría puede matizarse de crítica y convertirse en benigna ironía o llegar al extremo y transformarse en sarcasmo —una hilaridad impregnada de enojo, espanto o disgusto—. Esto es lo que ha ocurrido con un constructo audiovisual que ha sido compartido de manera global por millones de personas —sin que necesariamente hablen el mismo idioma—, y llega al apogeo en el mes de abril de 2020 durante el brote vírico del covid-19,¹ y, al igual que los emojis, esconde un significado inconsciente muy importante —un significado que tiene mucho que ver con el aforismo destacado por Danesi: “¡Sonríe!, la vida es corta”—. Me refiero a Coffin dance meme, un meme audiovisual en el cual la repetición de secuencias de audaces coreografías funerarias ejecutadas con el ataúd² se asocia con los llamados —supuestamente chistosos— fracasos épicos. La asociación icónica y rítmica es lo que permite inferir la muerte probable de los “desafortunados héroes épicos”³ (Figura 2).



FIGURA 2. El Coffin dance meme se articula a través de un juego de asociaciones entre la mirada de los portadores del féretro, el baile del difunto y el “destino” del protagonista del fracaso épico (Elaboración propia)

Este constructo no verbal habrá tenido, con certeza, diferentes grados de comprensión vinculados a un conocimiento más o menos fino de la cultura ghanesa, así como a distintos sistemas de creencias y valores personales y culturales.⁴ Pero lo importante es que emocionalmente se ha percibido como universal, como lo ha demostrado su viralización y la creación de ulteriores versiones.

Coffin dance meme se inscribiría en una tendencia general a ofrecer una perspectiva informal incluso a los argumentos más serios, como la muerte, que implican una elevada tensión afectiva —una tendencia impulsada en particular por los emojis y, con ellos, las formas concisas de comunicación digital que apuntan a representar (más que a argumentar) los eventos, visualizando sus repercusiones emocionales—. Esta informalidad puede teñirse con los tonos de la vida —hilaridad, ironía, humor—, pero también de la muerte —sarcasmo, irreverencia, cinismo—, el fruto de una experiencia dolorosa perturbadora, como veremos con la “semiótica de la muerte” de Lotman.

3. Lotman o cuando la muerte llega de repente

3.1. Muerte, destino, heroísmo

Lo que no tiene un fin, no tiene sentido.
Lotman (1993/1994, p. 417)

Al transcurrir los años de juventud, se calmaría el ardor de su alma...
Pushkin, Eugenio Oneguín, 1833

Lotman hizo referencia explícita al tema de la muerte en sus últimos escritos.⁵ Sin embargo, hubo un acontecimiento que lo “obsesionó” en toda su producción intelectual y que lo llevó a elaborar —o, al menos, contribuyó a hacerlo reflexionar sobre— conceptos fundamentales como los de impredecibilidad y fin. Me refiero a la muerte de Pushkin, de cuya biografía y obra literaria Lotman era un célebre conocedor. El joven poeta, como es bien sabido, se vio envuelto en un duelo que destruyó de manera fatal su existencia en la flor de la fama, callando para siempre el eterno y vibrante sonido de su lira (Pushkin, como se citó en Lotman 1993/1994, p. 423).⁶ A los ojos de Lotman este evento representó una inmensa pérdida para la humanidad y lo estimuló a pensar en términos semióticos: ¿qué posibilidades suprime la implosión repentina de lo que se construye y percibe semióticamente como un destino?, ¿y qué potencialidades libera? ¿Cómo se representan estas posibilidades perdidas y potencialidades desatadas en un nivel semiótico-cultural?

Quizás Pushkin se salvó gracias a la muerte, que al final le aseguró aquella inmortalidad a la que parecía destinado. Pero si esa bala hubiera fallado, ¿acaso podría haberse transformado en su opuesto?, ¿en una existencia marchita y sin gloria? Nunca lo sabremos. Lotman (1993/1994) escribió en el ensayo La muerte como un problema de la trama:

En la novela [Eugenio Oneguín] la muerte de Lensky estaba predeterminada por la intención del poeta; en la realidad de la vida —en el momento del disparo— no existe un futuro establecido, existe solo un haz de “futuros” igualmente posibles. Cuál de ellos se realizará se manifiesta a nuestros ojos como una casualidad [sluchainost']. La casualidad es la interferencia de un evento de algún otro sistema (pp. 425-426).

La idea de que la casualidad, a saber, un acontecimiento impredecible, pueda interferir en el curso de la vida —individual y colectiva— lleva a Lotman (1993/1994) a razonar sobre la muerte: “Entender el lugar de la muerte en la cultura —escribe el semiólogo ruso— implica ‘significarla’ según la etimología del término, es decir, atribuirle un sentido” (p. 420). Este último estaría incluido en el concepto de fin, aquella experiencia antropológica tan constitutiva que representa una de las claves interpretativas de toda la producción semiótico-cultural humana.

Siguiendo el razonamiento de Lotman, surge una antinomia fundamental ante el fin. El hombre vive de forma contradictoria esta inevitable meta porque, por un lado, es consciente de su necesidad para que la existencia adquiera una finalidad y, por otro, pretende trascenderla y ser englobado —como la naturaleza en su (aparente) eternidad— en “la infinidad [cursivas añadidas] de la vida” (Lotman, 1993/1994, p. 418). Esta tensión da lugar naturalmente a una incalculable gama de posibles significaciones, que van desde los mitos y cuentos folclóricos hasta las producciones artísticas, incluyendo las más “banales” comunicaciones rutinarias y prácticas cotidianas —hoy en día basta pensar en los diversos regímenes físicos y alimentarios que prometen una vida excepcionalmente larga—.

Esta visión lineal, llena de tensión, puede ser perturbada por la irrupción de la muerte en forma de un evento impredecible: un evento que causa “la destrucción de un haz de potenciales posibilidades” (Lotman, 1993/1994, p. 423). Esto representa una crisis —en el sentido etimológico del término, como escisión—, porque arroja una sombra de insignificancia sobre el significado construido hasta ese momento, liberando energías cognitivas, emocionales y semiótico-pragmáticas orientadas a la “reunificación” y reconstrucción de sentido. Como hemos visto con el ejemplo de Pushkin, la historia está llena de ejemplos de haces de posibilidades amputadas, que pueden ser relevantes tanto para el colectivo como para el individuo, o centrales para el colectivo y menos para el individuo, o incluso menos —o nada— relevantes para el colectivo, pero fundamentales para el individuo. En cualquier caso, al inesperado acontecimiento perturbador le sigue una interpretación colectiva o individual, capaz de saturar la transitoria insignificancia. Esta recreación semiótica es tanto más compleja cuanto más el fin impredecible se asocia con las “nociones de juventud, salud, belleza [cursivas añadidas], es decir, imágenes de muerte violenta” (Lotman, 1993/1994, p. 420) que niegan tanto la finalidad plenamente realizada de la vida como la posibilidad a priori de una vida utópicamente superlongeva. Es aquí que tomarían vida todos los tópicos literarios, artísticos y de la cultura popular vinculados con el ideal de la victoria sobre la muerte, hasta llegar al suicidio heroico.

La tematización lotmaniana de la muerte nos introduce a una reflexión preliminar sobre el ejemplo propuesto antes, a saber, el Coffin dance meme. Como se ha dicho, se trata de una construcción narrativa cuyo significado puede ser inferido a partir de repeticiones y asociaciones audiovisuales sin indicios verbales. En particular, a nivel visual, los segmentos de vídeo de las coreografías funerarias se asocian con otros en los cuales las personas implícitamente destinadas a morir son cogidas en un acto exuberante con múltiples matices: atlético, volitivo, desafiante, competitivo, intrépido, glorioso, bélico, violento, viril. Parecen ser portadoras, en otras palabras, de un exceso de vida o energía que recuerda la “locura heroica”, esa actitud por la cual “quien prevé las consecuencias no llevará a cabo grandes cosas” (Lotman, 1993/1994, p. 421). Sin embargo, sus resultados son imperfectos y dramáticamente descontrolados y, a diferencia de los más inocuos fracasos épicos, insinúan la duda realista de que el “héroe” se haya muerto.

3.2. ¡Ríe! La vida es corta

Dado que, como nos ha enseñado Lotman, el significado de un texto no puede separarse de su contexto y de la trama textual a la que se remite, tenemos que volver al universo semiótico que generó Coffin dance meme. El apogeo de su difusión se ha producido en el mes en que la pandemia de enfermedad por covid-19 ha explotado, tanto en sentido virológico como mediático, en toda su novedad y alcance. Un período en el que la gente:

- se ha sentido globalmente expuesta a la vulnerabilidad y lo desconocido y, debido también a la exhibición mediática de multitudes de ataúdes abandonados a sí mismos, asediada por la muerte;⁷
- ha sido testigo de la inesperada desaparición de personas no necesariamente próximas, pero —en virtud de la sensación de vecindad generada por las redes sociales, como hemos visto con los públicos afectivos—, de todas formas, cercanas;
- se ha dado cuenta colectivamente de que, con la muerte de personas en la flor de la juventud, salud, belleza, cualquiera es candidato al fin, es decir, a la destrucción de un haz de potenciales posibilidades que dan sentido al presente.

La incertidumbre y el desconcierto han llenado los discursos cotidianos, alimentados por una ola de emociones colectivas generalizadas —ansiedad, miedo, dolor empático, ira—. Estos, como sabemos por Lotman gracias a su teorización de la explosión cultural, son los momentos en los que la producción semiótica colectiva se hace más intensa porque, por un lado, se manifiesta la urgencia de dar un significado al no-sentido; por otro, surge la necesidad de interpretar las fuerzas innovadoras liberadas por el momento explosivo —o transitorio—. Este largo pasaje de Lotman (1988/2005) es revelador:

Cuando la historia evoluciona rápidamente [...] el hombre no puede comunicarse a través de las viejas formas, y las nuevas no se dan tan fácilmente. Y así, la incertidumbre se apodera de él. No sabe cómo expresar sus sentimientos. Busca un camino, busca palabras para revelar sus pensamientos; muy a menudo se siente como si no poseyera un idioma, como un extraño. Este estado de desunión [razlad] con sí mismo es un sentimiento muy doloroso. Después de las grandes fracturas históricas, hace falta un gran esfuerzo cultural para que el hombre cree a su alrededor una esfera comunicativa, ese espacio donde poder encontrar confiadamente interlocutores y sentirse comprendido (p. 441).

Un constructo semiótico como Coffin dance meme podría interpretarse como la “coagulación” de este complejo conjunto de instancias, ya que ha identificado una nueva forma de comunicar la muerte broadcast:

- a) Llevando al límite el humor negro, ya que construye la narración mediante el uso de fuentes —las grabaciones audiovisuales aficionadas— no ficcionales, es decir, tomadas de la vida real.
- b) Transgrediendo una norma implícita de los fracasos épicos. Esta forma humorística, por lo general, pone al espectador en la condición de inferir que el daño físico del fallo —si surgiera— no es permanente o irreversible.
- c) Ridiculizando el ideal de “locura heroica” y destino (a la luz de los dos puntos anteriores). Ante un peligro que hace que todos sean candidatos a la muerte, no hay ninguna actitud que marque la diferencia, por temeraria, volitiva o gloriosa que sea.
- d) Estigmatizando las emociones negativas a través de un final tragicómico. “No importa cuánto te esfuerces en apuntar a grandes cosas, todo lo que queda es un ataúd y un baile”: este parece ser el mensaje —y en esto Coffin dance meme retoma una larga tradición literaria—.
- e) Universalizando, a través del lenguaje visual, la elaboración colectiva del dolor con una mirada desacralizante. El montaje ha llevado a la ridiculización del cuerpo sin vida, sobre todo en aquellas versiones donde el fracaso épico es asociado a la imagen de un muerto que “se escapa” del ataúd durante una coreografía malograda.

En resumen, podemos decir que la conmoción y la incertidumbre ante la multitud de haces de potenciales posibilidades cortados de forma masiva durante la pandemia de enfermedad por covid-19 han conducido a una aceleración de la comunicación global vinculada al tema de la muerte. Coffin dance meme es uno de los dispositivos que quizás mejor representa la búsqueda colectiva de significado en esta perspectiva, también porque ha surgido por un impulso-inquietud juvenil (siendo TikTok una plataforma que, en el momento de escribir este artículo, se estima que es usada sobre todo por usuarios menores de 24 años). Superar el impasse con una risa irreverente ha generado

naturalmente una multitud de respuestas contrastantes, deducibles de los comentarios que han aparecido después de la publicación del meme en YouTube. Es interesante notar que entre las reacciones más comunes encontramos los emojis 😂 y 🤔. En esta perspectiva valdría la pena realizar un estudio a gran escala de las enunciaciones verbo-visuales vinculadas con el meme. Sin embargo, lo que se quiere destacar aquí es la respuesta emocional universal que ha recibido, un síntoma de que la muerte —en particular la muerte violenta—, como acontecimiento impredecible y destructivo, caracteriza al tiempo presente.

4. Conclusiones

Frente a la desintegración de significados seguros que recientes acontecimientos históricos han traído consigo —el último de los cuales ha sido la pandemia por covid-19—, la gente ha tratado de reconstruir un sentido compartido elaborando semióticamente lo que Lotman identifica como posibilidades perdidas y potencialidades liberadas. La muerte, en esta perspectiva, ha surgido como un tema catalizador ya que, en primer lugar, ha representado el núcleo en torno al cual se han constituido redes sociales transculturales —apoyadas por las plataformas en línea— marcadas con fuerza por la conexión emocional. En segundo lugar, ha representado el medio a través del cual se han podido elaborar las emociones negativas generalizadas, la incertidumbre ante el vacío —es decir, la pérdida de significados consolidados— dejado por la impredecibilidad y, por último, la idea colectiva e individual del fin —que, gracias a los últimos escritos de Lotman, hemos considerado una de las experiencias primarias y más perturbadoras para la humanidad—. Las reflexiones propuestas a partir del constructo audiovisual Coffin dance meme han mostrado que la risa irreverente ha sido una de las estrategias adoptadas para interpretar el acontecimiento —emocionalmente devastador— de la muerte colectiva, escenificándolo a través de la asociación de los ataúdes danzantes con videos aficionados que retratan a personas “destinadas a morir”: personas cogidas en un momento de exceso de vida o de energía que, en lugar de conducir a un desenlace glorioso, probablemente ha sentenciado la muerte. Este montaje ha llevado al límite la tragicomicidad de los llamados fracasos épicos y ridiculizado el ideal de la “locura heroica” y el destino como un fin a alcanzar y como una vida sin fin.

Danesi tiene razón cuando dice que los conflictos oscuros de los cuales está impregnado nuestro tiempo llevan a aliviar la comunicación y a transmitir de manera inconsciente e insistente el mensaje: “¡Sonríe!, la vida es corta”. En Coffin dance meme, la sonrisa se ha vetado de irreverencia y ha demostrado una vez más el carácter efímero y precario de la existencia: un rasgo característico y tipológico del tiempo presente.

Notas

1. El 11 de marzo de 2020, la Organización Mundial de la Salud declaró el brote de covid-19 como una pandemia mundial. La explosión mediática que siguió ha sido objeto de varios análisis. A los efectos de esta indagación cualitativa centrada en las emociones y vinculada al tópico de la muerte en perspectiva semiótica, véanse los siguientes estudios de caso: Colombo (2020); Akram et al. (2021); Belli y Alonso (2021); Moreno Barreneche (2021), y Torres-Marín, Navarro-Carillo, Eid y Carretero-Dios (2022).
2. Cabe destacar que los inventores de este servicio fúnebre con cargo adicional —servicio que se conoció en el ámbito internacional en 2017 gracias a un reportaje de la bbc— proceden de una zona de Ghana (la región Gran Acracon) con un importante porcentaje de población vinculada a las comunidades Akan, muy familiarizadas con las prácticas de danza en los rituales de duelo (Aborampah, 1999).
3. Aquí se hace referencia a la versión más popular, cargada en la plataforma YouTube el 04/04/2020, que, al momento de la escritura de esta contribución, se encontraba disponible en https://youtu.be/y_IYoENIffl.
4. Aun si la visualidad implica variaciones en la interpretación, vinculadas tanto a la percepción individual como a la decodificación cultural, se puede afirmar que su reconocibilidad tiene un elevado grado de universalidad, ya que se basa en la representación del mundo.
5. Para esta contribución se hará en particular referencia a Lotman (1993/1994), un artículo del cual el semiólogo publicó una parte en el capítulo "¡Fin! ¡Cómo resuena esta palabra!" en Lotman (1992-1993/1999).
6. Lotman cita el Eugenio Oneguín de Pushkin, donde este último parece haber predicho su propia muerte escenificando el duelo donde muere el joven poeta Vladimir Lensky. Para este artículo se ha adoptado la traducción de María Fernanda Palacios a partir de la versión de 1833.
7. No es casualidad que el género discursivo épico, con sus referencias explícitamente bélicas, haya sido uno de los más adoptados por la comunicación mainstream.

Referencias bibliográficas

- ABORAMPAH, O.-M.** (1999). Women's Roles in the Mourning Rituals of the Akan of Ghana. *Ethnology*, 38(3), 257-271.
- AKRAM, U., IRVINE, K., ALLEN, S. F., STEVENSON, J. C., ELLIS, J. G. Y DRABBLE, J.** (2021). Internet Memes Related to the covid-19 Pandemic as A Potential Coping Mechanism for Anxiety. *Scientific reports*, 11(22305). doi: <https://doi.org/10.1038/s41598-021-00857-8>.
- BELLI, S. Y ALONSO, C. V.** (2021). Covid-19 pandemic and emotional contagion. *Digithum*, 27, 1-9.
- COLOMBO, N.** (2020). La construcción discursiva del miedo en tiempos de pandemia. *Revista Chilena de Semiótica*, 14, 25-40.
- DANESI, M.** (2017). *The Semiotics of Emoji: The Rise of Visual Language in the Age of the Internet*. Londres: Bloomsbury Academic.
- (2019). *Popular Culture: Introductory Perspectives*. Lanham: Rowman y Littlefield.
- DÖVELING, K., HARJU, A. Y SOMMER, D.** (2018). From Mediatized Emotion to Digital Affect Cultures: New Technologies and Global Flows of Emotion. *Social Media + Society*, 4(1), 1-11.
- GHERLONE, L.** (2021). Compasión colectiva, esfera digital e imágenes de pathos en tiempo de covid-19. *Eikón Imago*, 10, 79-91.

LEONE, M. (2020). *On Insignificance: The Loss of Meaning in The Post-Material Age*. Oxford: Routledge.

LOTMAN, Y. (1994). Smert' kak problema siuzheta. In: M. Lotman i Tartusko-Moskovskaia semioticheskaiia shkola (pp. 417-430). Moscú: Gnozis. (Trabajo original publicado en 1993).

— (1999). *Cultura y explosión: Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa. (Trabajo original publicado en 1992-1993).

— (2002). Mejanizm Smuty. En *Istoriia i tipologiia russkoi kul'tury* (pp. 33-46). San Petersburgo: Iskusstvo-SPB. (Trabajo original publicado en 1992).

— (2002). V perspektive Frantsuzskoi revoliutsii. *Istoriia i tipologiia russkoi kul'tury* (pp. 371-375). San Petersburgo: Iskusstvo-SPB. (Trabajo original publicado en 1989).

— (2005). Vzaimootnosheniia liudei i razvitie kul'tur (Tsikl II, Lektsiia 5). *Vospitanie dushi* (pp. 414-469). San Petersburgo: Iskusstvo-SPB. (Trabajo original publicado en 1988).

MORENO BARRENECHE, S. (2021). De entidad biológica a monstruo social: Una construcción semiótica del coronavirus durante la pandemia de covid-19. *Dixit*, 35, 110-127.

PAPACHARISSI, Z. (2015). Affective Publics and Structures of Storytelling: Sentiment, Events and Mediality. *Information, Communication & Society*, 19(3) 307-324. doi: <https://doi.org/10.1080/1369118X.2015.1109697>.

TORRES-MARÍN, J., NAVARRO-CARRILLO, G., EID, M. Y CARRETERO-DIOS, H. (2022). Humor Styles, Perceived Threat, Funniness of covid-19 Memes, and Affective Mood in the Early Stages of covid-19 Lockdown. *Journal of Happiness Studies*. doi: <https://doi.org/10.1007/s10902-022-00500-x>.

WAGNER, A., MARUSEK, S. Y YU, W. (2020). Sarcasm, the Smiling Poop, and EDiscourse Aggressiveness: Getting Far Too Emotional with Emojis. *Social Semiotics*, 30(3), 305-311.

WALTER, T., HOURIZI, R., MONCUR, W. Y PITSILLIDES, S. (2011-2012). Does the Internet Change How We Die and Mourn? Overview and Analysis. *Omega*, 64(4), 275-302.

Semiótica de la extrañeza: De maniquís, muñecos diabólicos y otros artificios inquietantes / Semiotics of the Strangeness: On mannequins, evil dolls, and other uncanny artefacts

Ariel Gómez Ponce

RESUMEN

En el estudio de Lotman sobre los muñecos en el sistema cultural se anidan claves de interés para esbozar una lectura semiótica de la extrañeza: efecto de sentido propio de aquellos fenómenos que suscitan entonaciones del miedo y de lo inquietante, definidas por el semiólogo como *sentimientos de la no naturalidad*. El presente artículo se propone recuperar estos aportes lotmanianos con el objeto de indagar cómo ciertas derivas de la cultura popular reciente reinscriben la extrañeza en figuras de amplia circulación, en las cuales pueden revelarse también algunas conclusiones iluminadoras sobre nuestra contemporaneidad.

Palabras clave: semiótica de la cultura, Yuri Lotman, extrañeza, cultura popular, muñequidad.

ABSTRACT

In Lotman's study of dolls in the cultural system, there are clues of interest to outline a semiotic reading of strangeness: effect of meaning proper to those phenomena that elicit intonations of fear and the disturbing, defined by Lotman as feelings of the unnaturalness. This article aims to recover these Lotmanian contributions in order to investigate how certain drifts of recent popular culture reinscribe strangeness in widely circulated figures, and in which some illuminating conclusions about our contemporaneity can also be revealed.

Keywords: cultural semiotics, Yuri Lotman, strangeness, popular culture, dolls.

Ariel Gómez Ponce es doctor en Semiótica y se desempeña como docente e investigador en el Centro de Estudios Avanzados (CEA) y en la Facultad de Ciencias Sociales (FCS) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), donde es coordinador académico del Doctorado en Estudios Internacionales. Se dedica al análisis de las series televisivas desde la perspectiva de la semiótica de la cultura y los estudios críticos de la cultura. Correo electrónico: <arielgomezponce@unc.edu.ar>.

1. Introducción

Para su sorpresa, cualquier turista que recorra los canales a las afueras de la Ciudad de México puede encontrarse, a pocos kilómetros del Estadio Azteca, con un islote habitado solamente por muñecas. Las figuras de plástico, porcelana y trapo superan los tres mil ejemplares y le dan nombre a este pequeño territorio del distrito de Xochimilco que se conoce como la Isla de las Muñecas. Se tiene la sensación de que no hay allí ese entusiasmo frenético que les generan a los niños las jugueterías atiborradas de productos ni tampoco la nostalgia de quien recorre un museo o una feria encontrando antigüedades para su colección. La Isla de las Muñecas, por el contrario, perturba. Colgadas de los árboles, con sus jirones de ropa y sus extremidades roídas por el paso de los años, las muñecas se exhiben como juguetes macabros que no pueden ser tocados ni puede jugarse con ellos porque, cuenta la leyenda, están ahí como amuletos que ahuyentan a los espíritus.



FIGURA 1. Fotografía de la Isla de las Muñecas, Xochimilco, México (Wikimedia, 2008, imagen de libre acceso)¹

La historia de este lugar es singular, suena a la vez familiar y podría, sin mayor esfuerzo, confundirse con cualquier escenografía de Stephen King. Cruzando el umbral de la ternura o del interés lúdico, estas muñecas inquietantes parecen inscribirse en esa línea simbólica de lo tenebroso que, como es sabido, el arte muestra en todo su esplendor. Me atrevería a decir incluso que las formas de la cultura popular han explorado con soltura el potencial de estos objetos cotidianos, capaces algunas veces de evocar nuestros miedos más arcaicos y otras, de refrendar el fetiche que despierta ese “espléndido y erótico simulacro que llamamos muñeca”, como le gustaba decir a Pizarnik (2002, p. 254). Los muñecos, escoltas de nuestras infancias desde la noche de los tiempos, ocupan en las culturas un papel relevante que no pasó desapercibido para la semiótica de Yuri Lotman.

De los cuantiosos lenguajes artísticos estudiados por Lotman, el de los muñecos es, por cierto, uno de los menos atendidos, ya sea por la especificidad del objeto o por el desafío que suscita este proyecto interdisciplinario que “redefine el campo de las

teorías de la cultura desde otros saberes” (Barei, 2013, p. 11). Por ello, pretendo retomar aquí algunos de los aportes que Lotman lega en su análisis de los muñecos, en donde da cuenta una vez más de su interés por aquellas figuras paradigmáticas que modelizan fuertes dinámicas históricas y en las que pueden leerse los códigos culturales de una época (Arán, 2019).

Cabe aclarar que el presente trabajo se inscribe en mi investigación en curso —abocada a recuperar los aportes de la semiótica lotmaniana sobre el miedo— afecto en cuyo estudio puede hallarse uno de los ejemplos más acabados de la crítica cultural propuesta por el semiólogo (Gómez Ponce, 2020), tal como lo propone Lotman —en el “paso del muñeco-juguete a especies más complejas de texto cultural” (1978/2000, p. 99)—, modelos en los que se leen con claridad algunas de las entonaciones que adquiere el miedo como una extrañeza que captura fenómenos del horizonte social.

Para dar cuenta de ello, el primer apartado presentará algunos lineamientos sobre el modo en que Lotman ha teorizado lo extraño como sentimiento de la no naturalidad que mantiene relación estrecha con una preocupación recurrente en él: el fenómeno del doble. Un segundo momento estará dedicado a explicitar su vinculación con la muñequidad, efecto de sentido que se despliega en diferentes periodos culturales, aunque con una mayor estridencia en el Romanticismo, enclave en donde se dirimirán, según Lotman, intensas contradicciones entre lo animado y lo inanimado como metáfora de la vida y la muerte.

Con una tradición tan extensa como la que sugiere Lotman, vale la pena preguntarse qué hace que la muñequidad sea interesante para un público actual. Por ello, el apartado final se propone comentar algunos casos de la cultura popular reciente, sin intenciones de elaborar un inventario completo sino, antes bien, de explorar fragmentos de textualidades en vistas de dar cierta coherencia a relatos en apariencia dispares. Lo que pretende este recorrido es explicitar cómo de la muñequidad podrían derivarse conclusiones iluminadoras acerca del simulacro y el artificio como signos epocales de nuestra contemporaneidad.

2. Extrañeza y poéticas de la duplicación

Pese a la fuerte influencia del formalismo en la semiótica tartuense (Arán y Barei, 2005), no hay en Lotman una reflexión explícita sobre el extrañamiento (*ostranenie*): aquella técnica del arte que, descrita inicialmente por Shklovski en 1917, se abre pronto a un diálogo incesante de teorías que buscaron delimitarla como efecto de sentido de lo perturbante (Van Den Oever, 2010). No obstante, Amy Mandelker (2006) sugiere con gran acierto que la semiótica lotmaniana describe una perspectiva extraña a partir del estudio de textualidades que toman forma fractal y que logran “hacer que lo familiar se vuelva no-familiar” (p. 61).² Puntualmente, la estudiosa refiere al texto en el texto, el *mise en abîme* y el motivo del doble, fenómenos que Lotman (1978/2000,

p. 101) engloba en una poética de la duplicación, construcción retórica por lo demás recurrente en una multiplicidad de lenguajes artísticos.

Quizá el motivo espejo sea el caso más paradigmático de esta poética que el semiólogo halla en la literatura, pero sobre todo en artes pictóricas que hacen mella en las leyes de la reflexión especular, como sucede en *Las meninas* o la *Venus del espejo*, de Velázquez. También, toda la mitología sobre el mundo detrás del espejo pone de manifiesto esta compleja modelización mediante la cual el arte —y basta recordar un clásico como *Alicia a través del espejo*, de Carroll— elabora ventanas hacia un mundootro que deben pensarse, antes bien, como “un extraño modelo del mundo conocido” (Lotman, 1999, p. 105). La imagen especular nunca es una mera repetición: la inversión tergiversa sentidos y la reproducción se revela como una modelización distorsionada que, por lo común, reclama volver sobre el original con una nueva mirada.

Lotman (1999) observará que, precisamente, es la intromisión de una información extraña la que desencadena cierto efecto crítico porque, en las duplicaciones, hay algo “arrancado de su trama natural de sentido” (p. 101) que señala los límites del texto, sus bordes internos y también su linde con otras textualidades. Exponen el contacto entre dos realidades distintas —una de las cuales se presenta como dada— y, por ello, nos enfrentan a la arbitrariedad de las culturas para modelizar múltiples contraposiciones entre lo natural y lo convencional. Sin embargo, lo que hacen estas formas de la duplicación es extremar ese extrañamiento (*strangeness*) propio de todo elemento extrasistémico que Lotman (1990, p. 146) considera inseparable del tratamiento de lo otro por cuanto permite tomar conciencia de la propia identidad. Así, lo extraño es, prácticamente, un requisito indispensable para activar un proceso de re-conocimiento cultural (Mandelker, 2006).

3. Sobre la muñequidad

En buena medida, su estudio sobre los muñecos recupera esta semiótica de lo extraño. Juguetes, autómatas, marionetas, teatros de muñecos e incluso cine de animación habitan el amplio gabinete de figuras de las cuales Lotman se ocupa explicitando dos de las funciones de los objetos cotidianos: su capacidad de cubrir una necesidad concreta —desde subsistencia hasta recreación—, pero también de devenir potentes modelos culturales que trasladan sus características a otros hechos sociales. Y cuanto más relevante es un objeto, tanto más activa será esta función modelizante, lógica que el semiólogo identifica con destreza a partir de enclaves históricos en los que el muñeco adquiere una intensa carga metafórica.

Habría que decir, en primer lugar, que Lotman parte de considerar los muñecos en su distanciamiento con las esculturas, cuya orientación —más bien artística, dirá— se dirige hacia un interlocutor adulto que no debe mantener contacto con aquello que observa. Porque si las estatuas se rigen bajo el principio de la recepción de información,

los muñecos, por el contrario, lo hacen mediante la generación de sentido en tanto experiencia lúdica que reclama una participación activa de un público infantil.

Sin embargo, grandes contradicciones se presentan e imponen en aquellos muñecos que, por el realismo de sus rasgos o por su capacidad de movimiento, arrostran un exceso de fidelidad que Lotman (1978/2000) define como muñequidad (*kukol'nost'*) (p. 140). Bien nos enseñan los niños que el parecido no es requisito para el juego y un muñeco de trapo con botones como ojos basta para activar la imaginación. Pero la similitud en demasía reprime la fantasía produciendo una extraña impresión (p. 139). Lotman está pensando, por ejemplo, en aquellos muñecos a cuerda en los que el rostro parece petrificarse mientras el cuerpo, de forma inesperada, adquiere movimiento; en la comparación, son menos muñecos y más humanos, por lo que despiertan una fuerte carga emocional que elige nombrar «sentimiento de la no naturalidad» (p. 99).

El estallido de este sentimiento hay que rastrearlo en el Romanticismo, periodo en el que Lotman atisba un fuerte rebrote de la mitología del muñeco a través del autómatas. Alcanza con recordar cómo, en *El hombre de arena*, Hoffman capturó los reductos de lo horroroso y de lo fascinante en su autómatas Olympia, sensación ambivalente que, tiempo después, inspiró a Freud para su teorización de lo siniestro. Pero, en Lotman, la extrañeza del autómatas durante este contexto debe entenderse a la luz de una de sus hipótesis más insistentes: los avances científico-tecnológicos suscitan una fuerte incertidumbre cultural cuyo efecto más palpable es el florecimiento del miedo y, en especial, la exhumación de motivos mitológicos de largo aliento (Gómez Ponce, 2020). Entre deslumbramiento y desconfianza, los autómatas se cuelan por las fisuras del “progreso” romántico para recordar la contracara del avance científico y los temores que acarrear “la civilización de las máquinas, la alienación, el fenómeno del doble” (Lotman, 1978/2000, p. 100).

No es casual que, una vez más, Lotman recurra a la duplicación, una de las formas a la que también más relevancia simbólica le ha dado el Romanticismo en su vertiente gótica (Culleré, 2008). La creación de su creador, la monstruosidad de la belleza, la locura de la cordura y todo el repertorio de *doppelgängers* elaboran una modelización incompleta y señalan una ausencia en relación con el sujeto que se desdobra, tal como sucede con el cuadro que nos recuerda los excesos y los pecados de Dorian Gray. Y lo que Lotman (1978/2000) está intuyendo aquí es que muñecos a cuerda y autómatas componen una duplicación que contrapone lo auténtico con lo falso a la manera de una “pseudovida” (p. 100).

Desde esta perspectiva, la muñequidad revela un grado de artificialidad donde se dirime cómo las culturas modelizan una idea de vida. Por ello, se trata de formas que dejan de rememorar la infancia y el cuento maravilloso para competir, más bien, con otras figuras que reviven ideas mitológicas de “la muerte que se finge vida” (vampiros, zombis, revivientes) y de la conversión de lo animado en imagen inmóvil —recuérdese el pavor infundado por Medusa—. En la muñequidad, testimonio de la reversibilidad

del miedo a la petrificación y del temor a la animación inesperada (Negroni, 2008), se lee con claridad un interrogante por el concepto de vida y por el modo en que se trama su relación con la muerte.

4. Muñecos, simulacro y cultura popular

En el campo del arte masivo en general, y del cine en particular, este modelo cultural teorizado por Lotman adquiere una densidad inusitada. Diría que la muñequidad parece hoy reinar en esos géneros que responden a las leyes de lo insólito, en especial cuando la especularidad creador-creación introduce el ligamen ícono, amor y destino a veces funesto (Campra, 2008). Cuando pienso en ello, no puedo menos que recordar *Mannequin* (1987), filme en el que un escultor de maniqués se obsesiona con una de sus creaciones y esta acaba revelándose como una antigua princesa egipcia. La película —hoy un clásico ochentero pese a su pobreza narrativa y a sus críticas lapidarias— se desarrolla en un glamoroso centro comercial y allí pone en escena la historia de esta mujer que escapa de los mandatos familiares por gracia de un viaje temporal que no se termina de explicar.

Mannequin entrelaza la elegancia *prêt-à-porter* con la vulnerabilidad de una joven que se sabe fuera de su tiempo, sin por ello dejar de evocar cierta extrañeza de la muñequidad. En el maniquí hay, como también en la protagonista, un parecido de familia con la Barbie, juguete emblema de la sociedad de consumo y también expresión sexista para esas mujeres atractivas y estilizadas “que presta[n] mucha atención a su aspecto y a su indumentaria”, según reza la Real Academia Española (2022). Pero la figura del filme porta una inquietante mirada al vacío, alojada en un cuerpo sin terminar que su amante arma y desarma para ocultarla, con desesperación, de otros que pretendan poseerla. Lo que se reputa bello y se presta a contemplación, como sugiere Negroni (2008), siempre esconde algo, y el relato deja entrever que la esbelta maniquí muestra un poco de astucia al despertarse solo ante los ojos de quien la cinceló y que podrá sacarla del hechizo milenario que la atrapa.

A simple vista, aquí la muñequidad parece encubrir cierta feminidad soterrada, acercándose de algún modo a los sentidos de la *femme fatale*. Otro tanto sucede en *SlmOne* (2002) o *Her* (2012), donde las creaciones computarizadas parecen tomar conciencia de que sus creadores, *voyeurs* que solo pueden observar sin poseerlas, se enajenan de lo real. María Negroni (2011) ha señalado con acierto la contradicción en estas novias inorgánicas o lolitas góticas —como prefiere llamarlas— al recordar que las muñecas, elementos exclusivos de la infancia femenina que convocan al juego, terminan en cosificación y fetiche sexual cuando caen en manos masculinas. No por azar estas narrativas modelizan nífulas artificiales como lugar común de la provocación y la seducción femenina bajo el rostro de la inocencia y donde la metáfora de la muñeca revelaría los anhelos perversos de una cultura patriarcal.

Por cierto, este concebir y esculpir una pieza que desencadena una pasión voraz tiene su origen en el mito de Pigmalión y Galatea, cuyo reverso macabro está en el *Frankenstein* de Shelley y en todas sus posibles derivas (Vega Rodríguez, 2002). Precisamente, ha sido el terror el que ha elaborado con ingenio otras manifestaciones de la muñequidad como es el caso de *Child's Play* (1988). El filme, otro clásico conocido en español como *Chucky*, relata los crímenes de un asesino serial que, acorralado por la policía y ayudado por las artes vudú, se transfigura en un juguete de aspecto inocente en aras de completar su venganza. Diría que Chucky es el anverso de Pinocchio, no solo por el baño de sangre que inicia, sino porque alcanza aquello tan anhelado por la marioneta de madera: a medida que el tiempo pasa, el cuerpo plástico del juguete se transforma en carne, volviéndose más vulnerable.

En torno a *Child's Play*, dos aspectos merecen destacarse. Por un lado, es Andy, el nene que recibe a Chucky como obsequio, el único que conoce la verdadera identidad de este maléfico personaje que permanece inerte ante los adultos; como ocurre también en la taquillera *Annabelle* (2014), que encara desde un horror menos *gore* la muñeca poseída, o en *It* (1990), de Stephen King, con su payaso espeluznante que solo los niños pueden enfrentar. Estos relatos mantienen afinidad estética porque, paradójicamente, reinstalan la extrañeza de la muñequidad en un lugar de origen: el seno mismo del mundo infantil anida una intromisión, algo nada casual cuando se recuerda que los juguetes están anudados a la experiencia de muerte por estar emparentados a los ritos funerarios (Negroni, 2011).

Lo segundo a rescatar es el trabajo con otro motivo insistente en el terror: la metamorfosis como aprisionamiento en un cuerpo-otro. En un cambio irreversible de naturaleza, similar a lo que acontece en *Mannequin*, Chucky hace del encarcelamiento en una corporalidad artificial una condena, retomando uno de los rasgos distintivos del “ícono que se anima” (Campra, 2008, p. 57). Con otros argumentos, esta extrañeza se reescribe en el *remake* de *House of Wax* (2005), donde lo ominoso de las figuras de cera —como también ocurre con las esculturas del museo Madame Tussauds— resulta de la contradicción entre el realismo de sus rasgos y la fijeza de sus miradas.

Junto con Lotman, diría que, con frecuencia, un efecto similar producen algunas manifestaciones de la máscara cuando se apartan de su función carnavalesca, acercándose a estéticas más truculentas en las que se “disimula un vacío horroroso”, según describe Bajtín (1984, p. 42) en relación al grotesco romántico. Se trata, no obstante, de dos tendencias que el *slasher*, desde el *Halloween* de Carpenter (1978) hasta el *Scream* de Craven (1996), ha podido entrelazar con astucia, aunque tal vez el enmascaramiento sea aquí una estrategia eficaz para jugar con las alianzas del miedo y el humor ante el agotamiento del terror (Bessière, 2009). En efecto, Lotman sugiere que, cuando en la segunda mitad del siglo XX el arte toma conciencia de sus rasgos específicos, la muñequidad deviene en parodia, algo que estas ficciones masivas parecen terminar convirtiendo en meros estereotipos de mercado.

5. Palabras finales

He comentado estos filmes porque de algún modo creo que allí puede leerse el efecto crítico de lo extraño, ora bajo el rostro de la feminidad, ora del mundo infantil. Se trata, en todos los casos, de modos de imaginar una inconsistencia cultural a partir de figuras que, como pensaba Lotman, redistribuyen los límites entre lo real y lo irreal, poniendo en crisis nuestra percepción como consecuencia de aquello que se filtra por un fondo de aparente racionalidad. En estos términos, la muñequidad puede pensarse como un efecto de sentido que exagera una propiedad que todos los textos del arte contienen como “germen semiótico potencial” (Lotman, 1978/2000, p. 86), ello es, una naturaleza contradictoria que los lleva a simular y fingirse reales, y contiene siempre algo que nos advierte de su artificialidad.

Se torna evidente que los filmes revisados no han inventado nada especialmente nuevo. Son derivas del Romanticismo que, al mismo tiempo, trabajan las formas del sadismo, la necrofilia y la violencia desde la máscara de esas muñecas que representan “la Ilustración en clave perversa” (Negroni, 2011, p. 135). Sin embargo, Lotman está en lo cierto cuando afirma que la muñequidad está lejos de ocupar un lugar periférico en el arte. Y aunque la historia da habida cuenta de su permanencia, creo que ningún periodo ha sabido explotar tanto el potencial de la muñequidad como este posmodernismo cuya lógica responde, como sostiene Jameson (2019), a la del simulacro y la copia incesante sin original. En su estudio de los muñecos, Lotman parece presagiar los signos epocales de una sociedad de consumo como una poética de la duplicación que viene a cuestionar las leyes de la verosimilitud cotidiana.

Cabe señalar una última cuestión no menor en torno a la muñequidad y es que, junto a Uspenskiĭ, Lotman (1970/1988) hipotetiza que el sentimiento de la no naturalidad que la acompaña “surge en una época de crisis culturales, de cambios bruscos, cuando se mira el sistema desde fuera —con los ojos de otro sistema” (p. 241). Me pregunto si acaso algunas modificaciones que afectan hoy nuestra relación con lo real no están inscribiendo otras formas de la muñequidad, tal vez menos perceptibles.

En un periodo de estallido digital que provoca cambios intempestivos en las subjetividades, donde las aplicaciones nos fabrican amantes inorgánicos a través de las pantallas de Tinder o Grindr, de filtros cosméticodigitales que congelan el paso de los años en cuestión de instantes y de redes sociales que convocan a masivos *mannequin challenges* en aras de aumentar seguidores, se gestan nuevas tramas conflictivas entre original y copia. En una época en la que el grado de artificio alcanza niveles inusitados, todo parece haberse vuelto —tomando una última expresión de Lotman (1999)— una “distorsionada apariencia del llamado mundo real” (p. 108).

Notas

1. Disponible en [https://wikimedia.org/wiki/File:Xochimilco_\(isla_de_las_mu%C3%B1ecas\).jpg](https://wikimedia.org/wiki/File:Xochimilco_(isla_de_las_mu%C3%B1ecas).jpg).
2. Todas las traducciones de lengua inglesa son traducciones propias.

Referencias bibliográficas

- ARÁN, P.** (2019). El tonto y el loco: Notas sobre la escena cultural contemporánea. *Bakhtiniana*, 14(4), 137-150.
- ARÁN, P. Y BAREI, S.** (2005). *Texto/Memoria/Cultura: El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba: El Espejo Ediciones.
- BAJTÍN, M.** (1984). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad.
- BAREI, S.** (2013). Desde esta frontera. En S. Barei (Ed.), *Iuri Lotman in memoriam* (pp. 9-22). Córdoba: Ferreyra Editor.
- BESSIÈRE, I.** (2009). Lo fantástico en el cine: Sueños y miedos del tercer milenio. En C. Elgue-Martini y L. Volta (Comps.), *Fantasmas, sueños y utopías en literatura, cine y artes plásticas* (pp. 115-132). Córdoba: Ediciones del Copista.
- CAMPRA, R.** (2008). *Territorios de la ficción: Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- CULLERÉ, C.** (2008). *Un oscuro esplendor: El doble y el laberinto en la novela gótica*. Córdoba: Babel.
- GÓMEZ PONCE, A.** (2020). ¿Quién les teme a Lotman y Bakhtin? Dos lecturas semióticas del miedo. *Bakhtiniana*, 15(4), 29-44.
- JAMESON, F.** (2019). *Los antiguos y los posmodernos: Sobre la historicidad de las formas*. Madrid: Akal.
- LOTMAN, Y.** (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Londres: Indiana University Press.
- (1999). *Cultura y explosión: Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- (2000). *Semióticas de las artes y la cultura* (Trad. D. Navarro). Madrid: Frónesis Cátedra. (Trabajo original publicado en 1978).
- LOTMAN, Y. Y USPENSKIĪ, B. A.** (1988). La convencionalidad del arte. En Y. Lotman, *La semiosfera II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (pp. 239-243). Madrid: Frónesis Cátedra. (Trabajo original publicado en 1970).
- MANDELKER, A.** (2006). Lotman's Other: Estrangement and Ethics in Culture and Explosion. En A. Schönle (Ed.), *Lotman and Cultural Studies: Encounters and Extensions* (pp. 59-83). Madison: University of Wisconsin Press.
- NEGRONI, M.** (2009). *Galería fantástica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2011). *Pequeño mundo ilustrado*. Buenos Aires: Caja Negra.
- PIZARNIK, A.** (2002). *Prosa completa*. Barcelona: Lumen.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.** (17 de julio de 2022). Barbie. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/>.
- VAN DEN OEVER, A.** (2010). Introduction: *Ostran(n)enie* as an “Attractive” Concept. En A. Van Den Oever (Ed.), *Ostrannenie On “Strangeness” and the Moving Image The History, Reception, and Relevance of a Concept* (pp. 11-20). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- VEGA RODRÍGUEZ, P.** (2002). *Frankensteiniana: La tragedia del hombre artificial*. Madrid: Alianza.

Inédito en español / Unpublished in Spanish

—



Traducción de *¿Es posible una ciencia histórica? y, ¿cuál es su función en el sistema cultural?* De Yuri Lotman / Translation of *Can there be a science of history and what are its functions in the cultural system?* By Yuri Lotman

By Yuri Lotman (Translation by Oleg Lukin)

RESUMEN

El presente artículo introduce y presenta un texto inédito en español de Yuri Lotman, donde se plantean las dificultades acerca del estudio histórico y su papel como traductor de una determinada esfera cultural. A este respecto, el autor señala la necesidad de establecer una tipología de la cultura para un correcto estudio histórico, que tenga en cuenta tanto el tipo de cultura estudiada como aquella a la que pertenece el propio investigador. De su reflexión también se puede concluir la necesidad de atender al nivel de incertidumbre en el que vive una cultura, su actitud ante lo imprevisible, como indicador para elaborar tipologías culturales.

Palabras clave: Semiótica, historia, cultura, traducción

ABSTRACT

The following article introduces and presents an unpublished text in Spanish by Yuri Lotman, where the difficulties about the historical study and its role as a translator in a certain cultural sphere are raised. In this regard, the author points out the need to establish a cultural typology for a correct historical study, in which both the type of culture being studied and the culture which the researcher himself belongs to are taken into account. From this consideration, it is also possible to conclude the need to attend to the level of uncertainty in which a culture lives, its attitude towards the unpredictable, as an indicator to develop cultural typologies.

Keywords: semiotics, history, culture, translation

Oleg Lukin es colaborador del Grupo de Estudios de Semiótica de la Cultura (GESC) y el medio de divulgación sobre cuestiones internacionales El Orden Mundial (EOM). Graduado en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y Máster en Política Internacional (UCM) Universidad Complutense de Madrid. E-mail: olukin@ucm.es.

Nota introductoria

A lo largo de sus trabajos, Yuri Lotman sugirió continuamente que el historiador, en primer lugar, debía hacer semiótica. Jorge Lozano añadió que esto permite “orientar al historiador en un trabajo de decodificación de un período que no es el suyo, distinguiendo el punto de vista externo del investigador y el punto de vista interno de la autodescripción de la cultura” (Lozano, 2015:143). Así, Lotman llamó constantemente a la necesidad de máxima conciencia por parte del investigador en la identificación cultural del objeto estudiado y de sí mismo, y de cómo afecta esto a la propia investigación. Trabajó para allanar el terreno en la construcción de lo que denominó: “creación de una universal semiótica de la historia y la cultura” (Lotman, 2014:443)*. En esta línea, creó ciertas bases para establecer una tipología cultural que fuese de apoyo para la ciencia histórica. Es importante tener en cuenta que Lotman propone un estudio que nunca trata de términos absolutos y tiene plena conciencia de las zonas grises, es decir, la heterogeneidad de diversos sistemas y estructuras donde conviven en un mismo espacio textos contradictorios, pero donde prevalecen y forman más parte del núcleo dominante unos frente a otros. Sistemas que influyen en individuos, que a la vez crean los elementos que constituyen dicho sistema, ya sean de modelización secundaria o primaria. Una “semiosfera” (Lotman, 1996:11) dinámica que evoluciona gracias a este mismo carácter heterogéneo y al modo en que conviven los elementos de su interior.

El presente texto pertenece al apartado titulado *Memoria cultural. Historia y semiótica***, donde el semiólogo ruso, de forma lineal y relacionada, trata en seis capítulos estos conceptos tan recurrentes en sus trabajos. Concretamente, se detiene en las propiedades necesarias que requiere un correcto estudio de la Historia. El autor se refiere a la ciencia histórica como algo más que un simple acto de traducción de textos de distintas épocas, subraya la necesidad de hacer semiótica por parte del historiador e insiste en la necesidad de identificar tanto la cultura a la que pertenece el texto estudiado como la propia cultura del investigador. Esto permitiría una correcta interpretación: el sujeto que describe debe saber dónde pone el foco y en qué aspectos se centra —al igual que qué olvida— la cultura que describe—, del mismo modo como lo hace la suya propia. Estos artículos no son los únicos en los que se aprecia la insistencia de Lotman en establecer una tipología cultural, en identificar qué conjunto de textos representan y moldean significativamente una cultura, lo que él llama *sistemas de modelización secundarios*. Es decir, identificar aspectos comunes en distintas culturas o aspectos representativos y únicos que las caracterizan.

De esta forma, las tipologías que Lotman ha descrito y propuesto en sus trabajos han sido variadas: culturas textualizadas en contraposición a las culturas gramaticalizadas; momentos históricos en los que reluce una verdad única (religiosa o científica), otros en los que prima el relativismo; culturas con textos enfocados a la idea de *principio* u origen y otras a un *final*; culturas o épocas en las que el estudio histórico se ha centrado en movimientos de masas, mientras que otras se dedicaron a estudiar individuos concretos, etc. En relación con este comportamiento individual —un concepto no primario, sino

que siempre codificado—, Lotman llama la atención a que “como norma, se realiza de acuerdo con ciertos estereotipos que definen lo normal, sin embargo, el número de estereotipos de la sociedad es más amplio que lo realizado por el individuo” (Lotman, 2014: 372). Así, con los cambios de tipología cultural en momentos históricos bruscos, a lo que él llama *momentos explosivos*, ocurre que la actividad individual resulta más predecible que la de las masas, pues siempre hay aspectos predecibles, como la tradición: cuanto más cerca de la norma, más fácil es predecir.

Este aspecto temporal no pasa por alto y es profundamente pertinente para establecer una tipología cultural y, por tanto, para el estudio histórico, pues el período de una cultura siempre contiene textos de otros períodos en distintos estratos. De este modo, recordando las culturas que ponen énfasis en un *principio* o en un *final* a través de sus textos, Lotman identifica una distinta percepción del tiempo. En primer lugar, diferencia culturas enfocadas en un *principio*, un pasado que se proyecta hacia el futuro, que se encuentra siempre presente y puede ser renovado con cada acontecimiento. En relación con éstas, propone como ejemplo el concepto de *gloria* a través del estudio de las crónicas de la antigua Rus siguiendo las teorías de Dmitri Likhachev, donde los héroes llamaban a la gloria de sus antepasados porque concebían que sus hazañas fueron posibles gracias a las heroicidades de sus abuelos; la gloria adopta la metáfora de una campana que resuena cada vez que es llamada a través de un acto heroico. A estas culturas contraponen las orientadas hacia un *final* —como la actual escatología medioambiental o la reciente escatología atómica—, las cuales establecen una percepción temporal de causa-efecto donde el pasado se diluye quedando como recuerdo y razón, mientras que la realidad solo es el presente y el futuro será consecuencia.

Sin embargo, el autor dice encontrar un punto en común en todas las culturas. Esto lo establece en un sistema de modelización primario, concretamente en la jerarquía gramatical. Según él, y citando a Roman Jakobson, “en la gramática, como en la realidad extralingüística, las razones y condiciones preceden a las consecuencias y resultados”, del mismo modo que al revés, “la estructura gramatical del texto predetermina la distribución de roles en la esfera extratextual” (Lotman, 2014: 352). Explica así, que la realidad extralingüística influye en la construcción gramatical, pero la propia estructura gramatical también influye en nuestra percepción de la realidad extralingüística.

Dentro de esta construcción temporal de causa-efecto, Lotman repetidamente propone varios ejemplos de cómo ciertas culturas pueden dar mayor importancia al pasado, presente o futuro a través de sus pronósticos. Así, ningún adivino se refiere al futuro como único posible: o se formula en forma causa-efecto o de manera abstracta e indefinida y, del mismo modo que hay pronósticos del futuro, no es posible prescindir de pronósticos del pasado. En contraposición, cita a Friedrich Schlegel y subraya la importancia del trabajo del historiador: “un profeta relacionado con el pasado”, añadiendo que: “prediciendo hacia atrás se distingue del adivino en que elimina la incertidumbre” (Lotman, 2014: 377).

Podemos encontrar un ejemplo de la misma oposición en la *Divina Comedia* de Dante. En el vigésimo acto del primer canto, si hacemos una lectura más allá de la fiel lógica cristiana de que los adivinos son enviados al infierno por mentirosos, ya que nadie puede conocer los verdaderos designios de Dios, son castigados porque sus propios pronósticos interfieren en el desarrollo de los acontecimientos, y es por ello por lo que encontramos a personajes como Anfiarao y Tiresias. A consecuencia de sus miradas en perspectiva hacia el futuro, los adivinos son condenados a tener el rostro torcido del revés, vuelto a la espalda: obligados a ver y, por tanto, a andar hacia atrás, al igual que la mirada retrospectiva del historiador. Si, tal y como dice Lotman, la herramienta del pensamiento del presente es la memoria, y ésta sólo conjuga el pasado, entonces las predicciones sobre el pasado se dirigen para reconfigurar el presente y, al igual que los pronósticos sobre el futuro, interfieren en el desarrollo de los acontecimientos —en este caso, en el sentido que deriva de su lectura— entre el hecho histórico interpretado y el momento del *pronóstico*.

Por otro lado, y siempre siguiendo lo expuesto en los trabajos de Yuri Lotman, nos cabe señalar que los momentos en los que las culturas activan sus mecanismos de pronósticos sea debido a un aumento de la indefinición (Lotman, 2014:361). Este aumento es originado por el paso de un momento gradual a uno explosivo, por lo tanto, se experimenta la necesidad e intento de reducir la incertidumbre. Finalmente, esto nos permite incluso sugerir que el nivel de incertidumbre cumple como indicador de tipología cultural en cuanto a la actitud que adopta una cultura ante este signo.

Notas

“El presente libro es un intento de plantear una pregunta. La creación de una universal semiótica de la historia y la cultura sería la respuesta”. Con estas líneas concluye *Dentro de mundos pensantes* (*Vnutri mysliazhikh mirov*) (Moscú-San Petersburgo, 2014).

“¿Es posible una ciencia histórica? y, ¿cuál es su función en el sistema cultural?”, es una traducción inédita en español del penúltimo capítulo de *Dentro de mundos pensantes* (*Vnutri mysliazhikh mirov*) (Moscú-San Petersburgo, 2014). Dicho libro es una versión ligeramente ampliada de la publicación en inglés de *Universe of the mind. A Semiotic Theory of Culture* (Nueva York-Londres, 1990), con introducción de Umberto Eco, recogía diversos artículos publicados por Yuri Lotman en los años 70 y 80. Algunos de los artículos que lo forman ya fueron agrupados y traducidos en *Semiosfera I* (Madrid) por Desiderio Navarro, como *El texto y la estructura del auditorio* o *La retórica*.

Referencias bibliográficas

- LOTMAN, Y. (2013) *Cultura y explosión*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 2013.
- LOTMAN, Y. (2014) *Vnutri mysliazhikh mirov* (*Dentro de mundos pensantes*). Moscú: Azbuka-Attikus, 2014.
- LOTMAN, Y. (1996) *Semiosfera I*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1996.
- LOZANO, J. (2015) *El discurso histórico*. Madrid, Ediciones Sequitur, 2015.

¿Es posible una ciencia histórica? y, ¿cuál es su función en el sistema cultural?

Yuri Lotman

Hemos examinado las dificultades que se interponen en el camino de la ciencia histórica esforzándonos en nuestro objetivo primordial: recuperar *como realmente fue*. Naturalmente aparece una pregunta: ¿es posible la historia como ciencia, o representa algún tipo de conocimiento completamente distinto? Como es sabido, esta pregunta no es nueva. Es suficiente recordar las dudas que atormentaron a Benedetto Croce al respecto.

Permitámonos afirmar que las dificultades frente a las que se encuentra la ciencia histórica son peculiares, pero no únicas. Peculiares, ya que estas dificultades son precisamente de la ciencia histórica; no únicas, porque modifican algunas metodologías multidisciplinares de la etapa contemporánea. En distintos campos científicos se actualiza el mismo problema: el problema del lenguaje, la interacción del metalenguaje de la descripción y del objeto descrito. Del ingenuo mundo en el que las habituales formas de percepción y generalización de sus datos se adscribía la credibilidad, mientras que el problema de la posición del que describe en relación con el mundo descrito les preocupó a pocos, del mundo en el que el científico observaba la realidad *desde la posición de la verdad*, la ciencia ha pasado al mundo de la relatividad. Las preguntas sobre el lenguaje han empezado a afectar a todas las ciencias. Al respecto, el hecho está en que: la ciencia, en la forma en la que se desarrolló después del Renacimiento basada en las ideas de Descartes y Newton, partía de que el científico era el observador externo que mira a su objeto desde fuera y por ello posee el conocimiento *objetivo* absoluto. La ciencia contemporánea en sus diversos campos, desde la física nuclear a la lingüística, ve al científico dentro del mundo que describe y como parte de este mundo. En consecuencia, el problema de la traducción aparece como una tarea científica universal. Cuando Platón definió el pensamiento como *un diálogo del alma consigo misma*, partía de la idea de que la conversación se llevaba a cabo en un mismo idioma. Así es como W. Heisenberg formuló este problema aplicado a la física:

“... la mecánica cuántica ha presentado unos requisitos aún más serios. Se tiene que abandonar por completo la descripción objetiva, en el sentido newtoniano, del mundo cuando a las características esenciales del sistema — como la ubicación, velocidad o energía — se les atribuyen determinados significados y a este sistema se le prefiere unas descripciones de las situaciones de observación para las cuales solo se pueden determinar unas posibilidades en base a ciertos resultados. Las propias palabras que se han utilizado para la descripción de fenómenos a nivel atómico han sido, de este modo, problemáticas. Se ha podido hablar de ondas o partículas recordando al mismo tiempo que el caso no va de una descripción dualista, sino una única unidad descriptiva del fenómeno. *De alguna forma, el sentido de las viejas palabras ha perdido su precisión*” (Heisenberg, 1980:101)¹ (la cursiva es mía. — Y. L.).

La ciencia histórica también vive este período. Y como en otros campos de conocimiento, regularmente (*zakonomerno*) produce un estado de shock. Como siempre, en el borde de grandes épocas surge una vieja pregunta: ¿*Qué es verdad?* El paso de una creencia ingenua en un *punto de vista absoluto* hacia la semiótica histórica plantea un problema de traducción del lenguaje de la fuente al lenguaje del investigador. Se nos aclarará el sentido de este problema si lo comparamos con unos resultados más completos del desarrollo previo de la metodología del conocimiento histórico. Nos referiremos al libro de R. G. Collingwood *La idea de la historia*. Habiendo analizado las dificultades que surgen en la interpretación histórica de los hechos, el autor propone al historiador identificar completamente su conciencia con la de un personaje histórico.

“Así, el historiador de política o asuntos militares, topándose con la descripción de ciertas acciones de Julio César, trata de entenderlas y determinar qué pensamientos en la conciencia de César le hicieron llevar a cabo estas acciones. Esto implica la transferencia mental de uno mismo a la situación en la que se encontraba César, y la reproducción en su propia mente de aquello que César pensaba sobre esta situación y de sus posibles formas de resolución” (Collingwood, 1980:205).

Collingwood insiste en este pensamiento volviendo repetidamente a él. Más adelante escribe:

“Supongamos, por ejemplo, que él [el historiador] lee el Código Teodosiano y ante él está el edicto del emperador. Una simple lectura de palabras y la capacidad de traducirlo no equivale todavía a comprender su significado histórico. Para apreciarlo el historiador debe imaginarse la situación que trataba de resolver el emperador e imaginar cómo le parecía al emperador. Luego debe ponerse en el lugar del emperador y decidir cómo debía comportarse ante tales circunstancias. Debe establecer las alternativas posibles que permiten la dada situación y las razones de la elección de una de ellas. De este modo, el historiador debe reproducir en sí mismo todo el proceso de toma de decisiones sobre esta cuestión. Por medio de este camino reproducirá en su mente la experiencia del emperador y, solo en la medida en que lo logre, recibirá el significado histórico y no simplemente el significado filológico del edicto” (Collingwood, 1980:269).

Detrás de este razonamiento se encuentra la creencia de que el mundo semiótico (y por lo tanto el psicológico) del inglés del siglo XX y de César o Teodosio son idénticos, y que para la transformación en César o Teodosio es suficiente con la imaginación e intuición en un sofisticado trabajo sobre las fuentes. Por supuesto estas cualidades pueden ayudar mucho al historiador, pero no pueden tapar el hecho de que los conceptos de *situación* y su *resolución* pueden diferir mucho entre el historiador y su héroe. Que la decisión natural de una persona de una época distinta, incluso como una oportunidad abstracta, no encaja en la conciencia de otro siglo; que la idea de *métodos alternativos* puede surgir solo como resultado de la descripción del *mundo de Teodosio* y no salir de lo *natural* para la experiencia psicológica del investigador; que esto no es un axioma

inicial, sino el resultado de un camino científico. El razonamiento de Collingwood está dentro de un sentido común de este verdadero demiurgo del mundo post-cartesiano en cuyo centro se encuentra *la verdad, tan clara como el sol*. Descartes expresó esta creencia con sentido común en la segunda parte de su *Discurso del método*:

“...las ciencias de los libros, por lo menos aquellas cuyas razones son sólo probables y carecen de demostraciones, habiéndose compuesto y aumentado poco a poco con las opiniones de varias personas diferentes, no son tan próximas a la verdad como los simples razonamientos, que naturalmente van encajando, que un hombre de buen sentido puede hacer...” (Descartes, 1950:268)².

Collingwood propone eliminar la antinomia entre el *mundo de Teodosio* y el *mundo del historiador* identificándolos por completo. El camino de la semiótica es el opuesto: implica la máxima exposición de las diferencias en sus estructuras, la descripción de estas diferencias y tratando la comprensión como traducción de un lenguaje a otro. No es la sustracción del investigador de la investigación (algo que es prácticamente imposible), sino la concienciación de su presencia y la máxima consideración de cómo esto se contabiliza en la descripción. Por lo tanto, en la medida en la que el instrumento de la investigación semiótica sea la traducción, el instrumento del estudio histórico-cultural debe de ser la tipología con la necesidad de que el historiador tenga en cuenta a qué tipo de cultura pertenece él mismo.

Un ejemplo de un error típico puede ser el siguiente: En uno de sus trabajos, Lévy-Bruhl cuenta sobre un kaffir al que un misionero le sugirió enviar a su hijo a una escuela misionera. Quiriendo evitar un rechazo directo, el kaffir le contestó: “Lo veré en un sueño”. Lévy Bruhl señala que ante nosotros se encuentra la situación en la que cualquier europeo habría dicho: “Me lo pensaré”, y concluye que para el kaffir el sueño cumple la misma función que para *nosotros* la cumple el pensamiento. En realidad, las palabras del kaffir hay que traducirlas como *lo consultaré*, ya que el tema trata sobre la obtención de un presagio en un sueño, la misma adivinación que tiene la natural consecuencia del deseo de recibir una información de mayor autoridad y que no dista de ningún modo de la frase europea: *Lo consultaré con mi abogado, o con mi médico, o con el ordenador*. Si eliminamos un poco de arrogancia europea, se nos verá bastante extendido y de ninguna manera será monopolio de la tendencia del *pensamiento prelógico*, que ya señaló Kant contrastando la “iluminación” y la “mayoría de edad” (Kant, 1966:27).

El historiador y la historia se encuentran dentro de un mismo espacio de la cultura humana, pero básicamente hablan en distintas lenguas y sus relaciones son asimétricas. De aquí se desprende otra función de la historia en la cultura. A la historia a menudo la llaman memoria de la humanidad, pero rara vez se piensa sobre esta formulación. Si la función de la historia siempre es *imaginar el pasado, como realmente sucedió* (la fórmula es antigua, pero en esencia expresa la aspiración de cada historiador), entonces la memoria es el instrumento de pensamiento en el presente, aunque su contenido es

el pasado. Del mismo modo: el contenido de la memoria es el pasado, pero sin ella es imposible el pensamiento de *aquí y ahora*, esto es una profunda base del proceso de conciencia actual. Y si la historia es la memoria de la cultura, significa que no solo es el rastro del pasado, sino también un mecanismo activo del presente.

Si hay que imaginar la capacidad de la memoria en forma de una metáfora, entonces quizás la menos adecuada sea la imagen de una biblioteca en cuyas estanterías se dispongan libros, o incluso un ordenador en cuya memoria se guarden algunos datos por muy grande que sea su número. Lo más probable es que la memoria se pueda imaginar como un generador que reproduce el pasado de nuevo, que gracias al resultado de ciertos impulsos tiene la capacidad de encender la generación de una realidad mental que puede ser transferida por la conciencia hacia el pasado. Esta capacidad es parte del conjunto proceso de pensamiento y es inseparable de él.

Las interrelaciones entre la memoria cultural y su autorreflexión se construyen como un diálogo constante: algunos textos de capas cronológicamente tempranas se introducen en la cultura interactuando con su contemporáneo mecanismo generando una imagen del pasado histórico que es transferida por la cultura hacia el pasado y que, ya como un participante igualado del diálogo, actúa sobre el presente. Pero a la luz del presente transformado también el pasado cambia su apariencia. Este proceso no para al vacío: ambos participantes del diálogo son socios y en otras colisiones están abiertos a la intrusión de nuevos textos del exterior, y los textos, como ya hemos tenido ocasión de enfatizar, siempre ocultan en ellos la posibilidad de nuevas interpretaciones. Además, esta figuración del pasado histórico no es anticientífica, aunque tampoco científica. Existe junto a la imagen científica del pasado como otra realidad e interactúa con ella también de manera dialógica.

Así como distintos pronósticos del futuro constituyen una inevitable parte del universo cultural, la cultura no puede prescindir de *pronósticos del pasado*.

Notas

1. Véase también las palabras de Heisenberg: "Resumiendo cuanto es posible, quizás se puede decir que el cambio de la estructura de pensamiento se manifiesta externamente en que las palabras adquieren distintos significados a los que tenían antes, y son distintas las preguntas que se hacen ahora a las que se hacían antes" (Heisenberg, 1987:101).

2. Véase también en la primera parte de este mismo tratado la afirmación de que, siguiendo directamente a la experiencia y al sentido común es posible "hallar mucha más verdad que en lo que discurre un hombre de letras, encerrado en su despacho, acerca de especulaciones que no producen efecto alguno y que no tienen para él otras consecuencias, sino que acaso sean tanto mayor motivo para envanecerle cuanto más se aparten del sentido común..." (Descartes, 1950:265).

Referencias bibliográficas

- COLLINGWOOD R. G.** (1980). La idea de la historia. Moscú: Editorial Ciencia (Nauka).
- DESCARTES R.** (1950). *Trabajos seleccionados*. En Descartes R. *Discurso del método*, 257-318. Moscú: Editorial estatal de literatura política (Politizdat).
- HEISENBERG W.** (1987). Pasos más allá del horizonte. Moscú: Editorial Progress
- KANT I.** (1966). *Ensayos en seis tomos*. En Kant I. *Número 6*. Moscú: Herencia filosófica. Academia de Ciencias de la URSS.

Lecturas / Readings



“Il girotondo delle muse”

Angela Mengoni

Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti, a cura di Silvia Burini, Bompiani, Milano 2022
Lotman, Jurij M.

RESUMEN

Esta reseña se refiere a la publicación del volumen *Il girotondo delle muse* (2022), editado por Silvia Burini, donde se recogen diferentes escritos de Yuri Lotman que muestran la relevancia del método lotmaniano para analizar el lenguaje de las artes, así como para adentrarnos en aquellos entornos visuales, artísticos y mediáticos donde se confunde el mundo de los textos y el mundo «real».

Palabras clave: Lotman, Semiótica de la cultura, Arte, Teoría de la imagen

ABSTRACT

This review is dedicated to the publication of the volume *Il girotondo delle muse* (2022) edited by Silvia Burini, which collects various works by Yuri Lotman, showing the relevance of the Lotmanian method for analyzing the language of art, as well as for immersion in visual, artistic and media environments that combine the world of texts and the “real” world.

Keywords: Lotman, Semiotics of culture, Art, Image theory

Angela Mengoni es profesora asociada en la Universidad IUAV, Venecia. Después de su doctorado en semiótica en la Universidad de Siena, fue becaria postdoctoral en el Centro de Filosofía de la Cultura, en la Universidad de Lovaina. En 2010 participó en el proyecto de investigación “ACTH – Art contemporain et temps de l’histoire / Arte contemporanea e tempi della storia” (EHESS, París – Ecole nationale de Beaux-Arts, Lyon). Sus líneas de investigación giran en torno a la semiótica y la teoría del arte y la imagen. Entre sus publicaciones se encuentran: *Interpositions. Montage d’images et production de sens* (con A. Beyer e A. von Schöning, Paris 2014) y la primera monografía sobre la artista flamenca *Berlinde de Bruyckere* (Bruselas/New Haven/Berlín 2014). E-mail: mengoni@iuav.it

FECHA DE RECEPCIÓN: 01/06/2022
FECHA DE ACEPTACIÓN: 30/07/2022

Si en 1998 *Il girotondo delle muse* permitió a los afortunados lectores italianos acceder a una parte sustancial de los escritos de Jurij Lotman sobre los lenguajes de las artes enmarcadas en una semiótica de la cultura más amplia, la reciente publicación del mismo título, también editada por Silvia Burini, es mucho más que una mera reedición en honor al centenario del nacimiento del autor. Se trata de un volumen verdaderamente nuevo, no sólo porque incluye muchos textos traducidos por vez primera -algunos de los cuales ni siquiera se han publicado nunca en ruso- sino, lo que es más significativo, porque una nueva edición es también una manifestación de la dinámica lotmaniana por la que, en la semiosfera, la colisión generada desde el presente permite encender "zonas de sentido" en los textos del pasado. Y así, después de casi veinticinco años, el contexto en el que aparece este nuevo Girotondo revela la extraordinaria relevancia metodológica de los escritos de Lotman sobre las artes y también su carga anticipatoria respecto a la gran afirmación, desde mediados de los años noventa, de los estudios visuales, la cultura visual y la Bildwissenschaft.

El volumen, dividido en tres partes, ofrece la más exhaustiva panorámica de los objetos y campos que Lotman ha recorrido en las artes con extraordinaria erudición, audacia teórica y, al mismo tiempo, una escritura cristalina, que enfrenta al lector con una palabra viva y una fluidez argumentativa que le acompaña en los análisis de los textos y en los pasajes más genuinamente epistemológicos. El eje de la primera sección es la pintura y las artes visuales -con algunas contribuciones clásicas, como la de "La naturaleza muerta desde una perspectiva semiótica" o el ensayo sobre el retrato-, la segunda parte recoge las contribuciones sobre el cine y el teatro; y la tercera sobre la semiótica del espacio, de la ciudad, de la arquitectura. Esta subdivisión -lejos de sugerir cualquier idea de especificidad y autonomía de las sustancias expresivas, lo que contradiría la concepción misma de una semiótica de la cultura- sirve de criterio de proximidad útil para ver emerger, a través de los objetos vecinos, conceptos operativos y de modelización cuya transversalidad se extiende al conjunto de la cultura y trasciende la especificidad de los medios: traducción, explosión, performativo, *ansambl'* por citar algunos.

Y son precisamente algunos de los núcleos de esta reflexión los que nos permiten captar, hoy en día, la relevancia metodológica de Lotman en el marco de lo que Silvia Burini define en la introducción como un "nuevo tipo de estructuralismo" que, en lugar de limitarse a cuestiones generales y a menudo ontológicas sobre la lógica y el funcionamiento de las imágenes -como suele ocurrir en el ámbito de los llamados "giros icónico" o "pictórico" - es capaz de ofrecer herramientas para la investigación de los mecanismos transversales de generación de sentido "que se muestran adaptables a diversos contextos, y que sorprendentemente anticipan, además, muchas teorías aparecidas posteriormente" (p. 13). Entre una teoría de la imagen que se adentra en

la ontología y una historia del arte a menudo reconcentrada en un enfoque exclusivamente filológico, la tercera vía indicada por Lotman adquiere así una gran actualidad: es la de una semiótica de las artes, como bien dice el subtítulo del volumen. Desde esta perspectiva, el análisis de los textos y la reflexión teórica están constitutivamente entrelazados, ya que sólo a través del análisis es posible captar los mecanismos de producción de sentido que hacen de esas obras y objetos lugares paradigmáticos, a menudo verdaderos lugares de "autodescripción" de la cultura (p. 344)

Ya desde el texto que abre el volumen -una animada carta de 1969 en la que Lotman presenta la "ciencia del futuro", que era la semiótica; y define como "objeto muy simple" de esta joven ciencia la cuestión de la comprensión mutua en la interacción con la alteridad- "¿qué puede ser más simple que la situación: 'yo he hablado, tú has entendido?'". Sin embargo, no se trata de una alteridad exclusivamente antropocéntrica, Lotman también introduce el avasallamiento del mundo animal por parte de los humanos en el marco semiótico de la construcción de una alteridad incomprensible y, por tanto, eliminable, una lógica a la que obedecen tanto la arrogancia antropocéntrica como la dinámica colonial, ya que "quien no entiende a su prójimo siempre tiende a considerar que no hay nada que entender y que debe ser exterminado" (p. 53).

Como es sabido, toda la semiótica de la cultura lotmaniana se opone a esta tendencia a la homogeneización y al borrado de la alteridad, reafirmando cómo el papel de la asimetría, la fricción con elementos intraducibles y la heterogeneidad dialógica son los principios de la generación de sentido en la semiosfera. Esto también es cierto para aquellos textos culturales que son obras de arte, y significa que, en estas páginas de Lotman, ya están presentes muchas de las cuestiones que luego reivindicarán los llamados Estudios de la Cultura Visual, como las dinámicas de circulación de las imágenes, de la traducción intersemiótica y de la relación con la memoria cultural. Y Silvia Burini tiene razón al asombrarse de que se haya recibido tan poco de la reflexión lotmaniana dentro de ese horizonte.

Si, en efecto, la concepción de una cultura visual redefine las obras de arte como objetos constitutivamente insertos en la dinámica espacio-temporal de la interacción cultural, ciertamente estos escritos muestran hasta qué punto la propia idea de la semiosfera y la relación entre el texto artístico y el contexto definen desde el principio la concepción lotmaniana de las artes.

La obra de arte para Lotman nunca está culturalmente aislada ni es autónoma, sino que siempre se inserta en la red textual que fundamenta un contexto nunca concebido como estático y "externo" a la obra (un malentendido, este último, difícil de superar): "el texto en contexto es un mecanismo de funcionamiento que se recrea continuamente, cambiando de fisonomía y generando nueva información" (p. 408), precisa Lotman en el ensayo *La arquitectura en el contexto de la cultura*. Y el texto arquitectónico es, de hecho, un ejemplo paradigmático de la fecundidad del poliglotismo, un principio que se aplica a todas las obras de arte y que concierne tanto al "diálogo entre estructuras de

diferentes épocas” en el conjunto en el que se insertan, y cuya heterogeneidad debe ser defendida, como al “diálogo interno” que tiene lugar en un edificio u obra individual “a través del choque, el conflicto, la intersección y el intercambio entre diferentes tradiciones, diferentes subtextos” (p. 410). Qué preciosas son estas páginas para la comprensión de fenómenos contemporáneos cruciales, pensemos por ejemplo en la “gentrificación” del espacio urbano, que no es sino la destrucción de lo heterogéneo, cuando en cambio, como advierte Lotman, si el espacio arquitectónico es semiótico, “el espacio semiótico no puede ser homogéneo: la heterogeneidad estructural-funcional constituye la esencia de su naturaleza” (p. 422). Podemos encontrar este aspecto generador de heterogeneidad en los diferentes ámbitos que Lotman aborda con una competencia y una pasión inalteradas, por ejemplo en su finísimo análisis de la relación entre los dos poemas de Pushkin sobre el mar y el cuadro de Rubens con el que dialogan (¿Por qué el mar es masculino?): sólo en la interdependencia de estos textos se revela un “significado semántico” profundamente transformado por la contaminación entre el código poético, las artes figurativas y los “objetos del mundo visual real”, una verdadera dinámica de la cultura visual que altera radicalmente el porte semántico individual de los textos e incluso el género de los artículos de la composición poética.

De este principio operativo constitutivo del texto artístico, el ensayo de 1974 sobre *El conjunto artístico como espacio cotidiano* es, por así decirlo, el manifiesto que gira en torno al concepto de conjunto, modelado sobre la idea de *intérieur*. Se trata de un texto extraordinario en el que encontramos una concepción de la interrelación entre las obras de arte dentro del espacio cultural que se anticipa en veinte años a cuestiones planteadas como cruciales por los estudios visuales, como la del anacronismo y las perspectivas poscoloniales. Es aquí, de hecho, donde Lotman subraya la necesidad de ocuparse, junto a la investigación sobre obras y géneros individuales, de la “lógica de los conjuntos reales” (p. 181), esbozando cómo esta interrelación obedece a modelos no lineales y anacrónicos de temporalidad y de relación con los objetos de otras culturas en una perspectiva de reciprocidad: si Lotman, de hecho, advierte del peligro de asimilar estos “otros” objetos aislados de su contexto, también destaca cómo la relación dialógica permite transformar el contexto europeo observándolo desde el punto de vista de estos insertos. Y es de nuevo en este ensayo donde encontramos citado el antiguo dicho “las musas dan vueltas y vueltas”, una imagen capaz de condensar tanto la interrelación constitutiva entre las distintas artes y sustancias de expresión como el dinamismo de esta interrelación.

Los escritos dedicados al teatro y a las artes escénicas (*Semiótica de la escena y El teatro y la teatralidad*) también exploran la cuestión de que la heterogeneidad del conjunto artístico se convierta en el “principio constructivo dominante” para las artes escénicas (p. 282). Pero en estas páginas también encontramos una forma teóricamente rigurosa y, de nuevo, de plena actualidad, de abordar la cuestión de la performatividad, con reflexiones que sin duda resonarán en el lector de hoy, por ejemplo, la reivindicación de una no oposición entre teoría y praxis, o más bien, la idea de que pensar artísticamente es pensar a través del acto artístico y sus formas. Una concepción muy cercana a

la del “objet théorique” formulada por Hubert Damisch y Louis Marin, pero también a las diversas concepciones del pensamiento “imaginario” o de la “lógica icónica” en el ámbito de la Bildwissenschaft: “la idea nunca se da como algo formulado en una lógica completada antes del acto artístico. La idea que aporta el artista es una idea artística. Toma forma en y con una obra determinada y no puede separarse de su texto” (p. 288).

Esta relevante posición epistemológica, sin embargo, va acompañada en Lotman de una constante declinación metodológica y, por tanto, de la exploración de las diversas declinaciones de este pensamiento inmanente a las formas artísticas -de manera coherente con la tradición de una semiótica de las artes de matriz estructuralista, por otra parte.

Me limitaré a señalar dos ámbitos paradigmáticos y actuales de estas exploraciones lotmanianas. La tercera parte del volumen, dedicada a la semiótica del espacio, recoge los textos relativos al espacio entendido no sólo como objeto de investigación (la ciudad, la casa, el mapa), sino sobre todo como operador de espacialización capaz de modelar todo tipo de contenidos. Se trata de esa espacialización del conocimiento investigada por los diversos giros espaciales, el pensamiento cartográfico y el debate sobre la forma-atlas, y que Lotman resume de forma admirable y muy clara: “el espacio en el texto se configura como un lenguaje de modelización, que permite expresar todo tipo de significados, ya que se caracterizan como relaciones estructurales” (p. 405). La organización espacial es, pues, un procedimiento universal capaz de modelar relaciones de cualquier naturaleza, un enfoque crucial para entender algunas de las prácticas contemporáneas más relevantes, desde la infografía hasta los atlas visuales o los moodboards. El análisis de la casa en *El maestro y Margharita* de Bulgakov es un excelente ejemplo de esta modelización: lo que distingue a las “pseudocasas”, las casas inhabitables de Bulgakov, de las “casas de los vivos” es la homologación o no del espacio interior con una espacialidad interior “espiritual”, la intimidad recogida de una “espiritualidad culta”.

El otro frente, que parece extraordinariamente actual en tiempos de discusión sobre el “borrado” de los textos de la cultura, es el que se refiere a los procesos de aumento de la diversidad o, en cambio, de la homogeneidad cultural. Lotman vuelve varias veces sobre este rasgo fundamental de su concepción de la cultura como “mecanismo políglota”, pero le presta especial atención en lo que respecta al cine, al que reconoce el estatus especial de “modelo para los mecanismos metalingüísticos de la cultura contemporánea” ya que realiza su “código general” no “eliminando” y neutralizando textos concretos o sistemas antitéticos particulares, sino incluyéndolos, con toda su originalidad, en el mecanismo general” (*El lugar del arte cinematográfico*, p. 352).

El cine es, por tanto, un lugar para el ejercicio y la “autodescripción” del poliglotismo de los procesos culturales, un metaproceso no exento de derivas y que Lotman describe en la apertura del ensayo. En los momentos autodescriptivos, la cultura crea “su propio retrato ideal”, se “entiende” a sí misma, pero inevitablemente se consolida y canoniza, hasta el punto de que “en esta organización más rígida” se declaran inexistentes aspectos

específicos, "el resultado es el borrado masivo de textos 'incorrectos' de la memoria cultural" (p. 344). Por supuesto, esta conciencia también se deriva de la experiencia directa de los mecanismos de eliminación y censura conmemorativa en el contexto político y cultural soviético, pero la advertencia de Lotman de que toda eliminación radical conlleva un empobrecimiento de la cultura y una pérdida de dinamismo "que se hace especialmente evidente cuando los textos eliminados del canon son eliminados de facto", ya que "los textos fuera del sistema constituyen una reserva para la creación de futuros sistemas" (p. 344); sigue siendo tan relevante como siempre. Tanto más, añade el semiólogo cultural, que esta selección activa no sólo afecta a los textos del presente, sino también a los del pasado, "elevando su propio modelo (simplificado) del curso histórico de la cultura a la norma".

Frente a este borrado, o a una marginación menos radical, las artes son el lugar paradigmático de la resistencia a la uniformidad, de la confrontación e incluso de la fricción con los textos cuyos valores han sido relegados a los márgenes del sistema, y de la manifestación del "conflicto entre tendencias opuestas en el mecanismo de la cultura" (p. 345).

El *Girotondo delle muse* lotmaniano sigue siendo, por tanto, un vademécum de renovada actualidad, entre otras cosas por el rigor con el que aborda cuestiones que creemos mal aclaradas y cuya definición aproximada parece, en cambio, aumentar paradójicamente con el tiempo. Pienso, por ejemplo, en la cuestión de la relación texto-imagen, que Lotman aborda en su bello ensayo, también inédito en ruso, sobre *La serie gráfica*, aclarando -mucho antes que los estudios más recientes sobre la imagen científica- el carácter no ancilar de la ilustración, a la que devuelve plena carga generativa y de respuesta respecto al texto.

Por último, hay otro hilo conductor, imposible de ubicar en un solo apartado por lo constante que es su presencia, y es la crítica a la -en términos de Barthes- naturalización de la convencionalidad del signo visual, una llamada a la explicación y comprensión del disimulo por el que "lo convencional puede ser tratado como si no lo fuera (la obra de arte se equipara a la vida)" (*La convencionalidad en el arte* p. 61). De nuevo, una cuestión que entrelaza las preocupaciones actuales, en primer lugar la de la inmersión de los entornos visuales, artísticos y mediáticos, y la del borrado cada vez más sofisticado de las marcas que, en el texto, señalan su naturaleza de construcción y conformación.

Lotman deja claro que la cuestión del convencionalismo no se refiere a tipos específicos de obras de arte o a géneros abiertamente "antirrealistas", y que la oposición entre arte convencional y "realista" no es teóricamente correcta, sino que el rasgo convencional es un elemento estructural del texto artístico, modulado a través de estrategias discursivas específicas. Esta verdadera crítica de la transparencia incide de manera decisiva en ciertos malentendidos persistentes en la historia del arte, por ejemplo la cuestión del retrato, sobre cuya supuesta naturaleza de parecido referencial Lotman aclara: "no

es tanto el parecido lo que importa, sino la capacidad formal de ser signo de lo parecido (...) los conceptos de parecido requieren siempre un presupuesto convencional" (p. 108). Del mismo modo, las naturalezas muertas radicalmente ilusionistas, como los trampantojos, no son menos convencionales que las naturalezas muertas "alegóricas" altamente codificadas, ya que el juego ilusorio sólo puede ser captado por el espectador "que tiene un fino sentido de los registros semióticos, que tiene un sentido del dibujo como no-signo y de la cosa como no-dibujo" (p. 96). Esto también se aplica al teatro "realista", que no es menos convencional que el teatro abiertamente experimental, y así sucesivamente, en una deconstrucción precisa no tanto de la posible confusión entre "texto y realidad", sino de su separación artificial, ya que toda la cultura es texto, un conjunto de relaciones dinámicas que ya es siempre semiótico. Así, la "signicidad" es una cuestión de orden diferente a la oposición entre convencionalidad y "naturalidad". Ambas son estrategias de significación; simplemente indican "la orientación de un movimiento artístico" u obra "hacia una determinada relación entre el texto y la realidad" (p. 276).

Una cierta retórica ontologista, con su reivindicación de la distinción entre el mundo de los textos y el mundo "real" -tanto en el ámbito de la filosofía como en el de los estudios visuales y la performatividad- se beneficiaría enormemente, creemos, de esta definición tan concisa como cristalina, verdadero vademécum para cualquier aproximación a las estrategias textuales inmersivas.

Cien años después del nacimiento de su autor y algunas décadas después de la redacción de estos ensayos, las musas siguen, pues, dando vueltas, ofreciendo a los heterogéneos campos de investigación sobre las artes y la imagen la extraordinaria actualidad de una semiótica del poliglotalismo artístico.