

Complejidad, Transdisciplinariedad,  
Decolonialidad, Semiosis  
y Análisis del Discurso



# Fronteras semiótico- discursivas en distintas manifestaciones culturales

Estudios inter y transdisciplinares

María Eugenia Flores Treviño  
Gabriel Ignacio Verduzco Arguelles  
(Coordinadores)





COMPLEJIDAD, TRANSDISCIPLINARIEDAD, DECOLONIALIDAD  
SEMIOSIS Y ANÁLISIS DEL DISCURSO

# Fronteras semiótico-discursivas en distintas manifestaciones culturales

*Estudios inter y transdisciplinares*

MARÍA EUGENIA FLORES TREVIÑO  
GABRIEL IGNACIO VERDUZCO ARGUELLES  
(COORDINADORES)

EDITORA  
JULIETA HAIDAR

Escuela Nacional de Antropología e Historia de México



---

María Eugenia Flores Treviño, Gabriel Ignacio Verduzco Arguelles (Coords.)  
Fronteras semiótico-discursivas en distintas manifestaciones culturales. Estudios  
inter y transdisciplinares.

Primera Edición. Ciudad de México:

Editoriales: Escuela Nacional de Antropología e Historia; Casa Editorial Analéctica;  
Arkho Ediciones; Red de Pensamiento Decolonial; Red CoPaLa; Revista FAIA 2023.  
586 páginas.

156 MB: 36,12 x 45,17 cm.

ISBN: 978-987-88-9804-9

DOI: 10.5281/zenodo.8114276

---

Primera edición: abril de 2023, Ciudad de México.

D. R. © 2023 de la presente edición

Casa Editorial Analéctica

[www.analectica.org](http://www.analectica.org)

Edición: Juan Carlos Martínez Andrade & Fernando Proto Gutierrez

Diagramación & Maquetación: Paola Lizeth Torres Mireles

Diseño de portada: Oscar Ochoa Flores

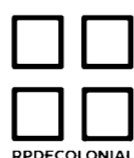
Este libro ha sido dictaminado por pares académicos.

Acceso abierto para descarga gratuita.

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido  
de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por  
escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y  
en su caso de los tratados internacionales aplicables, la persona que infrinja esta  
disposición, se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.



en Co-edición Internacional con Arkho Ediciones,  
Red de Pensamiento Decolonial, Red CoPaLa & Revista FAIA



Hecho en México

**DIRECTOR DE LA ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA**  
JOSÉ LUIS CASTREJÓN CABALLERO

**EDITORIA**

JULIETA HAIDAR

Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

**COMITÉ EDITORIAL**

Cada libro de esta serie ha sido sometido a revisión y dictamen por pares en un proceso doble ciego, ejercido por el comité editorial.

**PAOLO OREFICE**

Universidad de Florencia, Italia.

**MARIA EUGENIA FLORES**

Universidad Autónoma de Nuevo León, México.

**EDUARDO CHÁVEZ HERRERA**

Universidad Nacional Autónoma de México, México.

**OLIVIA FRAGOSO SUSUNAGA**

Universidad Autónoma Metropolitana-Sed Azcapotzalco, México.

**MARIA TERESA OLALDE**

Universidad Autónoma Metropolitana-Sed Azcapotzalco, México.

**OSCAR LONDOÑO**

Universidad del Tolima, Ibagué, Colombia.

**SILVIA BAREI**

Universidad de Córdoba, Argentina.



**IRENE MACHADO**

Universidad del Estado de Sao Paulo, Brasil.

**LAURA GHERLONE**

Universidad Católica, Argentina/Italia.

**ENRIQUE MADRAZO**

Universidad Veracruzana, Xalapa, México.

**OSMAR SANCHEZ AGUILERA**

Investigador Independiente, México.

**FREDDY JAVIER ÁLVAREZ GONZÁLEZ**

Cátedra Unesco Universidad e Integración Regional,  
Colombia/Ecuador.

**LILLY GONZÁLEZ CIRIMELE**

Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.



# EXPLICACIÓN CÓDICES (AMOXTLI)

*Oscar Ochoa Flores (ENAH)*

*José Luis Valencia González (ENAH)*

Cuando el homo sapiens cruzó del viejo al nuevo continente Anahuac-Tawantinzuyú, hoy América, se prolongó la gran aventura migratoria de todas las especies vivientes de nuestro planeta, el humano no cesaba en transitar por los enormes edenes que iba descubriendo, dejando huellas y claras evidencias en ese peregrinar. Su capacidad creadora transformaría los ecosistemas para que lo mimaran, lo alimentaran y protegieran, pero la naturaleza humana lo obligó a continuar buscando nuevos senderos a pesar de los peligros. Poco a poco, el ser humano aprendió a narrar sus impresiones en los grandes lienzos de piedra, donde podemos contemplar las distintas cosmovisiones, cosmopercepciones del mundo.

El continuum cultural con su dinamismo propició las concentraciones en grandes urbes, en donde se generaron magnánimos saberes en la región denominada Mesoamérica, que evolucionó por 45 siglos hasta su interrupción por la invasión española. En este amplio territorio, floreció una de las tecnologías más importantes de la humanidad, la escritura, con sus peculiaridades, como fueron los amoxtin<sup>1</sup>, narraciones visuales llenas de cronotopos distintos, de contenidos míticos, históricos.

A principios del siglo XVI arribaron misioneros cristianos junto con los soldados españoles, quienes se encargaron de estigmatizar los amoxtin por considerarlos demoniacos, contra la evangelización, por

---

<sup>1</sup> El término *amoxtli* se equipara con el de libro (*amoxtin* es el plural=libros) que más tarde lo transformarían como códice, con el cual se conocerán los manuscritos mesoamericanos.



lo que fueron a la hoguera; una destrucción del saber, un epistemicidio considerado como uno de los genocidios culturales más atroces de la historia, muy pocos *amoxtin* precuauhtémicos<sup>2</sup> lograron sobrevivir.

Afortunadamente, hubo clérigos que se interesaron por descubrir y entender las culturas recién descubiertas y solicitaron a los escritores originarios que reelaboraran sus libros sagrados, por lo que algunos *amoxtin* perdidos durante la época colonial cobraron vida, aunque ya contaminados por la mirada de los peninsulares. Por lo mismo, los investigadores que quieren analizarlos deben rastrear sus iconografías que previamente ya habían sido acuñadas en las piedras, cerámica, madera, cuernos y otros materiales que soportaron el desgaste natural del medio, y las imágenes se conservaron casi intactas.

Los interesados por estudiar el origen y la historia de la escritura mundial se han encontrado con serias dificultades para clasificar el estilo utilizado en Mesoamérica, los más progresistas han dejado de lado el empeño por considerar que la evolución de la escritura está restringida a un solo camino: pictografía→lexigrafía→alfabeto, éste último ya como el uso de signos que representan los fonemas del habla, o sea, la escritura eurocéntrica. Sin embargo, hay una ramificación de origen que no encaja en tal taxonomía lineal, nominada *semasiografía*, el arte primitivo se encaja en este tipo, al igual que las ideografías. Desafortunadamente, la categoría desdibujó sus fronteras, comenzó con un intento de acceder a las imágenes desde su extensión semántica, ahora ya incluye lenguajes artificiales, como la música o el álgebra.

Las características de la escritura bosquejada en los *amoxtin* rebasan el reduccionismo intencionalmente impuesto, es necesario crear una

---

<sup>2</sup> Categoría decolonizadora en lugar de prehispánica, que ahora recobra realce por los 500 años de la caída de la ciudad de la Mexico-Tenochtitlan.

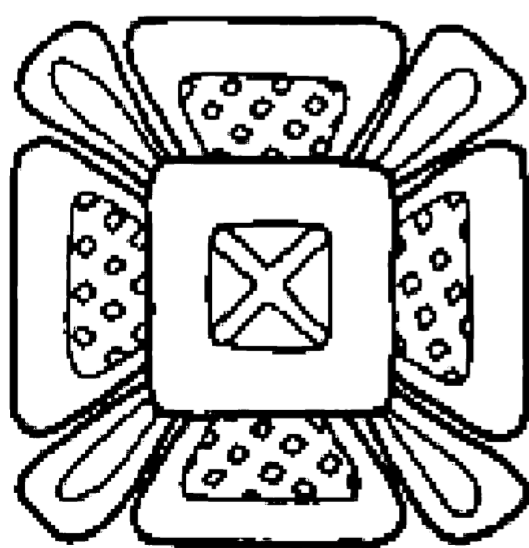


nueva categoría para facilitar mejor el estudio de los *amoxtli*, cuando más que su escritura visual admite diferentes niveles de complejidad, sus iconografías pueden involucrar iconos, símbolos, alegorías, o en general, tropos retóricos y de construcciones gramaticales con difrasismos, tan comunes en Mesoamérica. Una opción podría ser clasificar su escritura como semiográfica. De cualquier forma, los maravillosos *amoxtin* han funcionado como dispositivos de representación descriptiva y como depósitos mnemotécnicos, puesto que han servido a la memoria de la cultura y a la inteligencia colectiva del pueblo mexicano como fortaleza para su resistencia contra las perturbaciones culturales. Es un hecho que desde la época colonial la estrategia de defensa de los sabios mexicanos fue la de asumir que los signos ancestrales sufrieran cambios en el plano de la expresión, pero no en el plano del contenido, derivado por una dialógica de los procesos transculturales que se han dado, desde el encontronazo de dos semiosferas con semióticas ininteligibles entre ellas.

Las culturas ancestrales consagraban a los profesionales escribanos o tlacuilos por ser los dueños de la 'tinta negra y roja', difrasismo para asignarle al conocimiento la cualidad cromática, obtenida de los recursos naturales como la hematita, el hongo del nopal o de la grana cochinilla, que servían para ilustrar el papel *amate*, elaborado de la corteza de un árbol. El difrasismo tiene también la intención de conectar la amplia gama de colores, con la de los distintos conocimientos. Por otro lado, los *amoxtin* más atractivos son los que fueron hechos en forma de biombos, pero hay otros más, como los mapas con los que se atiende los aspectos histórico-jurídico-económicos, o los herbolarios para la cuestión medicinal. De los primeros, el Borgia, Borbónico, Fejérvàry-mayer, Magliabecchi y más, fueron los preferidos para estudiar los asuntos teológicos y mágicos, con los que se calculaba la cuenta de

los destinos. Gracias a sus lecturas podemos analizar los textos de la Piedra del Sol: en su interior se aprecian 20 signos calendáricos, cada uno representando una puerta al universo, es decir, al multiverso. Al mismo tiempo se hace la decodificación del textopoyético de los 'cuatro soles' que sucedieron antes del nuestro, el quinto sol, *nahui ollin* o cuatro movimiento. A su vez, en la iconografía central, holísticamente observable, está el mitopoético de la venida del sexto sol. Este es un texto que está registrado a lo largo de toda la historia mesoamericana, nombrado genéricamente como quincunce, forma simbólica, cuyo registro viene desde los olmecas, aparece por todas las culturas mesoamericanas, con los mayas y Teotihuacan entre ellas, en el vientre de la Virgen de Guadalupe, y en la 'santa forma' elaborada durante el ritual sagrado de la velación de la Danza Conchera en la actualidad, es decir, es un texto-símbolo que tiene un peregrinar de 5000 años.

Como el quincunce hay otros cronotopos más que tienen la función netamente mnemotécnica, pero todos ellos solamente se pueden comprender desde una perspectiva espacio-temporal no discreta, pues son transdimensionales y diacrónicos-paradigmáticos, una perspectiva ajena a nuestra práctica lectora actual que es unidireccional. Cuando se logre penetrar en la profundidad de esos cronotopos, seguramente se abrirán nuevos senderos para desentrañar la realidad compleja de formas netamente insospechadas.



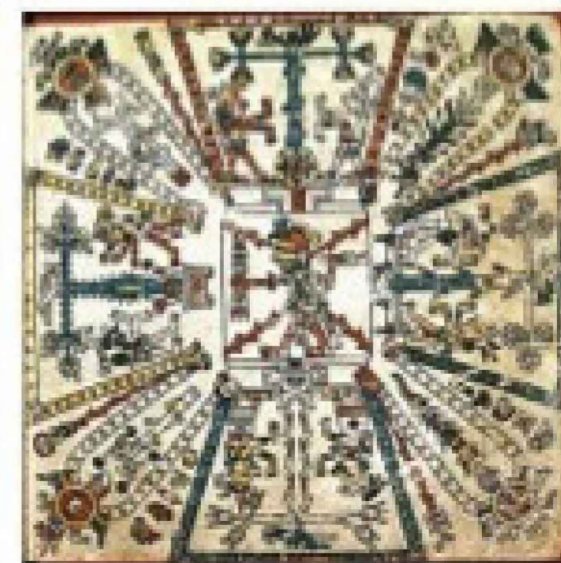
(a) La Venta. Olmeca.  
Del 3000 al 600 a.n.e.



(b) Teotihuacan.  
Del 200 al 700 d.n.e.



(c) Códice Madrid f. 75 y 76.  
Maya Clásico



(d) Códice Feyerherg Mayer.  
Foja 1. Nahuatl Posclásico



## Descripción Códice Xolotl, Lámina 1

El Códice Xolotl, cuya primera lámina sirve de fondo para la portada de esta serie, es un manuscrito pictográfico de la tradición mesoamericana resguardado por la Biblioteca Nacional de París. Este documento contempla cuatrocientos años de historia en la Región Acolhua y sus ciudades *Texcoco*, *Huexotla*, *Cohuatepec*, *Cohuatilinchán*, además de la ciudad *mexica* de *Tenochtitlan*.

El códice relata la genealogía de los señores que gobernaron Texcoco, desde la llegada de *Xolotl* hasta el más célebre de sus sucesores: *Nopaltzin*, *Tlotzin*, *Quinatzin*, *Techotlalatzin*, *Ixtlilxochitl* y *Nezahualcóyotl*. El registro genealógico y geográfico abarca de 1068 a 1429 y fue utilizado por Fernando de Alva Ixtlilxóchitl como una de sus fuentes para redactar la “Historia de la nación chichimeca”. Una hipótesis sugiere que el original se extravió a mediados del siglo XVI y una copia es la que llega hasta nuestros días.

La lámina 1 relata la entrada del Señor *Xolotl* y sus seguidores chichimecas que exploran el Valle y se relacionan con los refugiados de Tula (Tollan), cuyas ruinas abandonadas conocieron en su llegada a la Cuenca del Valle de México. Además, narra el paso de *Xolotl* por Mizquiahuala y su giro hacia Actopan, para después llegar adonde había cuevas. Esta lámina del códice señala lugares importantes en la migración chichimeca como Tula, los cerros de Zempoallan, Oztotepec, Tecpatepec, Quauhiacatl; cuevas que habitaron en su peregrinar como las de Oztoticpac, Tepetlaoztoc, Tzinacanoztoc, Techachalco, Oztotlitectlacoyan, Tlalanoztoc; ciudades como Teotihuacan, Culhuacan, entre otras. Es un relato de la migración chichimeca por estos lugares, deambulando por campos, vestidos de pieles y zacate, guarecidos en las grutas y cuevas.

En términos geográficos e históricos, aparecen en la parte superior derecha El lago de Chalco, seguido del Lago de Xochimilco; el principal cuerpo de agua simboliza al Lago de Texcoco, y el delgado brazo de agua extendido a la izquierda es la Laguna de San Cristóbal. En el extremo contrario está el Lago de Xaltocan, el cual rodea al pueblo del mismo nombre. Más adelante hay una pequeña salida que representa al Lago de Zumpango.

## Referencias

- Agustí, J y Antón, M. (2011). La gran Migración. La Evolución más allá de África. México, Editorial Crítica.
- Breve Historia del Códice Xólotl (2010), Volumen I. Municipio de Tlalnepantla de Baz, México. (S/A).
- Charles E. Dibble (1980). Códice Xolotl. Miguel León-Portilla (Prefacio a la segunda edición). México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Galarza, J. (1992). In Amoxtlí in Tlacatl. El libro, el hombre, códices y vivencias. México, Editorial Tava.
- Magaloni, D. (2014). Los Colores del Nuevo Mundo. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pueblos Originarios. Escritura y Simbología (2021). (S/A) <https://pueblosoriginarios.com/norte/suroeste/chichimeca/xolotl.html>
- Sampson, Geoffrey (1997). Sistemas de Escritura. Análisis Lingüístico. Barcelona, Editorial Gedisa.
- Valencia, J.L. (2012). La Danza Conchera Azteca-Chichimeca. Memoria hologramaticultural de una tradición. México, Mimeo.
- Velázquez, Primo Feliciano (1992). Códice Chimalpopoca. Anales de Cuautitlán y Leyenda de los Soles. México, Universidad Nacional Autónoma de México.



# EXPLICACIÓN DE LA PORTADA

*Gabriel I. Verduzco Arguelles*

*María Eugenia Flores Treviño*

El símbolo de la portada es el glifo nahua Nahui Ollin -cuatro movimiento- coloreado como si fuera un vitral gótico, lo que nos remite a la recursividad simbólica del arte y la cultura. Este glifo se conoce por ser el signo calendárico mexicana de la quinta era o quinto sol. Se relaciona con la propuesta de trabajo e investigación de los textos de este libro, porque se quiere simbolizar el fin y el inicio de nuevas perspectivas en investigación social, en humanidades y arte, como acciones emergentes que sean capaces de dar razón de la compleja realidad que nos rodea y de la necesidad de aproximarnos lo más holísticamente posible, a la explicación de los fenómenos del entorno. Además, el glifo del movimiento es una invitación a pensar la investigación científica siempre desde el cambio continuo, para aspirar a acceder a una realidad que continuamente se transforma.

El pico del águila y el ojo estelar se muestran estilizados, en una alegoría de la visión profunda y elevada de la realidad que se pretende obtener mediante la implementación de las herramientas y perspectivas transdisciplinarias que se asumen en los diferentes textos de este volumen. Entre las dos bandas inferiores del ollin aparecen unas manos unidas que evocan la shakti mudra del budismo, en alusión al reconocimiento de que el pensamiento científico y la investigación no deben obviar en sus objetos de estudio las relaciones de poder; seguir la ruta trazada por las epistemologías “del sur” y responder a la imperiosa necesidad de asumir posiciones decoloniales e incluyentes que, en las ciencias, las humanidades y las artes, han sido

segregadas por siglos del trabajo intelectual y científico en Occidente. Finalmente, el estudio del lenguaje y sus diversas manifestaciones discursivas articulado a la reflexión sobre su incidencia social queda expresado en el empleo de este símbolo y el elocuente empleo del lenguaje visual que lleva consigo: Ninonpehua, nihuelncuica, yuhquin tlacuilolli huel titlani, huel xontlapalaqui.



# PRESENTACIÓN SERIE LIBROS DIGITALES

En esta serie de Libros Digitales Interactivos, queremos cumplir con varios objetivos que nos parecen muy importantes frente a las contradicciones y a las problemáticas existentes en el mundo actual, en la humanidad, que oscurecen los horizontes de un modo catastrófico y preocupante.

En la serie, participan investigadores de alto nivel de varios países que han trabajado con epistemologías de vanguardia y críticas, y con los campos cognitivos de la *SEMIÓTICA y del ANÁLISIS DEL DISCURSO*, abordando varios objetos de estudio, distintas producciones semióticas y discursivas generadas por los complejos procesos culturales, políticos, sociales, históricos, económicos.

En primer lugar, destacamos el objetivo de integrar y considerar seis epistemologías críticas que son *LA ANCESTRALIDAD, LA COMPLEJIDAD, LA TRANSDISCIPLINARIEDAD, LA DECOLONIALIDAD, LA EPISTEMOLOGÍA DEL SUR Y LA EPISTEMOLOGÍA MATERIALISTA REVISITADA*, muy necesarias para repensar una nueva civilización, una nueva humanidad, más allá del antropoceno.

En estos desarrollos y emergencias, podemos destacar algunos aspectos y planteamientos importantes: *a)* La necesidad de un pensamiento crítico, reflexivo frente a todas las imposiciones hegemónicas; *b)* La Importancia de asumir nuevas pautas de desarrollo para lograr una nueva civilización, que permita salvar la humanidad, al planeta; *c)* Reconocer todos los procesos cognitivos con la misma valorización, tantos los del Occidente, como los del Oriente; *d)* Ampliar el espectro cognitivo, saliendo de lo racional, que necesariamente está en recursividad con lo emocional, con lo mítico, lo mágico, lo intuitivo,

lo práctico, lo artístico; e) Proponer y defender escenarios distintos, en donde se luche por la igualdad de todos los seres humanos, de todas culturas, para superar todo tipo de dominación, y de injusticia; f) Colocar la ética como dimensión fundamental para superar los obstáculos y las contradicciones de la humanidad, de las civilizaciones actuales y g) Abrir caminos de convergencia y de diálogo entre múltiples dimensiones de la complejidad humana, tan contradictoria.

Para concretar las trayectorias expuestas, sintetizamos algunas características de las *EPISTEMOLOGÍAS CRÍTICAS DE VANGUARDIA*.

En las *EPISTEMOLOGÍAS ANCESTRALES, INVISIBLES*, que emergen con mucha vitalidad, destacamos algunas características:

- Continuum naturaleza-cultura.
- Continuum espacio-tiempo.
- Relación macrocósmica ↔ microcósmica con la vida.
- La lógica de lo concreto recursiva con la lógica de lo abstracto.
- La lógica contradictoria del yin ↔ yang.
- Procesos cognitivos recursivos emoción ↔ razón.
- Presencia de lo mágico, lo mítico, lo sagrado.
- Importancia de lo colectivo sobre lo individual.
- Ubuntu, Sumak kawsay y otros conceptos de diversas culturas ancestrales de Asia, de África, de América Latina.

En la *EPISTEMOLOGÍA DE LA COMPLEJIDAD*, anotamos algunas categorías y premisas  
*El Método*, Edgar Morin (1997, 1999)

- La incertidumbre, lo impredecible, lo imprevisible.
- Los principios fundamentales: lo dialógico, lo recursivo, lo hologramático.



- La entropía y la neguentropía en recursividad: Desorden ↔ Orden ↔ Interacción ↔ Organización.
- El Bucle tetralógico: unidad analítica nuclear relacionada con la espiral cósmica, con las espirales en lo micro y en lo macro.
- Los sistemas complejos que son abiertos, recursivos, retroactivos, relacionados con la auto-eco-organización viviente.
- La lógica de lo contradictorio fundamental: en todos los fenómenos está lo antagónico y lo complementario al mismo tiempo (principio presente también en el taoísmo).
- El Sujeto complejo, transdimensional, contradictorio en movimientos recursivos, horizontales, verticales, diagonales (Homo complexus).

En la *EPISTEMOLOGÍA DE LA TRANSDISCIPLINARIEDAD*, retomamos las siguientes categorías y premisas, Nicolescu (1996, 2006)

- Niveles de realidad del objeto: las dimensiones global, regional, nacional, local, lo macro, lo micro.
- Niveles de realidad del sujeto: las distintas formas de percepción que se configuran en la subjetividad, en la transdimensionalidad del sujeto.
- La relación sujeto ↔ objeto: recursiva, todo lo subjetivo es objetivo y viceversa.
- El sujeto y el objeto transdisciplinarios, ligados a la transdimensionalidad, la transrealidad, la transsubjetividad.
- El tercer incluido y el tercer oculto: presentes en el paso de los niveles de realidad del objeto y los niveles de percepción del sujeto.
- La transculturalidad como un proceso articulado orgánicamente con la transdisciplinarietà, donde juegan un papel medular los niveles de Realidad, los procesos dialógicos.

*EPISTEMOLOGÍA DE LA DECOLONIALIDAD / EPISTEMOLOGÍA DEL SUR*, ambas se articulan aunque presenten matices distintos, Grosfoguel y Castro (2007); De Sousa (2018)

- Visibilizar los procesos cognitivos que están excluidos por la hegemonía occidental, que produjo varios epistemicidios.
- La decolonialidad del ser, del saber, del hacer, del poder, que conlleva a implicaciones y procesos muy complejos y transdisciplinarios, de resistencia, de reexistencia.
- Las dos defienden el reconocimiento de los procesos cognitivos desde otras trincheras, desde las fronteras excluidas por la hegemonía, y la inclusión del Sur Simbólico, de todo lo ancestral milenario.
- Las dos proponen la recuperación, la conservación, la lucha por la memoria de la cultura, por la memoria histórica ancestrales, y por otros tipos de memoria que resisten a pesar de los milenios, y siglos de dominación en el mundo.
- Crítico a profundidad al despojo, y recuperar todas las prácticas y elementos usurpados.

*LA EPISTEMOLOGÍA MATERIALISTA REVISITADA* integra varias rutas analíticas, para abordar diversas problemáticas del Siglo XX y XXI:

- Análisis de los procesos de globalización de todos tipos.
- Estudios de las etapas actuales del Neoliberalismo, como las formas más destructivas del Capitalismo.
- Análisis de los movimientos sociales de resistencia, de reexistencia articulados a la lucha de clases.
- Introducción de las problemáticas del género, los movimientos feministas.
- Reflexión analítica de la complejidad de los sistemas-mundo.
- Integración a los macro procesos económico-político-histórico-culturales, de los procesos micros en estas mismas dimensiones.



Las epistemologías críticas mencionadas, piden como *REQUISITOS COMPARTIDOS* los siguientes movimientos:

1. Ruptura de las fronteras entre las CIENCIAS NATURALES: las fronteras entre la física, la química, la biología, la genética, entre otras ya no pueden sostenerse.
2. Ruptura de las fronteras entre las CIENCIAS SOCIALES: pierden pertinencia las separaciones tajantes entre la antropología, la historia, la sociología, la política, entre otras disciplinas.
3. Ruptura epistemológica más fuerte entre *las CIENCIAS NATURALES ↔ LAS CIENCIAS SOCIALES/HUMANAS ↔ LAS CIENCIAS EXACTAS ↔ LAS CIENCIAS ARTÍSTICAS, LO FILOSÓFICO, LO ESPIRITUAL, LO SAGRADO*: implicando un desafío importante para repensar el conocimiento desde un continuum complejo y fascinante.
4. Rupturas epistemológicas necesarias para lograr conocimientos transdisciplinarios, complejos, decoloniales, materialistas para enfrentar los problemas del mundo, de la humanidad, del antropoceno en el Siglo XXI.
5. Reconstrucción del ser, saber/conocer, poder, hacer desde lo decolonial y de la epistemología del sur.

En síntesis, las perspectivas epistemológicas en diálogo abren caminos amplios, con gran profundidad crítica para lograr nuevos horizontes de libertad, de justicia para todo ser humano. En este sentido, los planteamientos desde estos nuevos enfoques implican asumir categorías como *LA TRANSCULTURALIDAD, LO TRANSRELIGIOSO, LO TRANSHISTÓRICO, LA TRANSPOLÍTICA, LA TRANSREALIDAD, LA TRANSUBJETIVIDAD, LA TRANSIDENTIDAD, etc.*

Los problemas existentes son profundos, estructurales, tales como: *la civilización terrestre dominada por el antropoceno, el desarrollo sostenible, la educación planetaria, el transhumanismo / post-humanismo, la inteligencia artificial, las tecnologías destructivas, la salud, la igualdad de género, la*

*pobreza, la destrucción de la biodiversidad, el cambio climático, las guerras, la violencia, entre otros.*

Estas posiciones epistemológicas implican no solo impactos en los procesos cognitivos ↔ emocionales, sino también en la práctica de la ética que supone el nacimiento de un nuevo ser humano, una nueva civilización con otros valores, por lo cual hay que luchar desde todas las dimensiones, no solo en lo académico, sino en la vida misma.

Un segundo objetivo de esta serie de Libros Digitales Interactivos se refiere a los Campos de la *SEMIÓTICA y del ANÁLISIS DEL DISCURSO*, abordados desde las epistemologías mencionadas. En esta presentación sólo exponemos algunas propuestas para repensar la producción semiótica-discursiva desde nuevos enfoques epistemológicos, que se proyectan en lo teórico-metodológico, y en lo analítico.

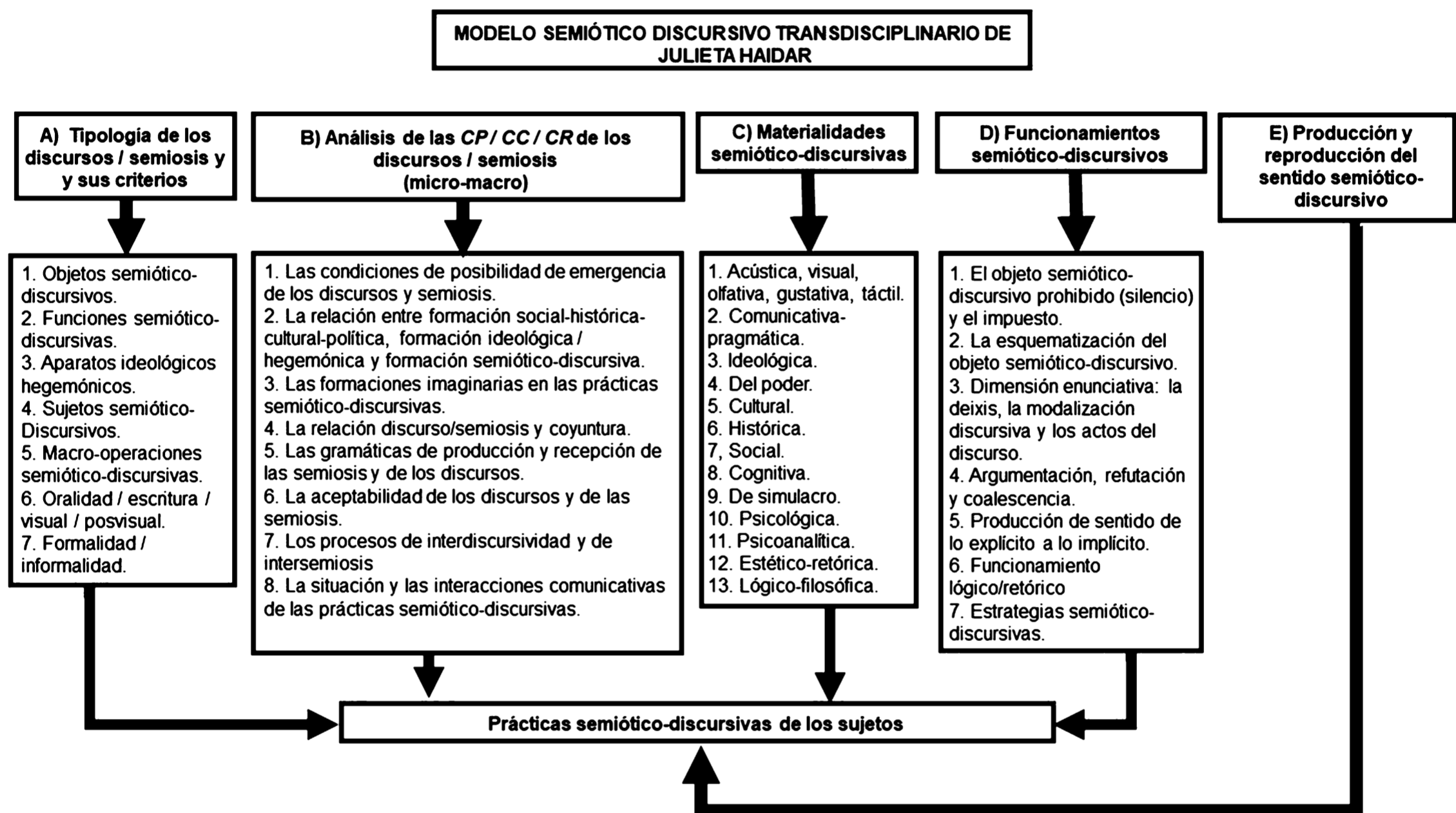
En primer lugar, enumeramos problemáticas nucleares del *CAMPO DE ANÁLISIS DISCURSIVO Y SEMIÓTICO*, que articulamos de manera compleja y transdisciplinaria (Haidar 2006)

- Es necesario introducir las diferentes tendencias desarrolladas en las Ciencias del Lenguaje: el Análisis del Discurso y la Semiótica de la Cultura. La práctica semiótico discursiva.
- Las Condiciones de Producción, de Circulación, de Recepción semiótico-discursivas.
- Las materialidades y los funcionamientos semiótico-discursivos.
- Los sujetos semiótico-discursivos desde la complejidad y la transdisciplinarietàad.
- Los procesos de producción de los sentidos en lo semiótico-discursivo.
- Los criterios de clasificación de las distintas prácticas semiótico-discursivas.



En esta presentación sólo nos detenemos en algunos elementos para ilustrar las construcciones de modelos, y de categorías desde las epistemologías mencionadas.

En primer lugar, presentamos el Modelo Analítico Semiótico-Discursivo construido para analizar las prácticas semiótico-discursivas (Haidar 2006).



En segunda instancia, presentamos la construcción de una categoría compleja, transdisciplinaria:  
*PRÁCTICA SEMIÓTICO-DISCURSIVA* (HAIDAR 2006)

1. Conjunto transaccional con reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas.
2. Conjunto transaccional con reglas de cohesión y coherencia.
3. Está siempre relacionada con las condiciones de producción, circulación y recepción.
4. Es una práctica donde emergen varias materialidades y funcionamientos complejos.

5. Dispositivo de la memoria de la cultura.
6. Generadora de sentido.
7. Heterogénea y políglota.
8. Soporte productor y reproductor de lo simbólico.
9. Materializa los cambios socio-cultural-histórico-políticos.
10. Es una práctica socio-cultural-histórico-política ritualizada y regulada por las instituciones de todo tipo y por lo no-institucional.
11. Es una práctica subjetiva polifónica, ya que la subjetividad constituye una dimensión ineludible en cualquier producción semiótico-discursiva comunicativa.

En tercer lugar, es importante la *CONSTRUCCIÓN COMPLEJA TRANSDISCIPLINARIA PARA EL ANÁLISIS DE LAS CONDICIONES DE PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN, RECEPCIÓN* (HAIDAR 2006)

- Condiciones de posibilidad (Michel Foucault).
- La formación social, formación ideológica, formación discursiva (Michel Pêcheux y otros).
- Las formaciones imaginarias (Michel Pêcheux).
- La relación coyuntura / discurso-semiosis (Regine Robin).
- Las gramáticas de producción y recepción (Eliseo Verón).
- La aceptabilidad de los discursos y semiosis (Jean Pierre Faye).
- Los procesos de interdiscursividad, intertextualidad, intersemiosis (Julia Kristeva, Desiderio Navarro).
- La situación y las interacciones semiótico-discursivas (Gumperz, Dell Hymes; Kerbrat-Orecchioni).

Por último, presentamos las *MATERIALIDADES SEMIÓTICO-DISCURSIVAS* que dan cuenta de la arquitectura de las prácticas semiótico-discursivas y de la densidad de los sentidos generados (Haidar 2006)

1. La acústica, visual, olfativa, gustativa, táctil.
2. La comunicativo-pragmática.



3. La ideológica
4. La del poder
5. La cultural
6. La histórica
7. La social
8. La cognitivo-emocional
9. La del simulacro
10. La psicológica
11. La psicoanalítica
12. La estético-retórica
13. La lógico-filosófica

En esta serie, en síntesis, los libros integran las epistemologías críticas de vanguardia, así como el análisis de producciones semiótico-discursivas de todo tipo, llegando por supuesto a lo digital, dimensión ineludible en el Siglo XXI, y en el momento actual.

## Referencias

- De Sousa Santos, Boaventura (2018). "Introducción a las Epistemologías del Sur". En: Coordinadoras Maria Paula Meneses, Karina Andrea Bidaseca, *Epistemologías del Sur*, Buenos Aires, CLACSO; Coimbra, CES.
- Grosfoguel, Ramón y Castro Gómez, Santiago, (comp.). (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Haidar, Julieta (2006). *Debate CEU-Rectoría. Torbellino Pasional de los Argumentos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Morin, Edgar (1997). *Introducción al pensamiento complejo*, España, Gedisa.

Morin, Edgar (1999). *El conocimiento del conocimiento*. Madrid, Ediciones Cátedra.

Nicolescu, Basarab (1996). *La transdisciplinariedad. Manifiesto*, México, Multiversidad Mundo Real, A.C.

Nicolescu, Basarab (2006). “Transdisciplinariedad: pasado, presente, futuro” (Primera y segunda parte) En: *Revista Visión Docente*, Conciencia, Año VI, Nos 31 y 32, julio - octubre.

*Julieta Haidar, México 2021*



# AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Julieta Haidar: querida mentora, admirada investigadora y generosa académica por constituirse en guía y orientadora de tantos de nosotros en esta ruta académica, aún ahora.

A todos y cada uno/a de los y las investigadores/as que participan en esta publicación.

A nuestros estudiantes-asistentes, que, al colaborar, también ponen su esfuerzo para que esta publicación vea la luz:

- Alberto Arévalo Coronado
- Angélica Marysol Rocha Ramírez
- Heber Elías Jiménez Sierra
- Maricruz Saucedá Limón

# PRÓLOGO

*María Eugenia Flores Treviño y  
Gabriel Ignacio Verduzco Arguelles*

La adquisición de nuevo conocimiento navega delicadamente entre la dispersión y la concentración de ideas. La observación necesita dispersión (buscar lo diferente entre lo similar), mientras que la comprensión necesita concentración (buscar lo común entre lo diverso). Toda investigación científica fluctúa entre la dispersión y la concentración, entre la observación y la comprensión  
*(Wagensberg, 2014, pág. 8).*

Sin lenguaje se puede pensar, pero no se puede comprender  
*(Wagensberg, 2014, pág. 14).*

En este libro, concebido por la labor conjunta de los Cuerpos Académicos UANL-480 “Estudios de la cultura. Literatura, Discurso, Género y Memoria”, UANL-465 “Estudios de la lengua francesa: pragmática, enseñanza y traducción”, UANL-457 “Estudios interdisciplinarios de la Historia”, ENSMSG-3 “Discurso, Educación y Sociedad”, UACOAH-135 “Discursos, semióticas y lenguajes: Estudios de la cultura en la región”, e investigadores invitados, se contienen diecinueve trabajos cuyo foco es el examen semiótico-discursivo de hechos culturales, en cuyo análisis se tiene en común la consideración de que “los diversos procesos [naturales, culturales, sociales] interactúan entre sí y que no permanecen independientes uno de otro; lo que hace necesario pues, la reconstrucción holística de la realidad estudiada” (Sarquis y Buganza, 2009, pág. 46).

El estudio del lenguaje y sus diversas manifestaciones discursivas articulado a la reflexión sobre su incidencia social es una tarea compleja, puesto que requiere de un diseño de aproximación tal,

que permita obtener evidencias que apoyen las tesis interpretativas generadas a partir del trabajo del texto (en el sentido de Lotman, 1996) que atraviesan distintos ámbitos disciplinares a diferentes niveles y que ameritan la articulación de las herramientas teórico-metodológicas provenientes de áreas diversas. Ya Morin (1998) a finales del siglo pasado, expone como la ciencia se recorre a través de un camino de incertidumbre, y advierte cómo la especialización -es más, la hiperespecialización- y el conocimiento parcelario o fragmentado, resultan contraproducentes para el estudio de una realidad que se transforma continuamente. Argumenta sobre la evidente insuficiencia del orden, de la claridad y el determinismo y apuntala su tesis en sólidos enfoques como el dialogismo, la recursividad y la visión hologramática. Otras voces destacan la impureza del conocimiento y la necesidad de acercamiento entre las humanidades, las artes, las ciencias:

La idea de que no existe conocimiento puro ni en cuanto al método (1), ni en cuanto a la complejidad de los contenidos (2) a comprender, ni en cuanto a los lenguajes elegidos (y 3) debería bastar para recomendar el ejercicio de no resistirse al pensamiento interdisciplinario. En efecto: la interdisciplinariedad refresca el método (1), reconoce que la realidad no tiene ninguna culpa de los planes de estudio que proponen academias, escuelas y universidades (2) y abre la mente a un fuego cruzado de lenguajes de todas las potencias y acentos (y 3) (Wagensberg, 2014, pág. 52).

Esas voces sostienen cómo la sociedad se vuelve efímera y fluctuante y cómo el individuo sufre desregulación (Bauman, 2004). El avance en las tecnologías, la evolución de la comunicación, las mutaciones de la misma naturaleza de los ecosistemas, del pensamiento y la conducta humanas, confirman a nuestra percepción lo que ya afirmaba Heráclito de Éfeso en el siglo VI a.C.: “No es



posible bañarse dos veces en el mismo río”. De la misma manera, son necesarias nuevas miradas epistemológicas.

Este horizonte requiere de señalar los límites de esa percepción de lo real que se atomiza, se divide y se escapa. Y para ello se requiere de la razón, guiada por perspectivas epistemológicas rigurosas y complejas en la investigación, se presenta como una herramienta útil en este contexto. Como señala Beuchot:

Ella es la única que puede trazarlos. Podrá parecer un círculo vicioso, pero no es así: si se fundamenta en ella misma, hay circularidad; si se fundamenta en algo distinto, tiene su base en algo que no es racional. Hay que decir que se fundamenta en ella misma; pero en su propio carácter reflexivo; y, al final de esa reflexión, nos resulta algo distinto (2011, pág. 3.)

En los trabajos que aquí se incluyen, ocurre que los y las autoras han asumido un reto en su devenir investigativo, se han encontrado con lo que Wagensberg (2014) apunta como condición: “Para que haya interdisciplina primero tiene que existir una frontera que explorar, una frontera que cuestionar, una frontera que transgredir” (pág. 59). Así, este volumen contiene algunos trabajos en los que sus autores/as han cabalgado “a lo largo de la línea de la frontera a horcajadas con una pierna colgando de cada lado” (Wagensberg, 2014, pág. 59). Coincidimos con este autor en que “La idea de una comprensión científica es transdisciplinaria, [aún y cuando] el tratamiento de tal idea no tiene por qué serlo. [E igualmente que] Cada disciplina puede tener su propia metodología científica (aunque compartan el mismo método científico)” (Wagensberg, 2014, pág. 88). En los trabajos aquí contenidos se acude, desde miradas inter y transdisciplinarias a aquellas disciplinas que enriquecen y proveen al análisis del discurso verbal, no verbal y visual, específicamente con perspectiva crítica,

esos son los insumos que facilitan la ruta hacia la interpretación de la realidad social que se expresa a partir de los constructos discursivos. Aprovechamos las ideas de Wagensberg para explicar las relaciones interdisciplinarias entre las que él considera las tres maneras del conocimiento:

Las disciplinas artísticas (muy próximas al eje del arte) se clasifican espontáneamente según la clase de lenguaje empleado: poesía, pintura, música, escultura, instalaciones, cine... Y las disciplinas reveladas (muy próximas al eje de la revelación) se clasifican bien según cuál sea la entidad reveladora del conocimiento: una divinidad, la propia conciencia, la propia intuición, la tradición de un colectivo... La ciencia se subdivide sobre todo por la complejidad de sus objetos, el arte se subdivide sobre todo por el lenguaje que emplea y la revelación se subdivide sobre todo por qué o quién revela. He aquí tres fuertes tendencias que nos serán de gran utilidad a la hora de hablar de la interdisciplinariedad entre las tres grandes formas del conocimiento (2014, pág. 48).

## **1. La imperiosa necesidad de trascender la disciplina**

El propósito de aproximarse al conocimiento amerita declarar la necesidad de la perspectiva transdisciplinar, bajo el fundamento de que el objeto de estudio es la realidad y que, en ella, imprescindiblemente, se le presenta al/a agente investigador/a, el considerar algunos de sus niveles de complejidad. Tarea que resulta ardua y laboriosa, criticada y muy exigida por la rigurosidad que requiere. Nos apoyamos en las ideas de Nicolescu (1996) quien apunta que la realidad se articula, se percibe y se interpreta en distintas dimensiones: y que, en esos procesos de decodificación “el encuentro entre los diferentes niveles de realidad y los diferentes niveles de percepción, engendra los diferentes niveles de representación” (Nicolescu, 1996, pág. 74). Nos servimos

de su propuesta cuando indica que “Las imágenes que corresponden a un cierto nivel de representación tienen una cualidad diferente de las imágenes asociadas a otro nivel de representación, porque cada cualidad está asociada a cierto nivel de Realidad [*sic*] y a cierto nivel de percepción” (Nicolescu, 1996, pág. 74).

En décadas pasadas la ciencia ha ido al encuentro de rutas que faciliten la aproximación integral a los fenómenos que se estudian, así, la multidisciplinariedad y la interdisciplinariedad se posicionaron como refuerzos para el diálogo entre las dimensiones referidas; sin embargo, asevera este autor, la transdisciplinariedad hace posible “concebir su unificación abierta” (Nicolescu, 1996, pág. 75). Tal posicionamiento resulta pertinente, especialmente, para la integración de las perspectivas humanísticas y científicas que, antiguamente estaban totalmente deslindadas. El estudioso asevera que al tener en cuenta esas reflexiones sobre los distintos niveles de realidad, de su percepción y de su representación, esas ideas “ofrecen una base metodológica para la conciliación de dos culturas artificialmente antagónicas -la cultura científica y la cultura humanista-, con su avance hacia la unidad abierta de la cultura transdisciplinaria” (Nicolescu, 1996, pág. 75).

La visión democrática y descolonizadora de los postulados de su Carta, señalan que: “No hay un lugar cultural privilegiado desde donde se pueda juzgar a las otras culturas. El enfoque transdisciplinario es en sí mismo transcultural” (Nicolescu, 1994, Artículo 10). Conserva entre sus posturas aquella defendida por Bajtin<sup>1</sup>: el dialogismo, y que ha rendido enormes frutos epistemológicos en los estudios del lenguaje, del discurso, pues

---

<sup>1</sup> Y retomada -como se ve- por los otros autores aquí comentados.



indica, en su Artículo 13, que: “La ética transdisciplinaria rechaza toda actitud que niegue el diálogo y la discusión, cualquiera sea su origen, ideológico, cientista, religioso, económico, político, filosófico” (Nicolescu, 1994). Y los sustenta en la premisa de que “El saber compartido debería conducir a una comprensión compartida, fundada sobre el respeto absoluto de las alteridades unidas por la vida común sobre una sola y misma Tierra”. (Nicolescu, 1994, Artículo 13), que engloba los más altos objetivos de la investigación humanística.

Igualmente propone seguir y combinar los principios científicos con aquellas conductas humanas del investigador, principios, que guiaron la convocatoria para la realización de este volumen, pues en su Artículo 14, se lee “Rigor, apertura y tolerancia son las características fundamentales de la actitud y visión transdisciplinaria. El rigor en la argumentación, que toma en cuenta todas las cuestiones, es la mejor protección respecto de las desviaciones posibles” (Nicolescu, 1994). Esta es una suma de las características que singularizan este volumen: apertura, innovación, rigor, respeto. Con la aspiración de aportar, de contribuir a esta apertura unificada, a la asunción de la premisa sobre la impureza (¿o la riqueza?) de la ciencia, que demanda abrirnos y prepararnos, en aquellos asuntos emergentes que nos surgen en el camino de la indagación, que, siendo fronterizos, atañen al problema que nos apela, que merecen ser abordados, así sea mínimamente y desde la perspectiva que nos es posible dada nuestra formación. Para dar lugar a escuchar otras voces, cuidamos que la evaluación de cada uno de los trabajos incluido fuera enriquecida bajo otras miradas al someterlos al sistema de evaluación de “pares ciegos”.

Un trascendente rasgo que incluye el Artículo 14 de la Carta de Transdisciplinarietà radica en la necesaria flexibilidad de las

(¿nuestras?) fronteras *-porosidad*, apuntaba Lotman-, en dar paso franco a las alteridades, a otras voces a diversas posibilidades, y aceptar que hay ideas y ámbitos que trascienden nuestro dominio disciplinar y que son necesarios para asomarnos al conocimiento; se trata de “La apertura [que] incluye la aceptación de lo desconocido, de lo inesperado y de lo imprevisible. La tolerancia es el reconocimiento del derecho a las ideas y verdades contrarias a las nuestras” (Nicolescu, 1994).

Este último planteamiento no implica de ninguna manera una posición ecléctica desde el punto de vista cognoscitivo, ya que, en la discusión actual del tercer milenio el pensamiento complejo y la transdisciplinariedad defienden la necesidad de estos avances en los procesos de la producción del conocimiento (Mariñez y Haidar, 2016, pág. 4).

Los trabajos presentados en este libro son la respuesta, de los cuatro grupos de trabajo que aquí participan, a la propuesta de constituir la Red Mundial de Transdisciplinariedad realizada el 9 de diciembre de 2022 haciendo suya la Declaración del III Congreso Mundial de Transdisciplinariedad que asume la Carta de la Transdisciplinariedad (1994) y el Mensaje emitido en Vila Velha-Vitória (2005).

Esa apertura a lo otro va constituyéndose, no solo en una perspectiva de investigación y conocimiento, sino también en una actitud ante la vida para relacionarse con una realidad que se asume, cada vez más, como múltiple y compleja.

Dado que es indudable que la realidad contiene una compleja red de relaciones lingüísticas, discursivas, semióticas y de cognición social,

de diálogos que se tejen entre saberes, instituciones, discursos, actores, tienen efectos de verdad y acción social; que producen determinadas repercusiones en la vida social y que poseen objetivos específicos añadidos al de la simple comunicación; por ello es que es posible hablar de relaciones de saber-poder, mismas que son generadas por los sujetos-objetos de la representación discursiva. Esos sujetos-objetos que, además, se encuentran determinados por ciertos posicionamientos sociales que los condicionan. Es decir, existen distintos dispositivos que operan en diversos niveles, simultánea y subsecuentemente, que extienden sus redes de poder para construir una subjetividad u objetividad específica en cierta coyuntura histórico-social y en una circunstancia de comunicación.

Y puesto que el discurso tiene varias dimensiones y que, cada investigador o investigadora, de acuerdo con los objetivos y las preguntas que le interpelan en este volumen, se enfoca en aquella o aquellas que son de su interés y las estudia intentando ofrecer una interpretación sobre el *continuum* que a ese fenómeno corresponde. Como postula el dialogismo bajtiniano, el discurso es interacción social porque los significados son creados gracias a la red semiótica de niveles de la realidad en que surgen, son confrontados en diferentes posiciones de enunciación, y van modificándose en el encadenamiento “ecosistémico” discursivo que hace que circulen, se difuminen o enfatizen según las corrientes políticas del campo cultural correspondiente en el cual son recibidos.

A partir del discurso construimos el mundo social, educativo, cultural, lingüístico, artístico... y nos construimos a nosotros mismos, nuestra imagen, nuestra representación discursiva o la del otro u otra; pero todo ello es constreñido por las condiciones en que ese discurso



se produjo, e igualmente en las circunstancias en que se ha recibido y decodificado según la posición social del receptor y emisor. Esos asuntos se revisan en este libro.

Los discursos, de acuerdo con Foucault (1970), son producidos por formaciones discursivas que son las que definen lo que se puede y lo que no se puede enunciar en una sociedad y en un momento histórico determinados. Aquello de lo que se habla como realidad, con el tiempo, tiende a materializarse en instituciones (y prácticas institucionalizadas previamente) que afectan directamente la vida de cada individuo en una sociedad. Estos procesos procuran la imposibilidad de generar acción por parte de los sujetos (por ello se refiere a ellos como sujetos).

En palabras de Foucault:

Los discursos, al igual que los silencios, no están de una vez por todas sometidos al poder o levantados contra él. Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta. El discurso transporta y produce poder; lo refuerza, pero también lo mina, lo expone, lo torna frágil y permite detenerlo. (1997, pág. 123).

Otro aspecto para considerar en este abordaje son las materialidades semiótico-discursivas. Trabajadas por Haidar (2006) a partir de la admisión de la existencia de un *continuum* entre el macrocampo de las Ciencias del lenguaje<sup>2</sup> y que aporta una ruta epistemológica clara para iniciar los trabajos que enrutan hacia la transdisciplinariedad.

---

<sup>2</sup> Se refieren a aquellas que interpelan a los cinco sentidos y a las dimensiones cognitivas que atañen al lenguaje, al discurso. Para un estudio más completo consúltese Haidar, J. (2006). *Debate CEU-Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos*. México: UNAM.

## 2. Puntos de partida

En este volumen consideramos al lenguaje como una semiótica social (Halliday, 1978) a través de la que el ser humano constituye su personalidad en la interacción comunicativa. Y, en virtud del discurso que comunica, se vincula a un entramado socio-semiótico, el de su entorno, con el cual establece relaciones (Bajtin, 1970); estamos en terrenos de la semiolingüística. Ese entorno es un conglomerado de sistemas de signos: es una semiosfera (Lotman, 1996); nos movemos, vivimos en diversas semiosferas simultáneamente, por ello es indispensable considerar la trascendencia del contexto cultural en la interpretación de los hechos de semiosis, de las prácticas discursivas. Por otra parte, el locutor está ante la intersección de diversas actividades que permiten instaurar al sujeto enunciador, que implican procesos” de relación con el otro, de categorización del mundo y de semiologización” (Charaudeau, 2009, pág. 17). Y, en cuanto el proceso comunicativo es dialógico -sea en sentido estricto, sea en sentido amplio- existe una co-construcción del significado en la comunicación (Arundale, 1999) que se lleva a cabo por cada uno de los enunciatarios. De esta manera, el sentido del discurso se construye solamente en la interacción (Bolívar, 2018).

Ya hemos caracterizado al discurso, como entidad compleja, y apuntamos que está constituido por diversas materialidades (Foucault, 1997; Haidar, 2006) como la ideológica, la social, la histórica, la cultural, la del poder, etc., que permiten acceder a sus manifestaciones desde algunas aristas, componentes, del macrocampo de las ciencias del lenguaje. ¿Cómo hará el o la investigador/a para acceder a aquellas interfases que le aproximen a la descripción de su objeto?

En su labor de investigación, elegirá aquellas materialidades semiótico-discursivas que predominan en el objeto de estudio que es de su interés, esas áreas fronterizas que, imprescindiblemente le convoquen, las que irradian los hilos semánticos, semióticos y hermenéuticos más evidentes en su manifestación, le acercará un poco más a su objetivo. Y en la ruta, aprenderá: su limitación, las carencias de su disciplina, el respeto por las otras miradas científicas, la necesidad de tocar otras puertas del conocimiento... y seguir aprendiendo.

Así que, con el propósito de contar con una herramienta epistemológica para trabajar, nos conviene acercarnos a Foucault (1970) y coincidir en que existe(n) un(os) dispositivo(s) que

[...] se compone[n] de redes, relaciones establecidas entre entidades e instituciones que constriñen, condicionan y determinan las condiciones de producción, circulación y recepción del discurso, compuesto por cuatro grandes aristas: a) una caracterización general que toma en cuenta la diversidad de elementos que lo componen -i.e., su heterogeneidad-; b) su "modo de ser"; c) la naturaleza del vínculo establecido entre sus componentes; y d) su modo general de inserción en lo real o "función" (Foucault, 1970, pág. 299).

Se presenta, pues, la labor de cada autor/a de este volumen que, desde Las Antillas, Argentina, Brasil, España, Francia y diversos lugares de México, diseñaron un dispositivo indagatorio para destejer las redes en que se imbrican los distintos discursos de diversos ámbitos de la cultura que en este texto se examinan.

Finalmente, los lectores encontrarán en este libro una serie de propuestas sólidas, rigurosas y bien fundamentadas desde perspectivas innovadoras y complejas, que requieren esa misma disposición de abrir el horizonte de comprensión, provocar, dejarse cuestionar, aprender y



desaprender aquellos saberes “seguros e incommovibles”. Como dice el adagio clásico: “a vino nuevo, odres nuevos”.

## Referencias

- Arundale, R. B. (1999). “An alternative model and ideology of communication for an alternative to politeness theory”. *Pragmatics*, 9, 119-153.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2004). *Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Beuchot, M. (2011). “¿Cómo remontar los límites del sentido?”, *Praxis Filosófica*, 14, 1-12.
- Bolívar, A. (2018). *Political discourse as dialogue. A Latin American Perspective*. Routledge.
- Foucault, M. (1970). *Dits et écrits II, 1970-1975*. Gallimard.
- Foucault, M. (1997). *La Arqueología del saber*. Fondo de Cultura Económica.
- Charaudeau, P. (2009) “Análisis del discurso e interdisciplinariedad en las ciencias humanas y sociales”. En Puig L. (ed.), *El discurso y sus espejos*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Haidar J. (1992). “Las materialidades discursivas: un problema interdisciplinario”, *ALFA Revista de Lingüística*, 36, 139-147.
- Haidar, J. (2006) “El campo del análisis del discurso y de la semiótica de la cultura” en *Debate CEU-Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos*, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Halliday M.A.K. (1978). “*El lenguaje como semiótica social*”. La interpretación social del lenguaje y del significado. Fondo de Cultura Económica.
- Lotman I. (1996). *La semiosfera I*. Fronesis.
- Mariñez, P. y Haidar, J. (2016): *Lógica de investigación IV*. Propuesta del Profesor Pablo Mariñez Álvarez, Investigador de tiempo completo en

la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Edición privada.

Morin, E. (1998). Articular los saberes ¿Qué saberes enseñar en las escuelas? Universidad del Salvador.

Nicolescu, B. (1996). La transdisciplina. Manifiesto. Du Rocher

S.a.(1994).CartadelaTransdisciplinarietàad.ConventodelaRábida.<https://www.filosofia.org/cod/c1994tra.htm> Recuperado 12/02/2023.

Sarquis, J. y Buganza, J. (2009). La teoría del conocimiento transdisciplinar a partir del Manifiesto de Basarab Nicolescu. Fundamentos en Humanidades X, I, (19) 43-55.

Wagensberg, J. (2014). El pensador intruso. El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento. Tusquets

# TABLA DE CONTENIDO

Presentación.....42

## PRIMERA PARTE

### Acercamientos semiótico-discursivos

#### *A la cultura*

56

Intersemiosis, cronotopo y espacio social.

Consideraciones desde la Catedral de Saltillo..... 57

*Gabriel Ignacio Verduzco Arguelles*

Análisis semiótico de los elementos identitarios en los espacios y vestimenta de los miembros de la subcultura *otaku* en Monterrey, México y su área metropolitana..... 84

*Jorge Escobar Fernández*

*Beatriz Liliana De Ita Rubio*

La vestimenta del gallero como signo y símbolo ..... 116

*Martín Velázquez Rojas*

### Acercamientos semiótico-discursivos

#### *Al arte*

144

Síntesis intensificada, estética y comunicación cinematográfica. Elementos para el abordaje semiótico de los filmes interartísticos Pina, Ema y Vitalina Varela..... 145

*Raúl Roydeen García Aguilar*

Colisión de sentidos y sustracción/supresión como particularidades del lenguaje en el arte ..... 173

*Futuro Moncada*



Cronotopía e impredecibilidad en el filme <i>Ex Machina</i> .....	206
<i>Oscar Andrés Treviño Contreras</i>	
Dificultades en la traducción interlingüística e intersemiótica de la crítica literaria: El purgatorio y el Quijote: resonancias en “Luvina” .....	233
<i>Orlando Valdez Vega</i>	
<i>Dan Isaí Serrato Salazar</i>	
La autocorpopbiografía a través de las cartas literarias en <i>Querido Diego</i> de Poniatowska .....	257
<i>Manuel Santiago Herrera Martínez</i>	
Acercamientos intersemióticos a la narrativa de J.R.R. Tolkien .....	283
<i>Joyzukey Armendáriz Hernández</i>	
<i>Víctor Barrera Enderle</i>	
<b>Acercamientos semiótico-discursivos</b>	
<i>Al discurso político</i>	
<b>314</b>	
Análisis de algunas estrategias discursivas en Facebook live: comunicación presidencial en tiempos de Covid-19 en Colombia .....	315
<i>Henry Hernández Bayter</i>	
<i>Andrea Parra-Leylavergne</i>	
Revista <i>Tía Vicenta</i> : una mirada crítica acerca de la actualidad política y social .....	347
<i>María Lourdes Gasillón</i>	
La construcción performativa del discurso de odio en tapas de revistas .....	370
<i>Ramiro Carlos Humberto Caggiano Blanco</i>	
<i>Yedda Alves de Oliveira Caggiano Blanco</i>	

**SEGUNDA PARTE**  
**Estudios lingüístico- semiótico-discursivos en**  
**diversos ámbitos**  
**401**

Análisis de la variación sociopragmática. Un estudio de caso basado en el uso de recursos de (des)cortesía en México ..... 402

*M. Amparo Soler Bonafont*

Lenguaje incluyente y formaciones imaginarias ..... 431

*Stella Maris Rodríguez Tapia*

*Gabriel Ignacio Verduzco Arguelles*

*Eduardo Ruiz Pérez*

La identidad de los docentes de Licenciatura en Educación Secundaria ..... 456

*Ernesto De Los Santos Domínguez*

*Lariza Elvira Aguilera Ramírez*

Construcción de la imagen docente en la expresión sexista de la violencia simbólica de estudiantes del nivel medio superior. Perspectiva comparada en contextos emergentes ..... 476

*Eduardo Ruiz Pérez*

*Gabriel Ignacio Verduzco Arguelles*

*Perla Ludivina Sánchez Solís*

La clase escolar, espacio de traducción semiótica en el proceso de enseñanza y aprendizaje ..... 504

*Lariza Elvira Aguilera Ramírez*

*Ernesto de los Santos Domínguez*

Muestras de transdisciplinariedad en el discurso académico del diseño gráfico en México .....	523
<i>Karina Gabriela Ramírez Paredes</i>	
Hacia un estudio de la autorrepresentación del diseñador gráfico .....	546
<i>Rosa Elizabeth Cisneros Ríos</i>	
<i>María Eugenia Flores Treviño</i>	
<i>Karina Gabriela Ramírez Paredes</i>	
Semblanzas de las y los autores .....	570



## PRESENTACIÓN

Esta publicación es resultado del esfuerzo que se origina en la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL, y convoca a cinco grupos de investigación: El UANL-CAEC 480 “Estudios de la cultura. Literatura, Discurso, Género y Memoria”, el UANL-CAEC 465 “Estudios de la lengua francesa: pragmática, enseñanza y traducción”, UACOAH-CAEC 135 “Discursos, Semióticas y Lenguajes. Estudios de la cultura en la región”, UANL-CAC 457 “Estudios interdisciplinarios de la Historia”, y el ENSMSG-CAC 3 “Discurso, Educación y Sociedad” así como investigadores invitados de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León, de la Universidad Nacional Autónoma de México, de la Universidad Nacional del Mar de la Plata, de la Universidad de Sao Paulo, Universidad de las Antillas, la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad de Lille que respondieron entusiastamente a la convocatoria para compartir sus trabajos con un enfoque interdisciplinario y transdisciplinar.

Los contenidos de este volumen están organizados en dos partes: en la primera colocamos aquellas investigaciones que se constituyen en acercamientos semiótico-discursivos a distintas expresiones de la cultura, del arte, y del discurso político. Luego en la segunda sección ubicamos las indagaciones que se refieren a la interacción bajo las normas culturales de la cortesía, a las expresiones del lenguaje vinculadas con el género; asimismo a diversos aspectos educativos que se refieren a la imagen y la identidad docente y también al espacio áulico examinados desde premisas científicas holísticas. El texto se cierra con indagaciones que abordan problemáticas referidas

al discurso en relación con la disciplina y el perfil profesional del diseñador gráfico. Enseguida se esbozan con más detalle los contenidos aquí comentados.

## **1. Primera parte. Acercamientos semióticos**

La primera parte, *Acercamientos semióticos*, comienza con el acercamiento a la cultura. En el primer capítulo, “Intersemiosis, cronotopo y espacio social. Consideraciones desde la Catedral de Saltillo”, Gabriel Verduzco propone un modelo de traducción intersemiótica con las nociones de armonía y proporción, en las que se fundamenta el diseño arquitectónico y la estética de la catedral. El proceso de traducción evidencia la significatividad de las dimensiones espacio y tiempo del objeto semiótico-discursivo complejo. Por lo tanto, se analiza también la catedral desde el concepto de cronotopo. Se expone, finalmente, como el espacio se construye como práctica semiótico-discursiva y las subcategorías del espacio social.

En el capítulo 2, “Análisis semiótico de los elementos identitarios en los espacios y vestimenta de los miembros de la subcultura otaku en Monterrey, México” y su área metropolitana, Jorge Escobar y Beatriz de Ita realizan un análisis socio-semiótico de los espacios -públicos y privados- y vestimenta, característicos de la subcultura denominada otaku en el área metropolitana de Monterrey. Identifican el sentido de identidad y pertenencia que genera el formar parte de dicha subcultura entre sus integrantes y analizan el aspecto lúdico, la construcción y afirmación de identidad y el sentido de pertenencia.

En “La vestimenta del gallero como signo y símbolo”, el capítulo 3, Martín Velázquez, José Luis Cavazos y Ricardo Martínez analizan el fenómeno de la resistencia a las instituciones legales a partir de las

peleas de gallos y su tendencia a desarrollarse en ambientes oficiales y clandestinos. Además de identifican la construcción de la imagen del gallero, como manifestación del simbolismo dentro de las peleas de gallos, las propuestas de la “ropa mágica” y la lengua o la cultura como elementos definitorios.

El segundo acercamiento en esta primera parte es un *Acercamiento al Arte*. Raúl Roydeen García Aguilar, en el capítulo 4 titulado “Síntesis intensificada, estética y comunicación cinematográfica. Elementos para el abordaje semiótico de los filmes interartísticos *Pina, Ema y Vitalina Varela*”, proponen algunos elementos para el análisis de filmes interartísticos, partiendo del supuesto de que –como obras cinematográficas– poseen una intención comunicativa, en función de la cual son integradas las diversas sustancias y hábitos expresivos de las artes concurrentes a través de mecanismos de síntesis de elementos sígnico-visuales y lógico-narrativos. De esta forma gracias a las bases representacionales del medio fílmico, la interacción con otras artes no sólo tiene consecuencias estéticas, sino que también facilita la expresión emocional de aspectos sociales.

El capítulo 5, “Colisión de sentidos y sustracción/supresión como particularidades del lenguaje en el arte”, de Futuro Moncada y Francisco Serna, muestran cómo las particularidades del lenguaje, junto a las estrategias simbólico-discursivas y las vías de reflexión, representan características que identifican las prácticas artísticas. Las particularidades del lenguaje son una sucesión de *leitmotiv* performativos, presentes en algunos de los cuerpos de obra que, repetidos, trazan una gramática en el plano expresivo, que puede ser identificable tras su nominación y definición.



Oscar Treviño, en el capítulo 6, “Cronotopía e impredecibilidad en el filme *Ex Machina*” expone que para abordar lo impredecible en dicho filme, el análisis incluye la estructura ternaria tonto-inteligente-loco propuesta por Lotman, en articulación con la teoría del árbol de decisiones. También se analiza el análisis del cronotopo en diferentes niveles. De esta forma queda de manifiesto que las utopías y las distopías se convierten en laboratorios sociales y presentan una determinada visión del mundo. La trama del filme analizado posee el rasgo de colocar al ser humano ante una situación y examina el comportamiento que elige en esta situación.

El 7º capítulo, de Orlando Valdez y Dan Serrato, llamado “Dificultades en la traducción interlingüística e intersemiótica de la crítica literaria *El purgatorio y el Quijote: Resonancias en ‘Luvina’*” analizan, con fines didácticos, las dificultades que se presentan en la traducción de tipo interlingüístico e intersemiótico español-francés de un texto literario, para el diagnóstico y solución de problemas textuales traductológicos de tipo semántico, morfosintáctico, retórico, pragmático y estilístico. De esta manera logran identificar y ahondar en las dificultades traductológicas que surgen al momento de realizar una traducción inversa del español al francés de un texto de crítica literaria considerando sus semiosferas, lo que permite abonar en la formación de capital humano.

En el capítulo 8, “La autocorpopbiografía a través de las cartas literarias en “Querido Diego” de Poniatowska”, Manuel Herrera presenta cómo la carta es un género intimista que atrapa el sentimiento en cada una de las palabras. Esta manifestación del yo no sólo estriba en resaltar las pasiones, sino también en cuestionarse sobre su entorno personal. En el análisis aquí realizado se aprecia cómo,

en la autocorpopbiografía, la voz enunciativa devela diversos tipos de violencia que le permiten construir y deconstruir la identidad y muestra cuál es la importancia del cuerpo en la construcción identitaria del personaje y los recursos empleados por la voz poética para proyectar dicha imagen.

El capítulo 9, de Joyzukey Armendáriz y Víctor Barrera, “Acercamientos intersemióticos a la narrativa de J.R.R. Tolkien” explora a través de Las Cartas de Tolkien la labor del autor como intérprete cultural y su producto intersemiótico reflejado en la trilogía de El Señor de los Anillos. Para cumplir este propósito, el escrito debe pertenecer a cierto dispositivo que le confiera el poder de interpretar no sólo para sí, sino para otros. Su pertenencia a grupos literarios en los que podía discutir la trama de su obra mientras se escribía, y su posición como profesor en la Universidad de Oxford, le otorgaban privilegios característicos de tal dispositivo. Así, logra una resignificación mitológica, casi alegórica de la vida misma, a través de un mundo secundario ajeno al nuestro.

Las siguientes aproximaciones se refieren al discurso político.

El 10mo. Trabajo: “Análisis de algunas estrategias discursivas en *Facebook live*: comunicación presidencial en tiempos de COVID-19 en Colombia” por Henry Hernández Bayter y Andrea Parra-Leylaverigne, quienes analizan los discursos pronunciados por el presidente Iván Duque a través del Facebook Live y por medio de un nuevo dispositivo de comunicación presidencial denominado “Prevención y acción”. Su estudio se basa en dos perspectivas de dos disciplinas complementarias: el análisis del discurso y la ciencia política; y busca una exploración lexicométrica –análisis cuantitativo– y un análisis y explicación cualitativos del corpus de estudio. Se apoyan

en el análisis del discurso y la lingüística (estrategias discursivas, fórmulas rutinarias, estereotipos, memoria colectiva, entre otros), y llevaron a cabo un primer análisis centrado en las unidades léxicas y las estrategias discursivas que se construyen a partir de ellas. A partir de esta primera fase, los autores obtuvieron evidencia del uso de estrategias discursivas de legitimación y de captación por parte del presidente Duque por medio del uso de una dimensión religiosa; de un conjunto de secuencias léxicas que, basándose en la memoria colectiva colombiana, hacen referencia a un sentido de unidad y de nación. Llevaron a cabo una segunda fase, centrada en una exploración sociolingüística y política, de la cual obtuvieron el análisis del nuevo dispositivo de comunicación encarnado en el programa “Prevención y acción” difundido a través del Facebook Live de la presidencia. Los autores evidenciaron las finalidades que este dispositivo de contacto directo entre ciudadanos y presidente buscaba. Pudieron demostrar interesantes aspectos sobre el nuevo dispositivo 2.0.

Enseguida, el Capítulo 11. “Revista Tía Vicenta: una mirada crítica acerca de la actualidad política y social” de María Lourdes Gasillón. La autora emprende un análisis textual de la revista argentina *Tía Vicenta* (1957-1966) desde una lectura semiótica que involucra la paratextualidad y la parodia de discursos, personajes y hechos de la actualidad nacional e internacional. Le interesa identificar las estrategias enunciativas que pone en funcionamiento el equipo editorial para construir una imagen particular del contexto sociopolítico a partir del concepto de “lo reidero”, por ello analiza los procedimientos de connotación que dotan de sentido a la revista y definen su contrato de lectura, en el que predomina un enunciador de tipo “objetivo” que pretende informar la “verdad”. Al analizar sus



tapas, revisa la crítica subversiva hacia una figura pública que haya sido relevante en el momento de publicación, mediante una operación de carnavalización. Establece y describe los recursos como el humor gráfico, elementos transgresores que consolidan la parodia satírica, la mezcla de elementos heterogéneos (titulares, caricaturas, fotografías trucadas, entre otros), las anomalías gráficas y el diálogo con los discursos contemporáneos. Las conclusiones obtenidas se orientan a la construcción de una crítica risueña, lúdica y novedosa para la época.

Cierra esta sección el capítulo 12 titulado “La construcción performativa del discurso de odio en tapas de revistas” por Ramiro Carlos Humberto Caggiano Blanco y Yedda Alves de Oliveira Caggiano Blanco, sus autores se proponen como objetivo el mostrar cómo las representaciones de odio fueron construidas en tapas de revistas producidas en el contexto socio- histórico de las protestas contra los gobiernos de Cristina Kirchner en Argentina (“cacerolazos” 2012- 2014) y del Partido de los Trabajadores en Brasil (“panelaços” 2015-2016). Fundan su investigación en un corpus compuesto por imágenes obtenidas de las portadas de los semanarios *Veja* y *Noticias*. Emplean el método descriptivo-analítico, para establecer relaciones de comparación, regularidades y diferencias temáticas, discursivas y semióticas, utilizadas para expresar la construcción performática del discurso de odio. A partir de los conceptos de polarización ideológica “nosotros” vs. “ellos”; de la retórica y de la pragmática, con acento especial en la performatividad de los actos de habla. Detallan los mecanismos y efectos multiplicadores del discurso de odio, y para ello se valen de las contribuciones de Ahmed (2015), Kiffer (2019), Giorgi (2019) y Merlin (2019). Entre sus resultados, ofrecen propuestas de interpretación sobre las recurrentes estrategias comunicativas

en la creación discursiva del odio, sus sedimentos, así como los fundamentos de su validación social.

## **2. Segunda parte. Estudios lingüístico-semiótico-discursivos en diversos ámbitos**

En esta sección hemos incluido aquellos trabajos relativos a aproximaciones inter y transdisciplinarias que tienen como eje el estudio del discurso verbal oral y escrito. Los trabajos abarcan análisis desarrollados desde la sociopragmática, desde el lenguaje y la inclusión, y la edificación de la identidad docente en dos niveles educativos partiendo de diferentes perspectivas disciplinares; termina la sección con trabajos sobre el diseño y el diseñador gráfico, tanto para sustentarlo como una transdisciplina, como para examinar la manera como se representa discursivamente a sí mismo el profesional de la imagen visual.

Inicia esta sección con el capítulo 13. “Análisis de la variación sociopragmática. Un estudio de caso basado en el uso de recursos de (des)cortesía en México” de María Amparo Soler Bonafont, donde realiza un estudio del comportamiento (des)cortés de jóvenes mexicanos, entre 18 y 30 años, de nivel sociocultural medio-alto. Lo efectúa a partir de la observación sobre cómo realizan distintos tipos de actos y funciones de habla como la solicitud, el rechazo, la orden, el consejo, la queja, el enojo y la petición de disculpas. Se declaran como objetivos de la investigación el determinar qué recursos lingüísticos formales son los más recurrentes en la expresión de esas funciones lingüísticas y también llevar a cabo la evaluación del efecto social que los locutores persiguen. Aplica la metodología del Discourse Completion Test (DCT), se apoya en la sociopragmática y la competencia

comunicativa. Para ella, entre otras, las tendencias muestran que la cortesía y la descortesía suelen expresarse de manera intensa en México, considerando lo que ocurre en otras regiones hispanoparlantes, añade que en su uso se aprecian diferencias en cuanto al grado de (des)cortesía percibida y al de (des)cortesía evaluada.

Enseguida se cuenta con el capítulo 14. “Lenguaje incluyente y formaciones imaginarias” un trabajo de Stella Maris Rodríguez Tapia, Gabriel Ignacio Verduzco Arguelles y Eduardo Ruiz Pérez. Los autores abordan el análisis de un corpus a partir de las formaciones imaginarias, la ideología y el poder, así como el lenguaje incluyente. La muestra son 9 publicaciones de *Facebook* de México, Chile y Argentina de sitios asociados a causas sociales. Los autores se proponen como objetivo el revisar las relaciones de poder existentes entre el uso de los distintos tipos de lenguaje incluyente y las ideologías que lo generan. Entre sus resultados observan que, independientemente del país que se trate, los locutores tienden a presentarse como iguales, aunque el enunciador se muestra con dominio del argumento vivencial o testimonial. Mientras que algunas fuentes presentan más rasgos de institucionalidad vinculados a las ideologías difusas.

Una inquietud científica compartida entre dos estados del norte de México -Nuevo León y Coahuila-, fue el indagar varios aspectos discursivos sobre la identidad docente. Como muestra aparece el trabajo 15. “La identidad de los docentes de Licenciatura en Educación Secundaria” elaborado por Ernesto De Los Santos Domínguez y Lariza Elvira Aguilera Ramírez, en él los autores muestran la forma en que los catedráticos de la Escuela Normal Superior “Profr. Moisés Sáenz Garza” del Estado de Nuevo León, México, reelaboran su identidad a través de la configuración del objeto discursivo “ser

docente”. El instrumento fue la entrevista; los estudios pertenecen a la investigación institucional *El impacto de la evaluación en la construcción de los procesos cognitivos y metodológicos de los alumnos de la Normal Superior “Profr. Moisés Sáenz Garza”*. Su objetivo se orienta a reconocer las características que le atribuyen los profesores entrevistados al objeto discursivo “ser docente”, así como las marcas de la ideología y del poder en sus respuestas. Su fundamentación teórico-metodológica incluye la imagen social, las categorías de afiliación y autonomía y los fenómenos de intensificación, a la Escuela Francesa de Análisis del Discurso, las materialidades discursivas del poder y la ideología. Algunos de los resultados incluyen que las cualidades que más aprecian los docentes de la Normal Superior son el considerar la profesión como un apostolado, priorizar los lazos emotivos en la dinámica de la relación docente – alumno.

El otro trabajo que se ocupa de la identidad del profesorado es el capítulo 16. “Construcción de la imagen docente en la expresión sexista de la violencia simbólica de estudiantes del nivel medio superior. Perspectiva comparada en contextos emergentes” de la autoría de Eduardo Ruiz Pérez, Gabriel Ignacio Verduzco Arguelles y Perla Ludivina Sánchez Solís. Los autores se ocupan de analizar expresiones de naturaleza verbal y adjetiva de estudiantes del nivel medio superior en contextos públicos y privados, que tienen como consecuencia la construcción imaginaria con connotación sexista de la violencia simbólica hacia los docentes del mismo nivel. En este estudio sus autores consideran los componentes *pandemia y educación en línea*, como condicionantes que reflejan los tejidos emergentes en los que actualmente se desarrolla la relación maestro-alumno. Igualmente abordan los elementos asociados al estado de ánimo, desempeño



académico, relaciones con componente disruptivo y estrés, entre otros; pues los consideran elementos que intervienen en la construcción de la figura del docente desde el imaginario del estudiante. Recurren a la comparación de materiales obtenidos entre escuelas del nivel medio superior: la escuela de Bachilleres “Ateneo Fuente” de la Universidad Autónoma de Coahuila y la Escuela y Preparatoria Técnica Médica de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Plantean como objetivo describir el estado que guardan los estudiantes en contextos emergentes, derivados de la pandemia global y la educación en línea. Pretenden, además, identificar la figura docente desde la construcción imaginaria con connotación sexista de la violencia simbólica en estos mismos estudiantes. Sus datos arrojan que aproximadamente una tercera parte de los estudiantes ha presenciado, de manera directa e indirecta, situaciones de confrontación entre maestros y estudiantes, y que no obstante esta situación, la percepción sobre el desempeño de los docentes se mantiene.

Enseguida, con el capítulo 17, “La clase escolar, espacio de traducción semiótica en el proceso de enseñanza y aprendizaje”, Lariza Elvira Aguilera Ramírez y Ernesto de los Santos Domínguez abordan “La semiosfera -clase escolar”. La describen como inscrita en lo educativo y lo social, como un entramado de textos producto de las prácticas semióticas discursivas que se producen en su interior y en sus zonas de frontera al interactuar, de manera dialógica, con otras semiosferas. Argumentan que en este espacio semiótico tienen lugar procesos de traducción para dar cabida a textos externos (alosemióticos) y, además propiciar la salida de textos hacia otras semiosferas. En la clase escolar se llevan a cabo procesos diversos pero el fundamental es el que conocemos como enseñanza - aprendizaje

en el que participan de forma central el profesor y los alumnos. En este proceso el profesor juega un papel preponderante, como agente traductor-productor cuya función estriba en facilitar los procesos de enseñanza aprendizaje, mediante los cuales los estudiantes (interpretes productores) transforman, mediante procesos de superación, sus esquemas de saberes, creencias, etc. Los autores demuestran la relevancia que los planteamientos teórico-metodológicos de la semiótica de la cultura de Lotman tienen en el estudio de la práctica docente. Presentan los resultados del análisis de prácticas de enseñanza de profesores de educación básica a partir de los presupuestos teóricos de la semiótica de la cultura, en particular, los procesos de traducción del contenido disciplinar en contenido escolar que los docentes llevan a cabo.

El capítulo 18, de Karina Gabriela Ramírez Paredes resulta original pues es una reflexión sobre la naturaleza del Diseño gráfico como disciplina, mejor, como transdisciplina. Titulado “Muestras de transdisciplinariedad en el discurso académico del diseño gráfico en México”. La autora propone que el diseño gráfico, al igual que la transdisciplinariedad, busca el conocimiento integral del ser humano por medio de la articulación disciplinar y que tienen el compromiso de transformar y transmitir, en el caso del diseño gráfico, soportes visuales. Añade que influyen en la sociedad, y que por medio de la función de la comunicación permiten la puesta en común a las ciencias involucradas. Su objetivo es analizar las manifestaciones discursivas de transdisciplinariedad en el diseño gráfico, desde el ámbito académico. Ofrece una mirada sobre la investigación académica en diseño gráfico en México y luego se enfoca en la producción académica emitida durante los años 2019, 2020 y 2021 por los miembros del

Sistema Nacional de Investigadores (nivel 2) del diseño gráfico y sus variantes (diseño de información, comunicación visual y comunicación en diseño). Propone al diseñador gráfico como políglota, con un carácter dinámico y libre, que dialoga y discute con diversas áreas del conocimiento de las Ciencias Sociales, las Humanidades y las Artes, las Ciencias Biológicas y de la Salud, así como de las Ciencias Físico Matemáticas y de las Ingenierías. Propone al diseñador gráfico, no únicamente como traductor, sino como intérprete entre lo intangible del pensamiento y lo que la sociedad necesita ver.

El capítulo 19, que cierra este volumen, se refiere a la auto construcción de la identidad del diseñador gráfico a partir del discurso, se llama “Hacia un estudio de la autorrepresentación discursiva del diseñador gráfico” elaborado por Rosa Elizabeth Cisneros Ríos, María Eugenia Flores Treviño y Karina Gabriela Ramírez Paredes, aborda la construcción de una identidad profesional y sus manifestaciones, considerándola como un fenómeno social, ya que la mayoría de los individuos se preocupan por la proyección de una buena imagen de sí mismos hacia los demás. Consideran la autorrepresentación como un diseño de comportamiento para causar una impresión positiva o favorable en los demás en determinadas circunstancias. Emplean las categorías cognitivas que permiten conocer la autorrepresentación del diseñador gráfico en la sociedad desde un estudio interdisciplinario que establece nexos entre la psicología, la psicología social y la sociología a través del análisis del discurso, con la intención de enunciar las características que definen su perfil profesional y permiten comprender la representación y práctica profesional de la disciplina. Sustentan su estudio en tres posturas: la teoría de la autopercepción, la teoría del *habitus* y la teoría de las

representaciones sociales, a través de ellas cuales se comprende de una manera holística, la práctica profesional del diseñador gráfico como una representación social compuesta por emociones, pensamientos y actitudes que inciden en diversas manifestaciones en su desempeño profesional. Desarrollan el análisis a partir del instrumento de la entrevista. Entre sus conclusiones están las categorías cognitivas que orientan el análisis de la autorrepresentación para el reconocimiento de las características, cualidades, habilidades y conocimientos que definen la identidad del profesional de la mirada.



**PRIMERA PARTE**  
**ACERCAMIENTOS**  
**SEMIÓTICO-DISCURSIVOS**

*~ A la cultura ~*

# INTERSEMIOSIS, CRONOTOPO Y ESPACIO SOCIAL. CONSIDERACIONES DESDE LA CATEDRAL DE SALTILLO.

*Gabriel Ignacio Verduzco Arguelles*  
Universidad Autónoma de Coahuila

## 1. Introducción

El presente trabajo forma parte de una investigación que se ha venido llevando a cabo desde 2017 sobre la ICS. Dicho trabajo se presentó, de manera amplia, como un estudio semiótico-visual del conjunto arquitectónico de la ICS (Verduzco y Rodríguez, 2019a).

En un primer momento se centró en identificar los elementos estéticos que constituían un discurso visual teológico dotado de un mecanismo persuasivo emocional (Verduzco y Rodríguez, 2019) en el cual la luz del sol aparece como un elemento clave en este proceso.

Un segundo paso de la investigación consistió en identificar la complejidad del discurso visual de la ICS que lo muestra como un discurso de resistencia política y de reivindicación americana (Verduzco y Rodríguez, 2018) a través de elementos de marcada referencia indígena.

La tercera fase de la investigación amplió la consideración de los elementos visuales desde las perspectivas mágica y religiosa del edificio (Verduzco, Rodríguez y Ruiz, 2021). Por lo que se revisaron antecedentes semióticos sobre la arquitectura (Vitruvio, 1997; Lotman, 2000), la geometría (Thürlemann, 1982; Geninasca, 2003) y la antropología (Callejo, 2019).

Llegados a ese punto, y una vez que se mostró que los símbolos en la ICS son simultáneamente religiosos, mágicos, sociopolíticos,

históricos y económicos, se propuso un modelo de traducción intersemiótica a partir de la noción de armonía, dado que el conjunto arquitectónico está diseñado a partir del número áureo, lo que permitió trabajar con los conceptos de armonía, proporción y simetría.

El análisis desde la intersemiosis evidenció la significatividad de las dimensiones espacio y tiempo de la ICS en cuanto objeto semiótico-discursivo complejo. Por lo tanto, se la analizó también desde el concepto de cronotopo.

Sin embargo, el concepto de cronotopo y su complejidad condujeron a la investigación a la consideración de un elemento hasta el momento no analizado y que se venía obviando: los sujetos. ¿Quiénes son los sujetos, que se “intersectan” con el espacio-tiempo y producen, reproducen y generan nuevos sentidos? ¿Qué características distinguen y asemejan a los sujetos, que a lo largo de 250 años han interactuado -e interactúan- con la ICS?

Estas preguntas por el sujeto condujeron a la propuesta que aquí se presenta. La ICS en cuanto espacio social se considera como una práctica semiótico-discursiva y estas no se pueden desvincular de la subjetividad, porque sin sujetos no podrían existir; dichas prácticas son, al mismo tiempo, prácticas socio-histórico-cultural-políticas, además de que, igual que el símbolo, son dispositivos de la memoria de la cultura.

## **2. Intersemiosis**

El contexto de este trabajo parte del concepto de *intersemiosis* propuesto por Verduzco y Flores (2018, p. 515) a partir de la definición de frontera semiótica (Lotman, 1996, pp. 24-35) y de traducción intersemiótica (Torop, 2002, pp. 2-4). Esta intersemiosis consiste

en considerar que una cultura traduce discursos de otros sistemas sígnicos y culturales en propios. Esta condición implica la presencia de elementos con mayor sentido, junto con elementos amorfos -irregularidad semiótica- y esto es lo que permite el intercambio de discursos, la creación de nuevos y la recuperación de códigos viejos.

Este proceso se muestra, aquí con la traducción de la noción de *armonía*. Cada una de las traducciones lleva consigo el cambio de sistema sígnico que la expresa. ¿Cuál podría ser el proceso de su traducción? Es muy probable que el proceso se diera a partir de cuestiones prácticas de la vida cotidiana. Por ejemplo, en Egipto aparecería como la necesidad de medir la tierra para establecer cuadrángulos de igual tamaño para luego poder cobrar impuestos (Extremiana, Hernández y Rivas, 2005, pp. 146-147).

De las necesidades prácticas se habría pasado después a otros campos de la vida diaria. De acuerdo con Extremiana, Hernández y Rivas (2005)

[...] Pitágoras [...] habría descubierto el hecho de que ciertas proporciones aritméticas en los instrumentos musicales, como las longitudes de las cuerdas, producen armonía de tonos [...] Sobre la base de estas armonías, los antiguos griegos intentaron explicar también la belleza en las proporciones del cuerpo humano, en la arquitectura y otros ámbitos [...]. (Extremiana, Hernández y Rivas, 2005, p. 146)

El empleo de magnitudes y dimensiones son ya el primer elemento desde los cuales se construyen conceptos como el de belleza, a partir de la simetría, la extensión y la profundidad, que son medibles empíricamente.

La antigüedad clásica desarrolló una comprensión de la realidad con base en la oposición de contrarios, entre los que destaca el binomio



desproporción-proporción (Reale y Antiseri, 1995, p. 24) como en las descripciones homéricas de los dioses y héroes basadas en la simetría y proporción, mientras que los monstruos y bestias están basados en la exageración y falta de armonía.

De esta forma, la *armonía* aparece como una cualidad de Aquiles en la *Iliada* (Homero, 1991) y se le describe como el de los pies ligeros, divino, deiforme, el león bravo, héroe, magnánimo y de corazón generoso. Así, las características físicas van de la mano de los atributos morales. En estos casos, el soporte es lingüístico y descriptivo.

La relación que se establece entre virtud y característica física dio pie a la teoría fisiognómica (Pseudo Aristóteles, 1999), que etimológicamente implica el juzgar con base en la naturaleza de las cosas (Martínez y Calvo, 1999, p. 10) y que tiene una presencia dominante en la literatura occidental donde los héroes y heroínas suelen ser bellos, valientes, de nobles sentimientos y los villanos son feos, deformes y malvados.

La armonía pasa así de ἔπος a λόγος<sup>1</sup>, de la palabra cantada y transmitida oralmente, a la palabra que se demuestra racionalmente. La armonía y proporción adquirieron carácter de categoría filosófica. Aristóteles habla de la armonía como:

[...] la combinación de aquellas magnitudes que se dan en seres dotados de movimiento y posición, cuando encajan entre sí de tal modo que no dejan lugar a ningún elemento del mismo género; de otra parte y derivadamente, se alude a la proporción de los elementos en mezcla [...] (Aristóteles, 2008, p. 152)

---

<sup>1</sup> Los términos griegos ἔπος (épos) y λόγος (lógos) se traducen ambos como palabra, pero el primero alude a los poemas cantados que narran mitos y leyendas, mientras que el segundo refiere al desarrollo racional discursivo de la ciencia y la filosofía (Pabón, 2007, pp. 249. 371).

Esta definición ontológica requiere necesariamente de un soporte, el verbal, y de un estilo peculiar como la prosa, además de emplear tecnicismos propios que la filosofía acuña para ello.

De esta forma, la armonía pasa de ser un concepto que agrupa características concretas de un objeto a representar la moralidad de los individuos. Y luego se vuelve categoría ontológica, sin que por ello pierda los contenidos anteriores. Estas traducciones se sirven, principalmente de una superestructura narrativa (van Dijk, 1996, p. 53).

La armonía y la proporción presentes en la naturaleza, y en todo el cosmos, se tradujeron a la fórmula aritmética de la llamada *proporción áurea* ( $AC/AB = AB/BC = (\sqrt{5}+1)/2 = \varphi$ ), que las “bellas artes” desarrollaron con amplitud.

Se ha pasado así de lo verbal descriptivo a la definición abstracta y de la definición abstracta a la objetividad empírica de la medida aritmética. Y de la sola aritmética a la fórmula geométrica abstracta.

De esta forma, los arquitectos que empleaban la proporción áurea en sus construcciones lo hacían pensando en que sus edificios eran reflejo de la armonía divina cuya impronta se aprecia en la naturaleza y quedaba plasmada también en su arte.

Ahora bien, en todas las culturas, el templo es un arquetipo celeste, edificado a partir de un modelo divino revelado, que se vuelve una representación del cosmos en la Tierra (Eliade, 2001, pp. 9-10). Los templos están diseñados y contruidos con una simetría y proporción que reproducen también las del cuerpo humano (Vitruvio, 1997, pp. 82-83) y por lo tanto son un canal de comunicación entre lo sagrado y lo profano, y una representación arquitectónica del orden divino (Bernal y De Hoyos, 2012, p. 101).

Es el caso de la ICS, en la que su fachada principal cumple con estas medidas. Así se muestra en la imagen 1.

*Imagen 1.* Medidas de la fachada principal de la ICS<sup>2</sup>.



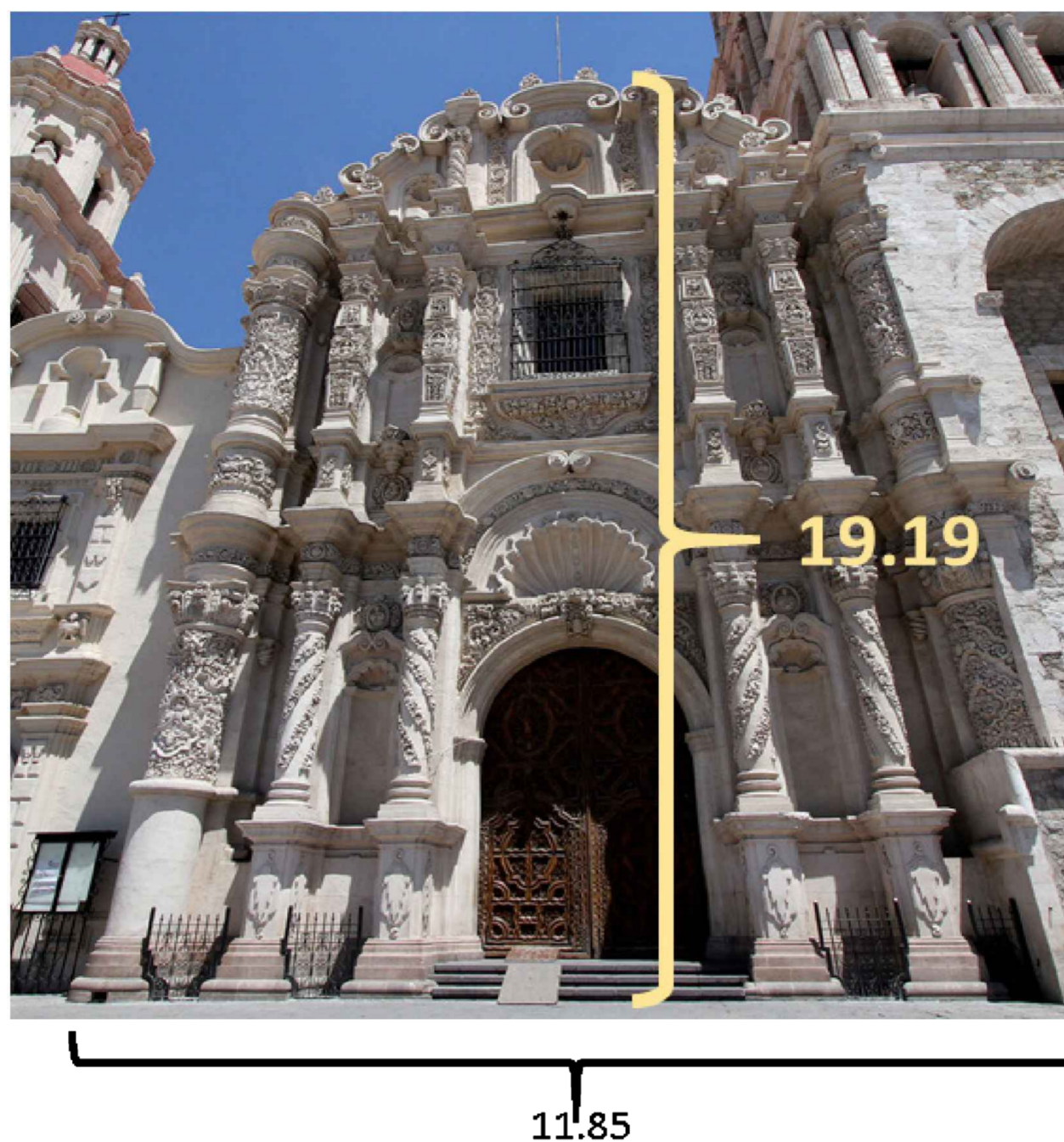
Como se muestra en la imagen 1, el segmento correspondiente a la capilla del Santo Cristo tiene una longitud de 16 m. y el segmento de la Catedral tiene una longitud de 26 m. Al dividir 26 entre 16 se obtiene 1.6, que es el número  $\phi$ . Es decir, la proporción entre la fachada de la capilla y la de la catedral es áurea.

También la portada principal de la ICS está construida con esta proporción. En la base tiene una medida de 11.85 m. y una altura de 19.19 m. Al dividir 19.19 entre 11.85, nuevamente se obtiene 1.6, el número  $\phi$ . Así se muestra en la imagen 2.

<sup>2</sup> Tomada de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catedral\\_de\\_Saltillo,\\_Coah.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catedral_de_Saltillo,_Coah.jpg) y editada por el autor.



Imagen 2. Portada de la Catedral<sup>3</sup>.



El que el conjunto arquitectónico de la ICS esté diseñado con base en la proporción áurea es una forma de expresar su belleza más allá de la ornamentación propia del barroco, pues se ajusta a la armonía y belleza divina de la que se derivan los cánones clásicos. La proporción de las medidas del edificio sirven de marco contextual a las columnas, estípites, nichos, etcétera.

Ahora bien, el conjunto arquitectónico tiene 42 m. de ancho y 67.6 m. de largo, como se muestra en la imagen 3. Entre estas medidas hay proporción áurea ( $67.6/42 = 1.62$ ).

El hecho de que entre estas medidas haya proporción de 1.6, constituye al conjunto arquitectónico de la ICS como un rectángulo áureo<sup>4</sup>. Así se muestra en la imagen 4.

<sup>3</sup> Foto del autor.

<sup>4</sup> Tomada de Bargellini (2005, p. 22) y editada por el autor.



Imagen 3. Medidas del conjunto arquitectónico de la ICS<sup>5</sup>.

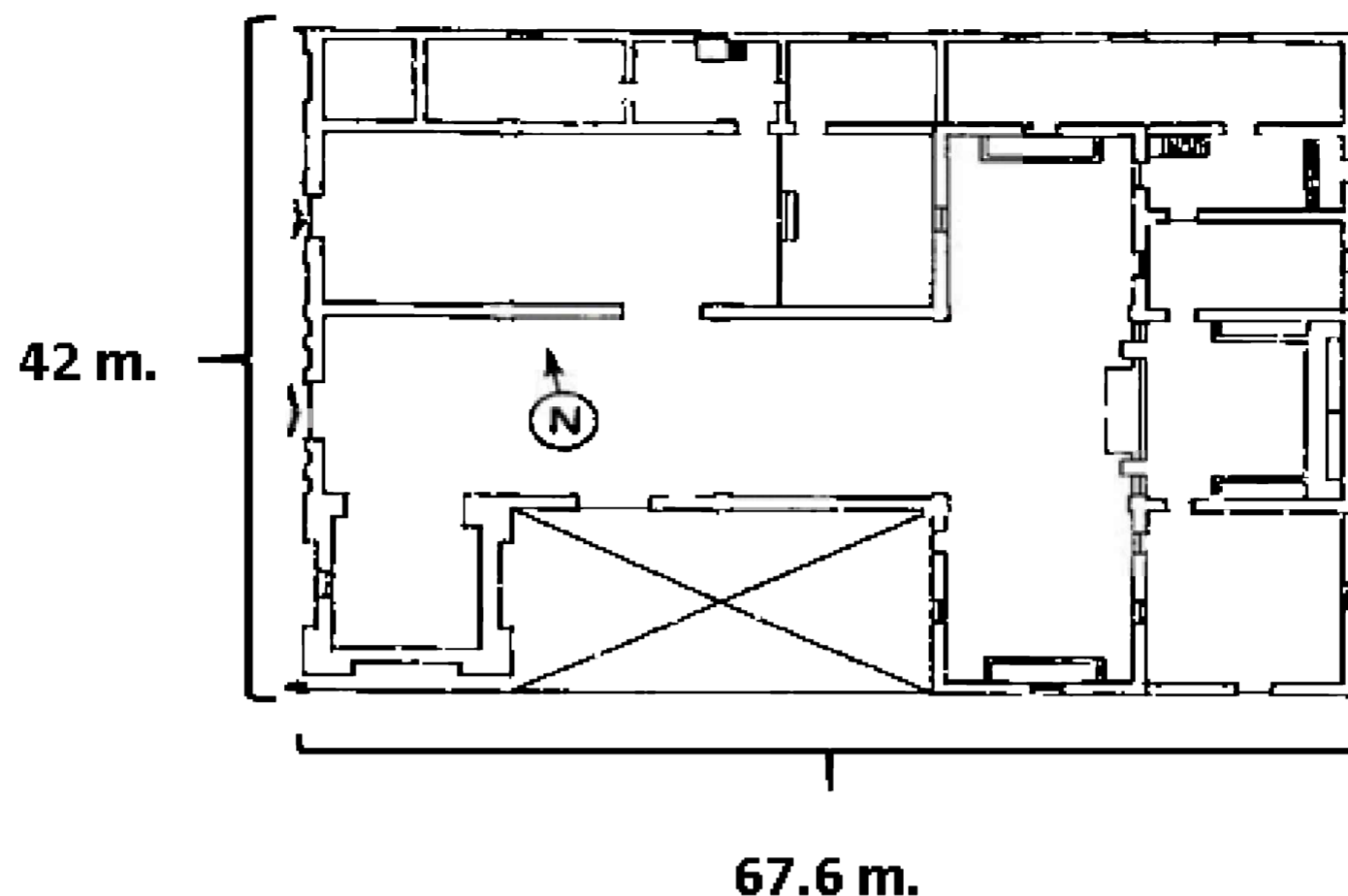
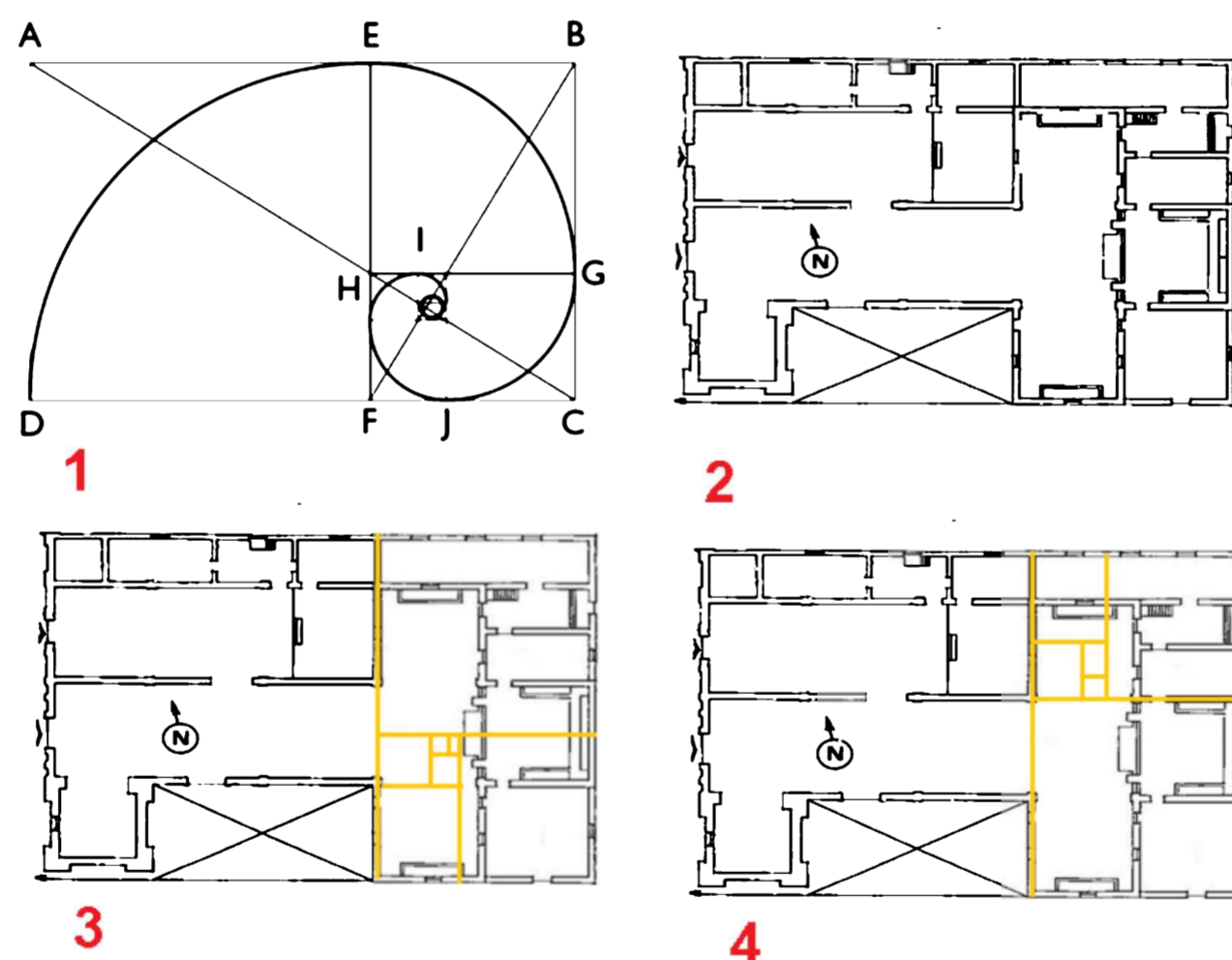


Imagen 4. Rectángulos áureos en la ICS<sup>6</sup>.



En la imagen 4-1 se muestra la construcción del rectángulo áureo y cómo se va formando la espiral logarítmica a partir de la ecuación planteada por Euclides (Bonell, 1999, pp. 15-16). En la imagen 4-2 se coloca el plano de la ICS, que es un rectángulo de este tipo.

<sup>5</sup> El rectángulo cuyos vértices se definen por los puntos AEFD se define como áureo debido a que su lado mayor AE y su lado corto AD presentan la proporción del número áureo.

<sup>6</sup> Tomado de Bonell (1999, p. 16) y de Bargellini (2005, p. 22). Editadas por el autor.

En 4-3 se hace una primera división en rectángulos áureos al interior del de la ICS, en donde la división de uno de estos rectángulos estaría ubicada exactamente sobre el centro del altar y de la cúpula trazando una línea imaginaria que dividiría en 2 la nave central del templo. Lo significativo es que en el interior de la linternilla de la cúpula se encuentra una figura de Dios Padre desde donde puede prolongarse la espiral logarítmica de la proporción hacia el infinito, como si se estuviese desplegando la fuerza creadora desde Él (imagen 5).

*Imagen 5. Figura de Dios Padre en el interior de la linternilla de la cúpula de la ICS<sup>7</sup>.*



En 4-4 se hace otra posible división de los rectángulos en los que el altar, la nave lateral de san José y el bautisterio formarían un solo bloque.

A partir de todo lo anterior, se infiere que las medidas, internas y externas del conjunto arquitectónico de la ICS responden a un diseño geométrico estructurado intencionalmente a partir del número  $\phi$ , y de las figuras y proporciones derivadas de él.

---

<sup>7</sup> Foto del autor.

Esta armonía arquitectónica de la ICS debe considerarse junto con los elementos simbólicos religiosos que lleva consigo -intersemiosis- y que la constituyen como una concreción de la Jerusalén celeste, un verdadero paraíso terrenal (Verduzco y Rodríguez, 2019, p. 202).

De esta forma, el discurso estético, basado en la geometría y en el álgebra, es al mismo tiempo discurso religioso: el templo de la ICS bello, bien proporcionado geométrica y armónicamente distribuido es reflejo de la perfección de la creación que, a su vez, es impronta del mismo Dios Creador; además, la armonía geométrica de la ICS funciona como argumento emocional en favor de la verdad, bondad y moralidad del cristianismo católico romano ante la polémica generada por la Reforma Protestante.

La recursividad del proceso intersemiótico queda de manifiesto en el conjunto de la ICS: la belleza y armonía, como conceptos abstractos, se concretizan en el edificio y su ornamentación, basados en la simetría y proporción aritméticas que son, simultáneamente, reflejo de la armonía y belleza divinas.

### **3. El cronotopo y la ICS**

El proceso de intersemiosis descrito anteriormente ayuda a reconocer cómo, la noción de armonía se configura de manera concreta de acuerdo con la época y al lugar en que se desarrollaron, con sus circunstancias específicas, y que determinan, a su vez, la forma de expresar dicha noción.

Esta condición espacio-temporal es la que vuelve pertinente el empleo de la categoría de *cronotopo* en este trabajo. De acuerdo con Bajtin (1989, p. 237) “Vamos a llamar cronotopo [...] a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas

artísticamente en la literatura”. Esta definición permite a Bajtín explicar la cuestión de los géneros y sus variantes y también determina la imagen del hombre (Bajtín, 1989, pp. 237-238).

La cuestión de los géneros literarios es importante porque es ahí donde se da el sentido y el significado. Todo enunciado, oral o escrito, se da en un ambiente comunicativo organizado y que pertenecen a esferas específicas de la cultura. “Es así como la relatividad de la significación lingüística, al anclarla a la realidad social, se vuelve una realidad concreta, llena de sentido y definible espacio-temporalmente” (Alejos, 2020, p. 55).

En el caso de la ICS, esta se considera un discurso visual no verbal, por lo que sus elementos arquitectónicos, ornamentales, artísticos, etcétera, hacen las veces de esos enunciados llenos de sentido. Es en este movimiento de lo relativo a lo concreto donde se ubican los conceptos del género discursivo y del cronotopo. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico (Bajtín, 1989, p. 238).

En *Teoría y estética de la novela* (1989) Bajtín pone ejemplos concretos de cómo se reconocen los cronotopos en la novela griega de aventura, en la novela costumbrista, en la caballerescas y en la realista. Siguiendo estos ejemplos, se puede también hacer el reconocimiento de algunos cronotopos de la ICS.

Si se toma como modelo la descripción que hace Bajtín de la novela griega, en este cronotopo hay dos puntos claves, 1) el encuentro del héroe y la heroína y 2) el matrimonio entre ellos. Pero entre esos dos puntos, hay un mundo que parece “atemporal”, porque pueden



ocurrir un sin fin de aventuras y sucesos, pero no cambia en nada la situación de los héroes. De esta forma se configuran los espacios y los personajes desde una percepción específica del tiempo (Bajtín, 1989, pp. 242-243).

En el caso de la novela costumbrista, la vida cotidiana se convierte en extraordinaria para el héroe, el espacio se vuelve más concreto. No hay “espectadores”, la vida es corriente, personal y privada (Bajtín, 1989, p. 272-275).

A partir de estos ejemplos, se puede identificar la *cronotopía* de la ICS. El cronotopo más claro podría denominarse como “vida cristiana”. El templo es un espacio que simboliza la vida del creyente. Los dos puntos, al estilo de la novela griega, son la puerta y el altar. El cristiano entra a la vida cristiana por la puerta del bautismo (originalmente el bautisterio se encontraba a la derecha de la puerta de la ICS) y culmina en unión plena con Dios, simbolizada por la comunión Eucarística en el altar. Lo que hay entre los dos puntos es la vida, que, al modo de la novela costumbrista, el cristiano tiene que hacer extraordinaria y esta es la parte más relevante, porque la culminación “exitosa” depende de cómo desarrolle esa vida cristiana.

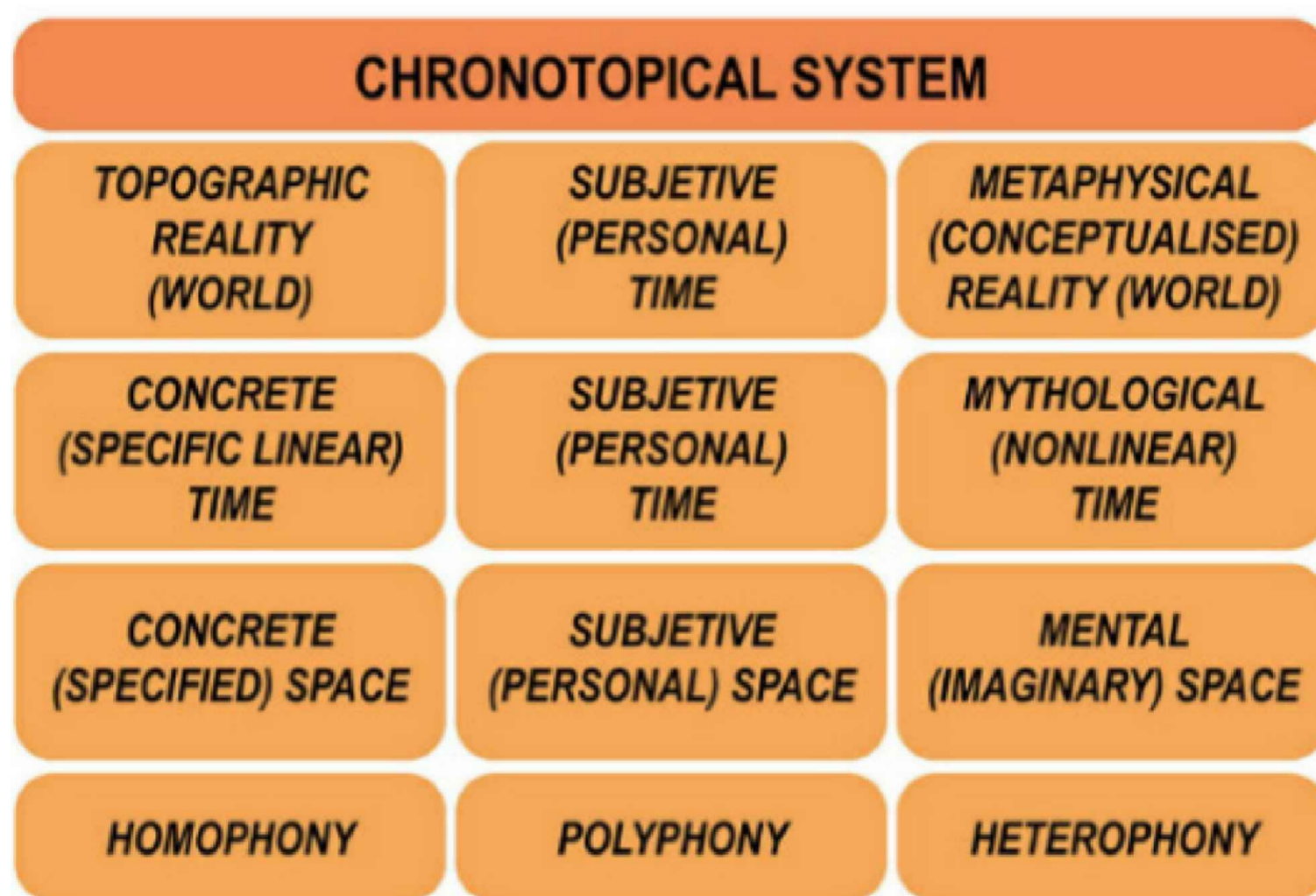
Otro cronotopo es el que se nombraría “historia de salvación”. De profunda raigambre bíblica, la noción de “historia de salvación” supone que la historia del mundo y de la humanidad van de la mano del proyecto de Dios que hace de esa historia una serie de acontecimientos que guían al hombre y a toda la creación a su punto final y culminante que es la nueva creación (san Juan), la apotheosis (san Ireneo), la apocatástasis (Orígenes) o el punto omega (Teilhard de Chardin) (Croatto, 1995, pp. 371-375). De esta forma el edificio del templo se convierte en el espacio donde el tiempo se reconoce

cualitativamente diferente, y paradójicamente atemporal, válido para cualquier persona y momento, porque la oferta divina es eterna.

Estos dos ejemplos no agotan la cronotopía de la ICS. Ahora corresponde revisar la imagen del ser humano, ya que, “[..] el cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre [...] esta imagen es siempre esencialmente cronotópica” (Bajtín, 1989, p. 238).

Para hacer el esbozo de los sujetos vinculados a cada cronotopo, se emplea el Esquema de Sistema Cronotópico -ESC- (imagen 6) desarrollado por Torop (2020, p. 46).

*Imagen 6. Esquema del Sistema Cronotópico de Torop<sup>8</sup>.*



En el ESC, Torop explica que es una síntesis en la que el cronotopo se convierte en una herramienta de análisis holístico del texto, pues al mismo tiempo se entiende al cronotopo -mundo- como entorno de caracteres y al cronotopo -mundo- como horizonte del autor (2020, p. 46).

<sup>8</sup> Tomada de Torop, 2020, p. 46.

Así entonces, la columna de la izquierda se denomina “realidad topográfica<sup>9</sup>” mientras que la de la derecha es la “realidad metafísica o conceptualizada”. En medio de estas, al centro, se coloca el tiempo subjetivo (personal). Estas tres columnas permiten hacer una aplicación de cada una de ellas al objeto de análisis, en este caso la ICS. Pero de acuerdo con Torop, los niveles cronotópicos constituyen diferencias que hay en los textos entre el mundo de la realidad topográfica, los mundos individuales o subjetividad de la percepción del mundo por los participantes en los eventos, y el mundo conceptual o síntesis autoral de todos los aspectos del texto. El contacto entre los niveles vertical y horizontal es una esfera de semiotización (Torop, 2020, pp. 39-40).

De esta manera el sujeto que hace la síntesis está condicionado por las dos realidades que lo “enmarcan”. Desde estas consideraciones, los individuos vinculados a los cronotopos de la ICS descritos anteriormente están enmarcados por la historia topográfica (habitantes de una villa novohispana ubicada a unas 200 leguas de la capital, en la entrada al semidesierto, en la segunda mitad del siglo XVIII) y por el mundo conceptual (el cristianismo, las ideologías coloniales, las castas).

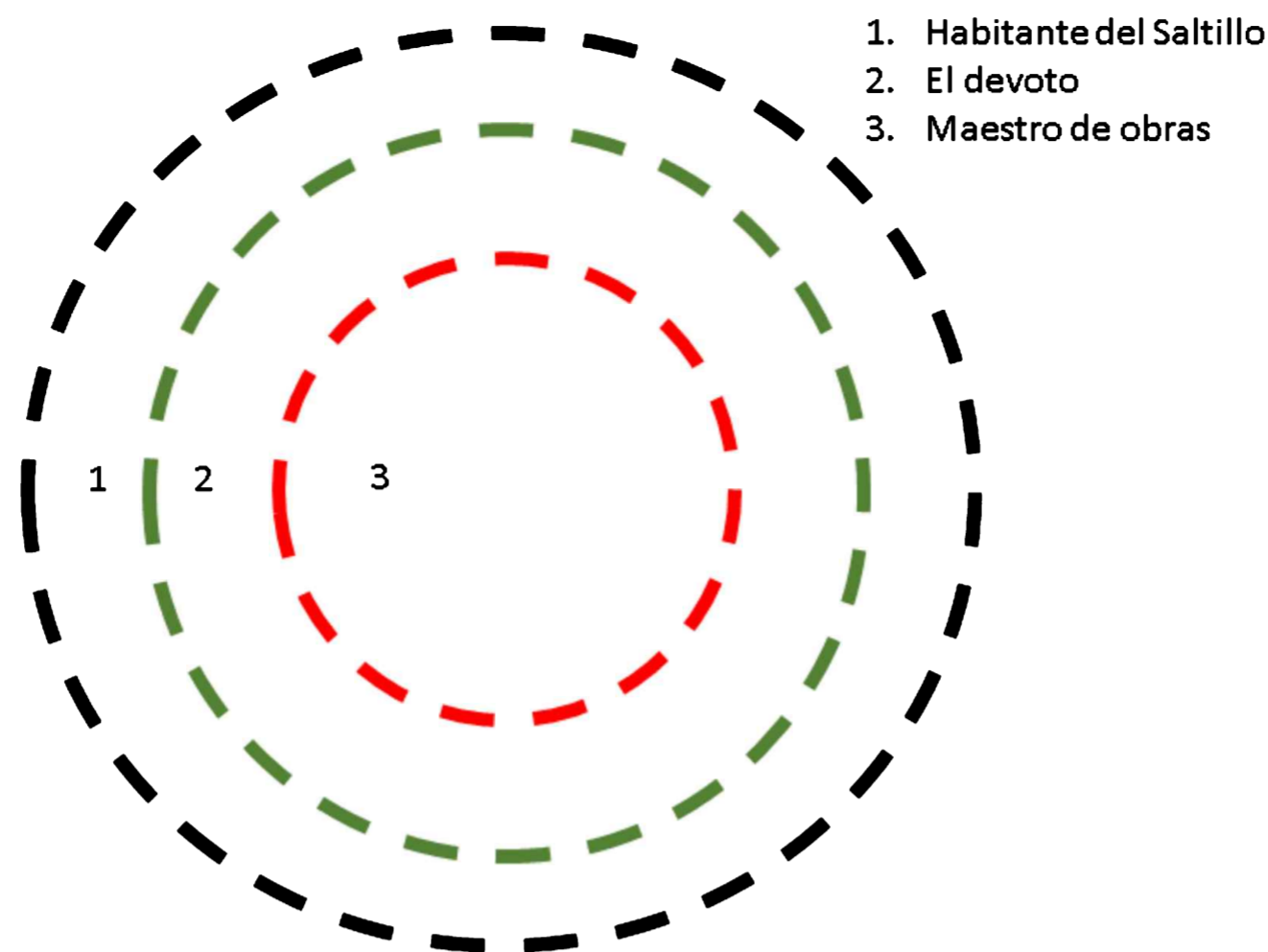
En la imagen 7 se propone un triple esquema de los sujetos que responden a esta descripción.

La imagen 7 propone un esquema del sujeto que concreta el cronotopo señalado. En el número 1 está el habitante del Saltillo del s. XVIII, que ve cómo se va levantando y constituyendo la ICS, que paulatinamente se vuelve un referente para la Villa. El número 2 es el devoto. No se excluye con el número 1. El habitante de la villa de

---

<sup>9</sup> Toda la traducción de los términos del ESC es propia.

Imagen 7. Esquema del sujeto. Fuente: Elaboración propia.



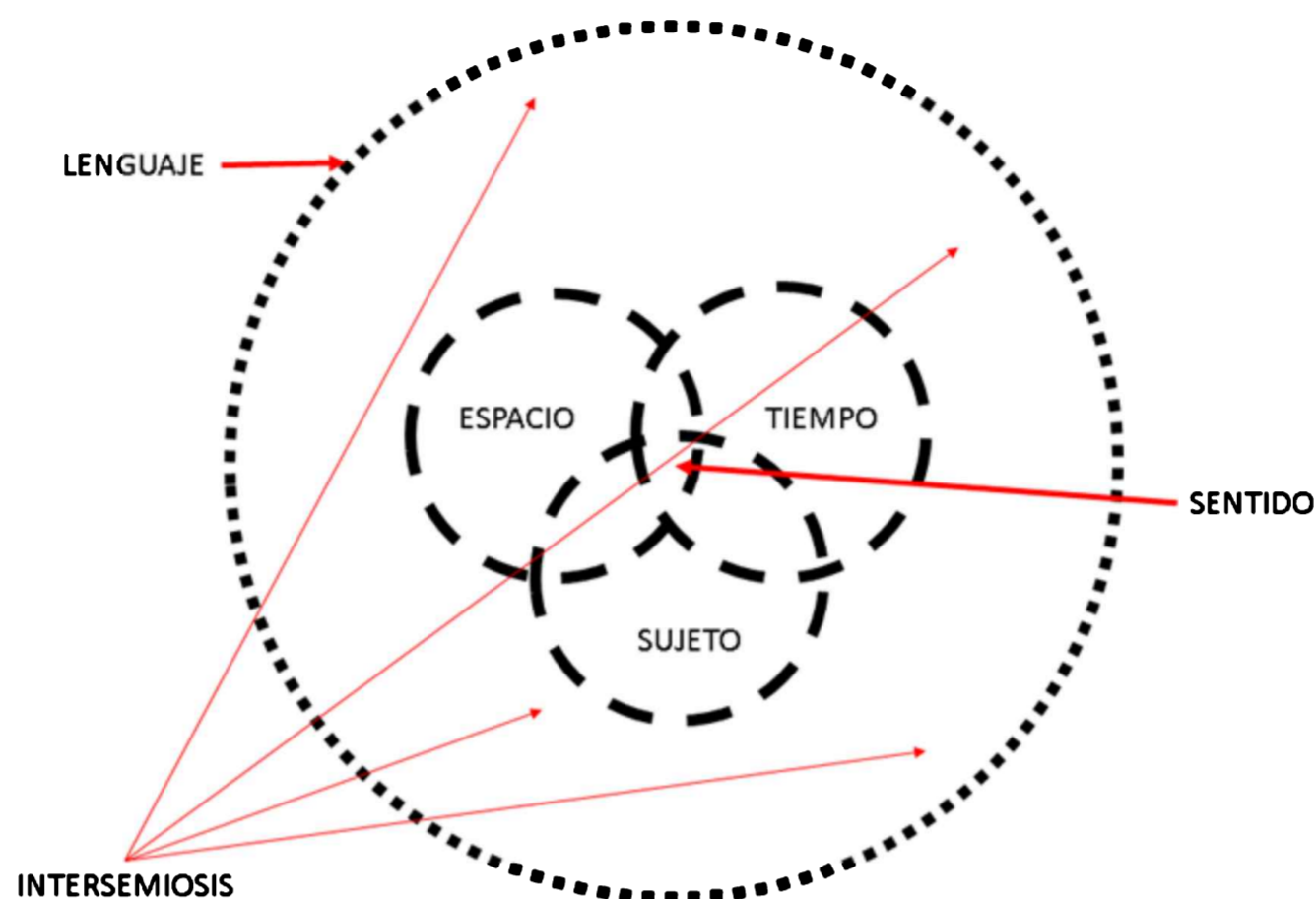
Saltillo puede ser también devoto. El sujeto devoto que vive no solo el referente de la ICS como parte de su entorno, sino como espacio de experiencias religiosas. Y en el número 3 se propone al Maestro de obra que construye la ICS. Es plausible que el maestro de obras sea también devoto, y habitante de la Villa. Pero su condición de Maestro constructor le da cualidades que no posee el solo devoto o el solo habitante. Esas cualidades le llevan a entender y vivir el espacio en el que está de manera enteramente diferente, así como la percepción temporal.

Es por ello por lo que el cronotopo funciona como el medio principal para materializar el tiempo en el espacio y como centro para la representación concreta, dependiendo siempre del sujeto concreto que los actualiza. y esta actualización, está ligada al lenguaje, invariablemente. La materialización del espacio lo convierte, necesariamente, en espacio social, porque el sujeto no está aislado, sino en constante relación con otros, además de que el lenguaje es un fenómeno social también. Así propone en el siguiente esquema.



En la imagen 8 se muestra la interacción entre el espacio, el tiempo y los sujetos.

*Imagen 8.* Espacio, tiempo, sujeto e intersemiosis. Fuente: Elaboración propia.



El esquema de la imagen 8 representa la interacción de espacio y tiempo (cronotopo) con el sujeto. El sentido se produce en la interacción de estos tres. Además, la interacción está dada en medio de los procesos de intersemiosis y enmarcados por el lenguaje -verbal y no verbal-. las líneas son porosas porque evocan la continua interacción y movimiento de todos estos elementos. A modo de metáfora visual de lo dicho anteriormente, se propone el triángulo de Penrose (imagen 9).

La imagen 9 representa la dinámica espacio-tiempo-sujeto, donde la línea azul es el tiempo, la amarilla el espacio y la roja el sujeto. No se puede quitar una de ellas porque se deshace el triángulo. De la misma forma, no puede quitarse uno de los tres elementos porque se “rompe” el cronotopo o su productor de sentido.

Ahora bien, desde estas consideraciones, resulta pertinente proponer la noción de espacio, y de espacio social, como práctica semiótico-discursiva.

*Imagen 9. Triángulo de Penrose<sup>10</sup>.*



#### **4. El espacio social como práctica semiótico-discursiva**

De acuerdo con lo expuesto por Haidar (2006, p. 46) las prácticas semiótico-discursivas están siempre antes, durante o después de cualquier práctica humana y contienen materialidades y funcionamientos peculiares que inciden de manera determinante para la producción y reproducción de la vida socio-histórico-político-cultural de los sujetos.

Con base en las premisas complejas con las que Haidar define las prácticas semiótico-discursivas<sup>11</sup> (2006, pp. 75-76), en esta investigación

---

<sup>10</sup> Tomada de: [https://stock.adobe.com/es/images/penrose-triangle-icon-in-three-colors-geometric-3d-object-optical-illusion-vector-illustration/162300724?as\\_campaign=ftmigration2&as\\_channel=dpcft&as\\_campclass=brand&as\\_source=ft\\_web&as\\_camptype=acquisition&as\\_audience=users&as\\_content=closure\\_asset-detail-page](https://stock.adobe.com/es/images/penrose-triangle-icon-in-three-colors-geometric-3d-object-optical-illusion-vector-illustration/162300724?as_campaign=ftmigration2&as_channel=dpcft&as_campclass=brand&as_source=ft_web&as_camptype=acquisition&as_audience=users&as_content=closure_asset-detail-page)

<sup>11</sup> 1. Conjunto transaccional en donde funcionan reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas. 2. Conjunto transaccional con reglas de cohesión y coherencia. 3. Implica condiciones de producción, circulación y recepción. 4. Contiene varias materialidades y funcionamientos. 5. Es un dispositivo de la memoria de la cultura. 6. Es generador/a de sentidos. 7. Es heterogéneo/a y políglota. 8. Es un soporte productor y reproductor de lo simbólico. 9. Materializa los cambios socio-cultural-histórico-políticos. 10. Es una práctica socio-histórico-cultural-política ritualizada y regulada por las instituciones de todo tipo y por lo no-institucional. 11. Es una práctica subjetiva polifónica. Lo polifónico está integrado orgánicamente en las subjetividades ineludibles en cualquier discurso o semiosis.

se propone entender al espacio social como una práctica semiótico-discursiva.

Ahora bien, Lefebvre (2013, p. 86) explica que las relaciones sociales, como abstracciones concretas, sólo tienen existencia real en y por el espacio. Ese es el espacio social, el espacio en cuanto producto social, el lugar donde acontecen las relaciones sociales.

Así entonces, para hablar de espacio social se proponen tres categorías conceptuales: las prácticas espaciales, las representaciones del espacio y los espacios de representación (Lefebvre, 2013, p. 15). A cada categoría corresponde un tipo de espacio: el espacio percibido, el espacio concebido y el espacio vivido (Lefebvre, 2013, p. 15). De acuerdo con Lefebvre:

[...] El primero debe entenderse como el espacio de la experiencia material, que vincula realidad cotidiana (uso del tiempo) y realidad urbana (redes y flujos de personas, mercancías o dinero que se asientan en —y transitan— el espacio), englobando tanto la producción como la reproducción social. El segundo es el espacio de los expertos, los científicos, los planificadores. El espacio de los signos, de los códigos de ordenación, fragmentación y restricción. El tercero, finalmente, es el espacio de la imaginación y de lo simbólico dentro de una existencia material. Es el espacio de usuarios y habitantes, donde se profundiza en la búsqueda de nuevas posibilidades de la realidad espacial [...] (Lefebvre, 2013, pp. 15-16).

Al considerar a la ICS en cuanto espacio percibido, este se muestra como el espacio público por excelencia. El centro de la ciudad y de su traza. Es el referente a partir del cual se distribuyen los puntos cardinales, los barrios, los lugares de relevancia social, política y económica de la ciudad. Si se piensa en el origen de la ciudad, es esta distribución del espacio la que delimita el lugar del poder político (la alcaldía -hoy palacio de gobierno-), el poder religioso (la ICS) y el

poder económico (los portales de comercio), así como el espacio para dirimir asuntos públicos (la plaza).

Los sujetos “propios” de este espacio son los habitantes de la ciudad en cuanto habitantes. El aspecto que los vincula a esta percepción del espacio es el rol social que cumplen en la sociedad que se relaciona en ese espacio, por ejemplo, la comerciante, el comprador, el paseante, la autoridad...

En cuanto al espacio concebido, la ICS aparece como el lugar para el culto, el espacio de los signos divinos; es el *axis mundi*, el espacio que crea la identidad y la referencia para todos; es el espacio diferente, el del diseño arquitectónico que se vuelve obra de arte y el estilo artístico y estético es también una proclamación de fe.

Los sujetos “propios” de este espacio son el maestro de obras, los feligreses y el sacerdote; la mujer piadosa y el penitente y es también el espacio de Dios. Aunque cada uno de ellos sea también habitante de la villa o de la ciudad, esta subjetividad es, hasta cierto punto, individual, es elegida por cada sujeto, a diferencia de la anterior.

Finalmente, la ICS como el espacio vivido, en cuanto imaginado y simbólico, es el emblema de la ciudad, el “modelo” para los artistas, el referente turístico y la cátedra del obispo; es espacio sagrado y casa de Dios. Es el espacio del recogimiento y al mismo tiempo el espacio de la fiesta popular; no es exclusivo del creyente, es el espacio abierto para todos.

Los sujetos del espacio vivido son los creyentes que se asumen como hijos de Dios; el no creyente que habita la ciudad pero que reconoce la ICS como parte de su identidad; el turista que admira el edificio como joya artística; el vendedor de rosarios y la vendedora

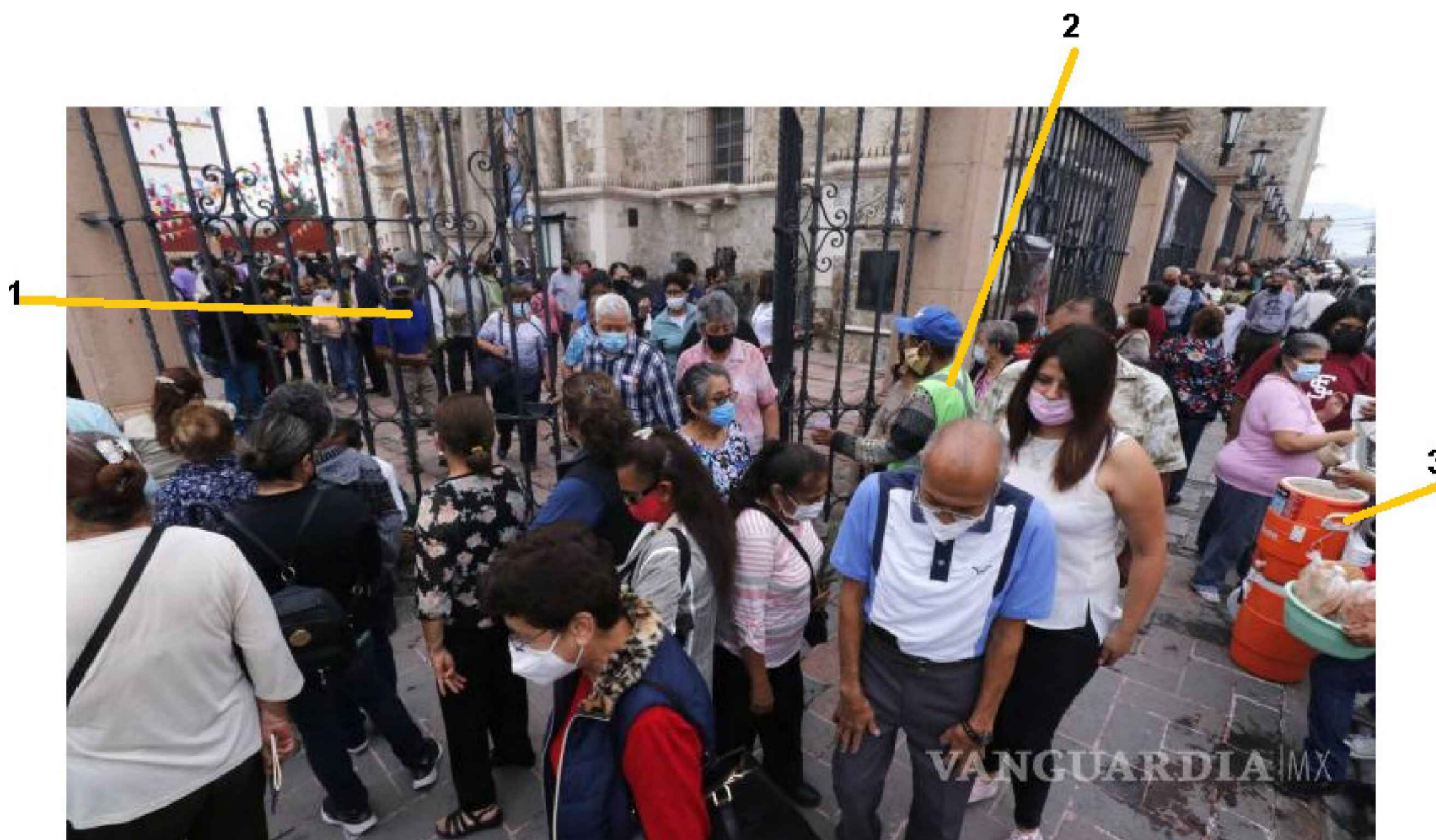


de la fruta en el atrio; el mendigo que se acoge a sus puertas en busca de ayuda...

Como práctica semiótico-discursiva, el espacio social es complejo y estos tres elementos se traslapan, porque son los mismos sujetos, en diferentes dimensiones o caras de su propia existencia, también compleja. Así, el habitante puede ser, simultáneamente, el no creyente que ve la ICS como un espacio de relaciones públicas de trabajo. Por ejemplo, el músico que toca en un concierto de órgano o el vendedor de paletas heladas que está en el atrio. Podría ser el creyente piadoso que al mismo tiempo admira los elementos artísticos del edificio.

Se presenta como ejemplo la imagen 10.

*Imagen 10. Fiesta del Santo Cristo en la ICS.<sup>12</sup>*



En la imagen 10 se han señalado 3 personas diferentes que se encuentran en la fiesta del Santo Cristo de la Capilla el pasado 6 de

<sup>12</sup> Tomada de <https://vanguardia.com.mx/coahuila/saltillo/inicia-fiesta-patronal-del-santo-cristo-de-la-capilla-en-saltillo-KOVB3600569> y editada por el autor.

agosto de 2021, en la ICS. Siguiendo el orden del movimiento de las manecillas del reloj, se marcan tres personas. Con el número 1 se aprecia a un hombre de camisa azul y gorra que parece ir saliendo del atrio de la ICS. Podría ser un creyente que ha cumplido con el “compromiso” anual de ir a misa el día de la fiesta patronal. En este caso el espacio social predominante es el espacio “concebido” y también el “vivido”. El número 2 es un hombre que porta un chaleco de seguridad, que se identifica por el color verde y la cinta reflejante. Se puede pensar que forma parte del equipo de trabajo que ordena la entrada y salida de las personas o de los inspectores municipales de los vendedores que se establecen para estos días en torno a la ICS. El espacio social predominante para esta persona sería el espacio “percibido”, sin descartar que pueda estar inmerso en el espacio social “vivido” en cuanto creyente. Con el número 3 se señala un puesto de café o de agua fresca. Una mujer de playera rosa está sirviendo un vaso. A un lado, otra persona de sudadera roja sostiene también un vaso en la mano. Es probable que ambas personas sean creyentes que asisten a los oficios religiosos de la fiesta patronal en la ICS -espacio social “vivido”- pero que también, en cuanto compradores, están en el espacio social “percibido”.

Ahora bien, en cada uno de estos espacios sociales se destaca una perspectiva de los signos y símbolos que lleva consigo, no porque ocurra de forma “automática”, sino porque los sujetos discriminan uno u otro, en virtud del espacio en el que se asumen, pues, como ya se indicó, pueden estar insertos en los tres tipos de espacio social. Esa discriminación favorece la lectura de ciertos signos y la producción de sentidos cargados ideológicamente.

## 5. Espacio social e ideología

Voloshinov (1976) explica que “dondequiera que está presente un signo también lo está la ideología. Todo lo ideológico posee valor semiótico. Todo signo ideológico es no solo un reflejo, una sombra, de la realidad, sino también un segmento material de esa misma realidad” (Voloshinov, 1976, pp. 20-21).

En la esfera ideológica del signo existen diferencias: el dominio de la imagen artística, del símbolo religioso, la fórmula científica, los fallos judiciales, y otros más (Voloshinov, 1976, p. 20).

Resulta significativo reconocer que los ejemplos de los dominios de los signos de Voloshinov concuerden con la descripción de los tres espacios que señala Lefebvre (2013, pp. 15-16).

Esta semejanza permite proponer en este trabajo que a cada espacio social le corresponde una perspectiva ideológica específica que está basada en los signos que integran el espacio material.

De acuerdo con Voloshinov (1970, p. 21)

[...] cada campo de la creatividad ideológica tiene su propia manera de orientarse hacia la realidad y cada uno refracta la realidad a su modo. Cada campo domina su propia función especial dentro de la unidad de la vida social. Pero lo que coloca todos los fenómenos ideológicos bajo la misma definición es su carácter semiótico [...] (Voloshinov, 1976, p. 21).

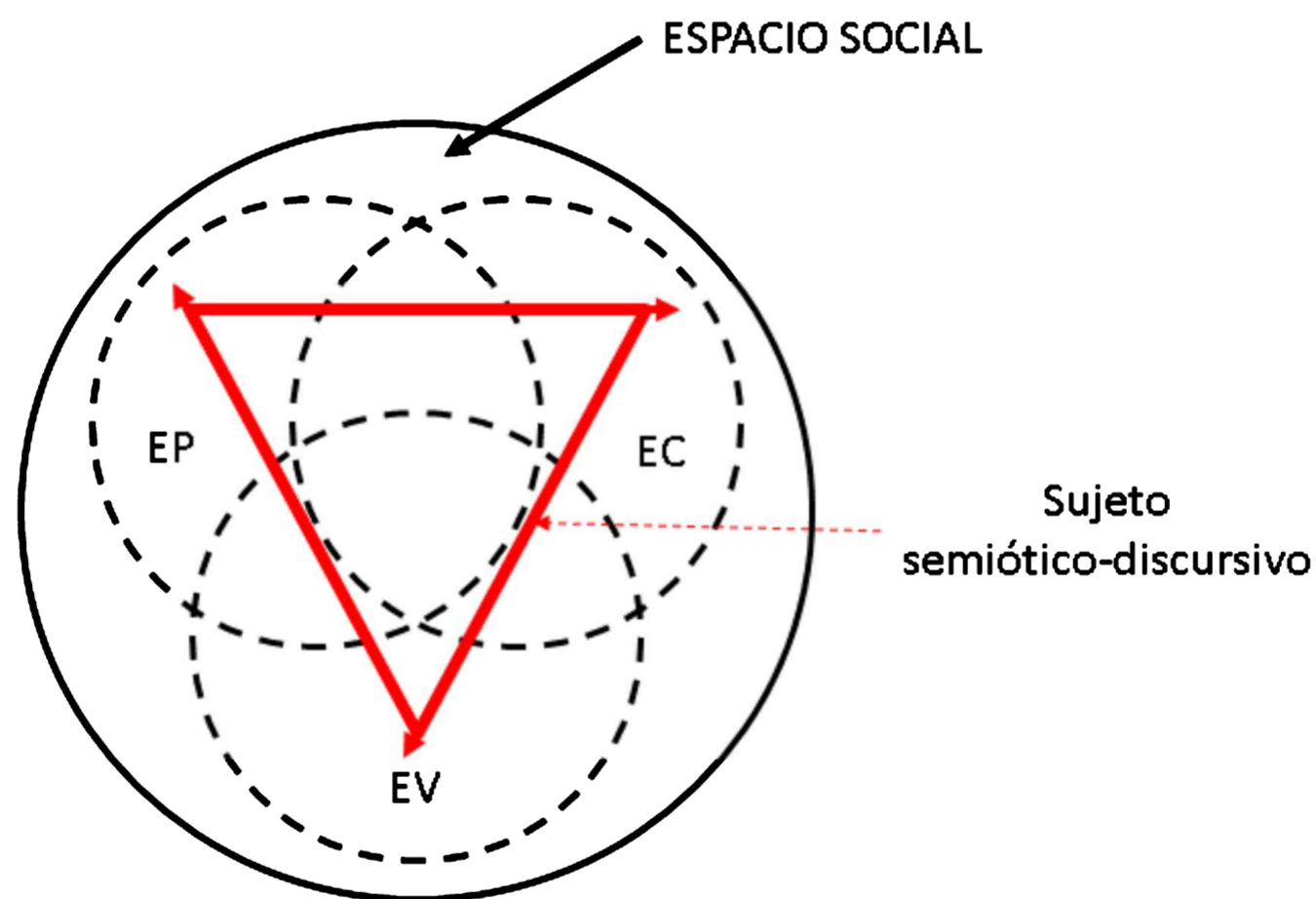
Así entonces, el espacio percibido reproduce los rasgos segmentarios de la ideología (Reboul, 1986, p. 24) porque entiende a la ICS como emblema e icono de la pertenencia a la ciudad de Saltillo. Pero desde el espacio concebido, la ICS asume características de ideología difusa (Reboul, 1986, p. 23), pues el pensamiento judeocristiano se



presenta como hegemónico- independientemente de la confesionalidad- que mantiene un orden social y político más o menos estable. Y desde el espacio concebido, se privilegia la ideología como sectaria, pues se leen los signos como pertenecientes no solo a una doctrina, sino a una cosmovisión (Reboul, 1986, pp. 23-24).

Pero es importante señalar que, considerado desde los sujetos, los tipos de espacios se traslapan, y por ello, la “lectura” ideológica de la ICS y sus signos también, haciéndose cada vez más compleja. Esto se muestra en la imagen 11.

*Imagen 11.* Espacio social y sujeto semiótico-discursivo.  
Fuente: elaboración propia.



En la imagen 11 se representa el espacio social que “contiene” las tres subcategorías señaladas: el espacio percibido (EP), el espacio concebido (EC) y el espacio vivido (EV). Estos se representan con líneas punteadas porque suelen combinarse desde el sujeto que los vive, representado por una línea roja continua que toca los tres círculos, dado que el sujeto se mueve de un tipo de espacio a otro continuamente, conforme a las prácticas semiótico-discursivas que produce y en que se encuentra.



El movimiento del sujeto de un espacio a otro puede entenderse al modo de una cámara que mueve sus lentes para enfocar diferentes objetivos; el lente modifica la nitidez del objetivo y con ello su percepción. Así, el sujeto se mueve de un espacio a otro modificando la “percepción” del signo con base en el aspecto ideológico que se resalta. Más aún, se puede afirmar que alguno de los espacios puede ocultar o cancelar una perspectiva del signo en cuestión o potenciarla.

## 6. Conclusiones

1. La traducción semiótica es un proceso complejo, que requiere de sujetos concretos, ubicados en un espacio y tiempos determinados que a partir de un texto-discurso dado, generan una serie de significados y sentidos que, aunque comparten una base y elementos comunes, no necesariamente se da de forma idéntica entre un sujeto y otro.
2. Desde esta perspectiva, afirmar que la ICS es un conjunto arquitectónico bello, armónico y de buena proporción es señalar la complejidad de sentido y significación que lleva consigo. Pero esta afirmación deja en el implícito la necesidad espacial -τόπος- para que estos sentidos se produzcan, reproduzcan y se reconozcan.
3. La necesidad espacial para la producción y reproducción del sentido coloca al centro de la discusión al cronotopo. Desde la perspectiva antropológica no hay espacio sin tiempo y viceversa. Por ello, no hay sentido posible sin espacio ni tiempo concretos.
4. Dado que espacio y tiempo son dimensiones de la realidad, antropológicamente construida, es necesario explicitar la presencia del sujeto humano en ella para que pueda ser tal realidad.
5. Los sujetos que producen, reproducen y perciben el/los sentido/s comparten elementos comunes del espacio y tiempo -real e imaginario-, pero no son percibidos necesariamente de la misma forma. Esa condición está en la base de la intersemiosis.
6. Los cronotopos y sus sujetos aquí presentados son una concreción plausible propuestos a partir de la información que la ICS lleva consigo en cuanto discurso visual.

7. La dimensión espacial que conforma el cronotopo se concretiza en el espacio social, que es una práctica semiótico-discursiva. El hecho de que sea una práctica de los sujetos explica cómo lo semiótico muestra con claridad su carácter ideológico.
8. El carácter ideológico de signo en los espacios concretos no es cerrado ni estático, sino dinámico y abierto -igual que los espacios- lo que muestra su complejidad.

## 7. Referencias

Alejos, J. (2020): "El cronotopo de Bajtín en la antropología". En Haidar, J. y Beltrán, I. [Eds.] *Fronteras Semióticas de la emoción*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Aristóteles. (2008): *Acerca del alma*. Gredos.

Bajtín, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*. Trabajos de investigación. Taurus.

Bargellini, C. (2005): *La catedral de Saltillo y sus imágenes*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Bernal, J. y De Hoyos, J. (2012): "El mito fundacional de la ciudad. Una visión desde la Geometría Sagrada" en *Revista Electrónica Nova Scientia*, N° 8 Vol. 4 (2), pp. 90-109.

Bonell, C. (1999): *La Divina Proporción. Las formas geométricas*. Universitat Politècnica de Catalunya

Callejo, J. (2019): *Territorios talismán*. Esfera de los libros.

Croatto, J. (1995): *Historia de salvación*. Verbo Divino.

Eliade, M. (2001): *El mito del eterno retorno*. Emecé.

Extremiana, J., Hernández, L. y Rivas, M. (2005): "La divina razón de la belleza" en *Sigma: revista de matemáticas = matematika aldizkaria* (27), pp. 145-178.

- Geninasca J. (2003): "El logos del formato" en Tópicos del Seminario. Revista de semiótica. Vol. 1 Núm. 9, Enero-Junio. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Haidar, J. (2006): Debate CEU-Rectoría. El torbellino pasional de los argumentos. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Homero. (1991): *Ilíada*. Edición bilingüe. Gredos.
- Lefebvre, H. (2013): *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Lotman, I. (1996): *La semiosfera I*. Cátedra.
- Lotman, I. (2000): *La semiosfera III*. Cátedra.
- PABÓN, J. (2007): *Diccionario manual Griego clásico-Español*. Vox
- Reale, G. y Antiseri, D. (1995): *Historia del pensamiento filosófico y científico vol. I*. Herder.
- Reboul, O. (1986): *Lenguaje e ideología*. Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez, J. (2017): *La almena de Tlahuizcalpantecuhtli*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Thürlemann, F. (1982), *Paul Klee: analyse sémiotique de trois peintures*. L'Âge de l'Homme.
- Torop, P. (2002): "Intersemiosis y traducción intersemiótica" en *Cuicuilco*, 9, (25), mayo-agosto, pp. 9-38. Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Verduzco, G. y Flores, M. E. (2018): "Discurso e intersemiosis en relatos orales sobre brujería del sureste de Coahuila" en Flores, M.E., Haidar, J., Rojas, C.E., De los Santos, E. [Eds.]: *Discurso, cultura, emoción; prácticas discursivas interculturales, transculturales y alternativas*. ALED MX/UANL.
- Verduzco G. y Rodríguez S. (2018): "Discurso de resistencia ideológica americana y retórica visual. Santiago apóstol y Quetzalcóatl en la Iglesia Catedral de Saltillo", *Oxímora* (12), julio-diciembre, pp. 112-140

Verduzco G. y Rodríguez S (2019): “Pathos y estética de la luz: un acercamiento semiótico visual a la Catedral de Saltillo” en Haidar, J. y Beltrán, I. [Eds.] Fronteras Semióticas de la emoción. Universidad Nacional Autónoma de México.

Verduzco, G., Rodríguez, S. y Ruiz, E. (2021): “La complejidad discursiva-visual de la Catedral de Saltillo” en Aguilera, L., De los Santos, E., Flores, M. E. y Haidar, J. [Eds.]: Enfoques alternativos en los estudios del discurso. ENS-UANL-ENAH.

Vitruvio, M. (1997): Los diez libros de la arquitectura. Alianza.

Voloshinov, V. (1976): El signo ideológico y La filosofía del lenguaje. Nueva Visión.



# ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LOS ELEMENTOS IDENTITARIOS EN LOS ESPACIOS Y VESTIMENTA DE LOS MIEMBROS DE LA SUBCULTURA *OTAKU*<sup>1</sup> EN MONTERREY, MÉXICO Y SU ÁREA METROPOLITANA

Jorge Escobar Fernández  
Beatriz Liliana De Ita Rubio

## 1. Características generales de la subcultura *otaku*

El colectivo de interés en el presente artículo son aquellos aficionados al consumo de diversos productos de la cultura de masas de Japón; los *otakus* -categoría que no se utiliza a criterio de los autores, sino que resulta ser un mote del que los integrantes del colectivo se han apropiado y portan deliberada y orgullosamente- quienes son personas de un amplio rango etario cuyos intereses consisten en el visionado del *anime*<sup>2</sup> y los *doramas*<sup>3</sup>, la lectura del *manga*<sup>4</sup>, jugar videojuegos, la escucha de música *j-pop*<sup>5</sup>, esto último de la mano del *karaoke*<sup>6</sup> y algunos aspectos de la cultura como la moda, la gastronomía, el folklore, la historia y el idioma.

---

<sup>1</sup> Vocablo japonés de carácter originalmente peyorativo que en años recientes se ha convertido en una categoría social aceptada y es utilizada para definir a una persona con aficiones obsesivas sobre cualquier tema, en occidente se utiliza para designar a los aficionados de las historietas, los dibujos animados, las series televisivas, la música y otros productos para el ocio producidos en Japón.

<sup>2</sup> Palabra de origen francés que ha sido adaptada al idioma japonés en la década de 1980 para definir a todo trabajo de animación producido en Japón. <https://www.significados.com/anime/>

<sup>3</sup> Según informantes proviene del vocablo “drama”, se usa para dar nombre a las telenovelas japonesas y/o surcoreanas.

<sup>4</sup> Literalmente traducido como “dibujo irresponsable” es la palabra de origen japonés utilizada para referirse a las historietas o cómics japoneses. <https://www.muyinteresante.es/cultura/arte-cultura/articulo/ique-es-el-manga/amp>

<sup>5</sup> Nombre con el que se conoce al género de música pop comercial producida en Japón.

<sup>6</sup> Práctica de ocio, popular en Japón y otros países asiáticos. Consiste en un aparato que reproduce la música sin letra, con la intención de que el usuario cante; es común que las letras sean proyectadas en una pantalla.

Tratamos como tópico principal, un movimiento subcultural que tuvo inicio en la década de 1990 en territorio mexicano, momento en que se estableció una pauta para que un fenómeno que otrora se antojaba ajeno y exótico adquiriera un alcance mundial, teniendo gran impacto a nivel regional. En el mencionado decenio, series animadas como *Saint Seiya* (Los Caballeros del Zodiaco), *Sailor Moon*, *Ranma 1/2* y *Dragon Ball* conservan la posición de hito del desarrollo de este movimiento subcultural o colectivo entusiasta de Japón y su cultura de masas: los *otakus* mexicanos.

Se toma como base el supuesto de que existen necesidades diversas que son cubiertas con el consumo de dichos productos culturales japoneses, en lo colectivo y en lo individual, en espacios públicos y privados.

## 2. Objetivo

El objetivo del presente análisis es identificar el sentido de identidad y pertenencia que genera el formar parte de la mencionada subcultura entre sus integrantes, a través del consumo (cuyo alcance no se limita al aspecto económico, a la adquisición de bienes y servicios, sino al hecho de ver, leer, jugar, coleccionar) el coleccionismo de objetos temáticos y de la selección y uso de indumentaria casual y/o disfraz, particularmente en el *cosplay*<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Con base en lo explicado por practicantes, de las palabras inglesas costume y play, surge cosplay, actividad de la subcultura otaku que consiste en disfrazarse como un personaje de anime, manga, película o videojuego e interpretarlo histriónicamente.

### **3. Marco teórico**

#### *3.1 Identidad y pertenencia*

De acuerdo con Chihu (2002), el proceso de construcción de identidad se realiza en dos dimensiones: individual y social, la primera es el resultado de la socialización primaria que se lleva a cabo durante la niñez y la segunda es una síntesis dialéctica de las definiciones internas acerca del propio actor y externas mediante las cuales los demás le dicen lo que él es y se efectúa en el proceso de desarrollo posterior en el cual el individuo conoce nuevos sectores sociales. Sostiene el citado autor que “la identificación de grupo presupone que los miembros se ven a sí mismos como similares. La colectividad significa que los actores tienen algo en común” (Chihu, 2002, p. 7).

García Canclini (2016) define a la identidad como un ejercicio de apropiación de los atributos definatorios de un grupo social, asimismo desde la perspectiva de Castells (1999) se considera que las identidades son construcciones que se desarrollan desde un cúmulo de cualidades culturales con base en orígenes, historia, espacios de dominio, anhelos, creencias, entre otros, y que tienen el propósito de ofrecer sentido; la identidad funciona como un contenedor de significados proyectados en las actividades grupales.

De este modo, la identidad representa un proceso de anexión a un conjunto de prácticas sociales y culturales, la apropiación de ciertos símbolos que ratifican a los sujetos como integrantes de un colectivo determinado (Corredor, Humberto y Guerrero, 2011; Chihu, 2002). Como ejemplo, y considerando el objeto de estudio que compete a esta investigación, la recepción de los productos de la cultura de masas de Japón que son asimilados y consumidos, además de costumbres

derivadas que son imitadas y reproducidas (utilización de vocablos japoneses o imitaciones histriónicas de comportamientos propios de personajes de ficción televisivos o animados), también el léxico, ritos de paso, patrones de conducta, etc., así como las transformaciones que esta subcultura experimenta y su proceso de creolización al encuentro con otra cultura, mexicana, del noreste del país, tratándose de dos semiosferas distintas que entran en comunicación (Lotman, 1996).

Así, un integrante funcional de un grupo es aquel en cuyo comportamiento se proyecta la búsqueda del bienestar colectivo de manera prioritaria y el individual de manera implícita, aunque secundaria; si se está bien en el conjunto, así será también a nivel personal, lo anterior provocaría una adaptación conjunta, integración de grupo y sentimiento de pertenencia (Lewis, 2014).

Entonces, derivado de la condición gregaria inherente a la especie humana, está claro que en las distintas etapas de la vida las personas precisamos, por diversidad de motivos, de aceptación por parte de los integrantes de los colectivos a los que se desea adherirse. La finalidad que la identidad lleva implícita es una acción homogeneizadora, busca clasificar a los integrantes de un grupo social, nacionalidad, subcultura o etnia como personas con una apariencia, comportamientos, preferencias y actitudes similares, mismos que son adquiridos en tanto se pertenezca a un colectivo y se reproduzcan los códigos adyacentes (Martínez, 2006).

En relación con el sentido de pertenencia que genera la identidad, Chihu (2002), afirma que:

La comunidad es un fenómeno cultural, a la vez que mental o cognoscitivo. Los símbolos generan un sentimiento de pertenecer a algo



que es compartido por los actores. Los rituales compartidos pueden actuar para la comunidad como símbolos. La membresía significa compartir con la comunidad un sentido de las cosas similar, es decir, la participación dentro de un dominio simbólico común. El efecto de la comunidad surge de compartir símbolos comunales; de la participación en un discurso simbólico propio de la comunidad. (p. 8)

### 3.2 Aspecto lúdico

La subcultura *otaku* se caracteriza por un componente lúdico fundamental ya que surge de expresiones que pueden situarse en la cultura de masas del Japón, todas ellas con un componente esencial orientado al juego y el entretenimiento. No obstante, esta subcultura *otaku* regiomontana lleva a cabo una resignificación de sus elementos constitutivos al modificar en cierto nivel sus fines únicamente utilitarios, es decir se apropia de ella y la constituye como parte fundamental de su sentido de identidad.

“En el juego ‘entra en juego’ algo que rebasa el instinto inmediato de conservación y que da un sentido a la ocupación vital. Todo juego significa algo” (Huizinga, 2007, p. 12).

Algunas de las características constitutivas que Huizinga (2007) atribuye al juego son: la espontaneidad, -en primer lugar-, ya que no hay obligación, ni reglas; el poseer un carácter desinteresado y salir de la vida cotidiana hacia otro lugar y con determinada duración, al crear una esfera espacio temporal que tiene su propia tendencia; tiene, además, una capacidad de repetición ya que se constituye como forma cultural.

Así mismo, para Duvignaud (1982) el juego representa un acto que lleva libertad implícita, misma que se traduce en la desconexión

del sujeto con los preceptos socialmente establecidos. Un acto creativo en el que se cuestionan los paradigmas de la vida moderna y se obra en consecuencia. A propósito, el autor ofrece una distinción acerca del acto de jugar y la perspectiva desde la que se le considera; usa la palabra inglesa *play* para definir el juego libre de normas, requisitos y restricciones, oponiéndose a *game*, el juego estructurado y reglamentado. El primer término es el considerado adecuado en el contexto del grupo social de interés en este estudio.

En el esquema mental del ciudadano contemporáneo, especialmente en territorios desarrollados, existe el *ethos* de la “superproductividad”, estado en el que la actividad económica ocupa toda la importancia y donde lo lúdico no tiene cabida, adquiriendo la categoría de poco serio e inadecuado. No obstante, el juego siempre irrumpe actuando como transgresor de lo instaurado por la cultura dominante; las subculturas -como los *otakus*- son un claro ejemplo, pues sus actividades funcionan como “espacio” de juego o como resultados del juego mismo, jugar a tener ideas e intereses propios y desvinculados de las imposiciones de la cultura hegemónica que se esfuerza por ignorar la espontaneidad del ser humano. Jugar demanda romper con las estructuras (Duvignaud, 1982), aunque en este particular escenario, el consumo, la moda y las industrias culturales son componentes esenciales de la cultura de masas, de modo que se deduce que no existe una completa disolución de las estructuras o emancipación de estas.

Recuperando el aspecto lúdico de la subcultura *otaku*, particularmente por su relevancia en lo relativo al *cosplay*, retomamos el argumento de Huizinga (2007) quien sostiene que al conocer el juego se conoce el espíritu, ya que el juego puede ser cualquier otra cosa menos materia y la acción del espíritu cancela el determinismo absoluto y es la única posibilidad de existencia del juego.

Debido a lo anterior, la subcultura *otaku* es estigmatizada, considerada una pérdida de tiempo y dinero, una manifiesta falta de madurez y receptora del rechazo social<sup>8</sup>. Esto obedece a que se pretende poner todo en estructuras, en un orden, evitando lo caótico, la improvisación y lo efímero, que es el juego, procurando una estabilidad social (Duvignaud, 1982).

Se conoce que las actividades productivas no representan el conjunto de la experiencia humana, que hay lugar para ejercer fuera de la estructura, para jugar, aunque socioculturalmente, lo lúdico, carezca de la importancia atribuida al estudio, los oficios y el ejercicio profesional. Sin embargo, Duvignaud (1982) propone que los estudios realizados desde la antropología, la sociología y otras ciencias sociales y humanidades arrojarían luz sobre actividades y aspectos de la vida social de diversos grupos -independientemente de su ubicación o antigüedad- que carecen de normas, función o propósito, desestructuradas si cabe el término. Así, cobra relevancia el reconocimiento del juego como parte inherente de la vida colectiva.

Los colectivos subculturales rompen con algunos paradigmas establecidos y generan los propios a partir de ideales e intereses compartidos, esa ruptura toma la forma de emancipación, ese hecho de jugar a ser ajenos a lo instaurado socialmente, aunque de modo efímero, dejar de ser parte de la sociedad y adscribirse a un grupo distinto, a un mundo distinto (Duvignaud, 1982). Para el colectivo *otaku* esa ruptura se encuentra contenida en acciones como la apropiación de algunos espacios públicos (plazas comerciales, tiendas, parques), la asistencia a eventos específicos como centros de congregación (exposiciones y

---

<sup>8</sup> Aunque con base en entrevistas en profundidad realizadas para este trabajo, la categoría va adquiriendo, de a poco, una aceptación social cada vez mayor.

convenciones) y la adopción de aspectos idiosincráticos propios de la adscripción a este grupo social (imitación de voces de personajes, frases y costumbres de la cultura nipona), por mencionar los que se consideran más relevantes.

En una idea planteada por Huizinga (2007) se indica que en la vida cultural y el correspondiente carácter lúdico implícito en aspectos de ésta, al jugar se desempeña un rol que ofrece sentido de pertenencia e identidad al jugador, aspectos que no obtendría si no participara del juego. Así, se ejecutan un conjunto de haceres que, aunque siendo actividades libres suponen un generador de sentido y derivan en la pertenencia, se estaría jugando solamente si se desarrollan ciertas actividades y se siguen códigos específicos, entonces ya existiría una estructura, por eso parece adecuado el nombre de subcultura, que se desprende de una cultura mayor y genera sus propias reglas en las que el juego es parte –aunque de modo temporal y efímero- de la vida social del colectivo, pero no de la vida común, sino de una parte de ella que tiene su propio carácter y cuyas actividades están cargadas de significado y función.

Si bien las acciones de los *otakus* resultan en diversión, también se lo toman muy en serio, hay coleccionismo crítico e informado, visionado de *anime* y lectura de *manga* con apreciación artística y conocimiento de causa, se da la lamentación por una derrota en un videojuego, todo lo dicho se trata de juego, pero la ejecución va más allá y cobra una importancia mayor.

Como se citó anteriormente, en el presente trabajo se considera que la finalidad del consumo de productos de la cultura de masas de Japón y la ejecución de actividades propias de los sujetos de estudio, es la satisfacción de necesidades y que, además, hay subjetividades



implícitas. Con base en lo dicho por Caillois (cit. en Davignaud, 1982, p. 11) mientras las actividades tengan rasgos propios y refuten las imposiciones de la cultura dominante y de la vida cotidiana, se trata de juego.

El *cosplay* es una actividad lúdica en la que se invierte tiempo y dinero ya que el disfraz debe ser muy detallado a fin de representar con mayor fidelidad y exactitud al personaje con su vestimenta, accesorios, poderes y rasgos de personalidad y ha de ponerse mucho empeño y cuidado en su confección. Este aspecto lúdico inicia con el proceso de confección del disfraz y sus accesorios y se intensifica por el hecho de que como parte del *cosplay* se representa en muchas ocasiones alguna escena de algún *manga* o *anime* en el que participe el personaje, para lo cual se memorizan los diálogos y las expresiones correspondientes. El *cosplay* desafía, lo hace mediante la fantasía, lo histriónico, lo lúdico, la diversión, se trata de vestir distinto, de transgredir, de despojarse del “ser” construido social y culturalmente. En el *cosplay* se es un héroe, ninja, demonio, diablesa, samurái, caballero o princesa, quien lo ejecuta entra en personaje y “se lo cree”, esto sin perder la noción de su realidad, se trata de una caracterización, actuación e interpretación (Huizinga, 2007).

Al ejercerlo apartan a la vestimenta de su función primaria. Ocurre también con los disfraces, ropa que carece de función fuera de eventos específicos, y que fuera de contexto no tienen utilidad; lo mismo ocurre con algunas prendas estampadas que no se utilizan en lo cotidiano ni en ambientes formales y se limita su uso a fines de semana donde se puede ser libre de las imposiciones sociales en cuanto a vestimenta (Duvignaud, 1982).

Finalmente, aunque la subcultura *otaku* está de cierto modo institucionalizada, pues depende de las industrias culturales para la

creación de productos y del *mass media* y los eventos masivos para su distribución (generando además un ingreso económico), así, está reglamentado, es *game*, pero se convierte en *play* cuando deriva en subjetividades y cubre ciertas necesidades como la complicidad y la camaradería en un contexto excepcional y exclusivo, apartado de los preceptos sociales, formando una noción de “nosotros” frente a la de “los otros”, el sentido de pertenencia (Huizinga, 2007).

Está claro que como sociedad no podemos prescindir del juego a pesar de la importancia que se le otorga al trabajo, la competitividad y la producción, las acciones lúdicas y contestatarias forman parte de la experiencia humana y conllevan significados que representan la idiosincrasia de los diversos grupos sociales (Duvignaud, 1982).

García Canclini (1995) sostiene que:

Nos vamos alejando de la época en que las identidades se definían por esencias ahistóricas: ahora se configuran más bien en el consumo, dependen de lo que uno posee o es capaz de llegar a apropiarse. Las transformaciones constantes en las tecnologías de producción, en el diseño de los objetos, en la comunicación más extensiva e intensiva entre sociedades -y de lo que esto genera en la ampliación de deseos y expectativas- vuelven inestables las identidades fijadas en repertorios de bienes exclusivos de una comunidad étnica o nacional (pp. 14-15).

Entre las transformaciones culturales producto de la globalización, -más patentes a partir de la segunda mitad del siglo XX-, García Canclini (1995) señala la reelaboración de “lo propio” como consecuencia de bienes y mensajes que provienen de una economía y una cultura globalizadas en lugar de aquellos que se generan en la nación y en la cultura a la que se pertenece, lo que trae como consecuencia una redefinición del sentido de pertenencia e identidad que se organiza

en torno a comunidades transnacionales o desterritorializadas de consumidores y no por lealtades nacionales o locales.

### 3.3 Comunicación y lenguaje en la indumentaria y el cosplay

En lo que respecta a la indumentaria, existen algunas tendencias endémicas del Japón que llegan a occidente tomando la forma de *cosplay*, pues no se trata de atuendos que se usen a diario e incluso en Japón se aprovechan los días libres o feriados para manifestar un estilo de vestir distinto que funciona como diferenciador a los uniformes obligatorios propios de las instituciones.

De acuerdo con datos obtenidos por informantes, la práctica del *cosplay* ha tenido un enorme alcance a nivel internacional y desde el año de 2003 en la ciudad de Nagoya, Japón, dio comienzo el *World Cosplay Summit*, evento competitivo con varias categorías en las que participan *cosplayers* de diversas partes del mundo; México fue invitado por vez primera en 2007 y condecorado con el título de “Gran Campeón” en el año de 2015. La importancia que ha cobrado es tal que incluso la Embajada de Japón en México se involucra en las premiaciones de los participantes que ganan derecho a representar al país en tierras niponas.

Lurie (1994, p. 21) menciona al vestuario como el primer lenguaje utilizado por las personas para comunicar asuntos diversos sobre sí mismos y que ofrece, además, una lectura preliminar de alguien incluso sin conocerle; elementos como la edad, el sexo, el género, la clase social, la profesión, lugar de origen, ocasionalmente la religión y en el caso de nuestro objeto de estudio, el colectivo al que se está adscrito. A través de la vestimenta se puede percibir la personalidad y las opiniones, estos son códigos identitarios que al reproducirse representan la adscripción

a un colectivo o al menos la afición por ciertos productos de la cultura de masas de Japón, se trata de un lenguaje de signos, un sistema no verbal de comunicación.

Desde este enfoque la indumentaria es un extenso vocabulario, en que existen cuantiosas maneras de comunicar algo, donde la ropa, el maquillaje, los ornamentos y accesorios hacen las veces de palabras, que en conjunto forman oraciones y discursos. Asimismo, hay modos de vestir que son considerados vulgares y sobre los que se establecen estigmas. La acción de vestir determinadas prendas o utilizar un disfraz, funciona para evidenciar la adscripción a un grupo social específico, comunicar sobre las aficiones y/o preferencias, con la finalidad de demostrar que se pertenece y expresarlo libre y abiertamente.

### *3.4 Los objetos*

En territorios más o menos desarrollados, especialmente en contextos urbanos, es evidente la emergencia frecuente e intensa de diversos productos para el uso cotidiano en escenarios variados como lo laboral y lo ocioso. Objetos que forman parte de la vida y cuyo valor trasciende su finalidad utilitaria, teniendo injerencia en lo sociológico y lo psicológico, en lo público y en lo privado, de modo que su uso representa un sistema de significados según su función objetiva, pero también un sentido subjetivo, derivado del valor simbólico que al objeto le sea otorgado (Baudrillard, 1969).

Al mencionar que los objetos forman parte de la vida, se toman como base las palabras de Baudrillard (1969) quien cuestiona el modo en que los objetos son “vividos”, cuáles funciones cumplen, además de las que se relacionan a su fabricación, el propósito objetivo y que se funde con el subjetivo, es decir, “los procesos en virtud de los cuales



las personas entran en relación con ellos y de la sistemática de las conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello” (p. 2).

Al respecto, Baudrillard (1969) propone que “cada uno de nuestros objetos prácticos está ligado a uno o varios elementos estructurales, pero, por lo demás, todos huyen continuamente de la estructuralidad técnica hacia los significados secundarios, del sistema tecnológico hacia un sistema cultural” (p. 6).

Cuando se trata de los espacios privados pertenecientes a aficionados de la cultura de masas de Japón, las habitaciones tienen un propósito específico, representan un refugio, pero no solamente físico, también subjetivo vinculado estrechamente a la persona que lo habita y quien elige y dispone los objetos de un modo que le represente, despojándolos (aunque quizás parcialmente) del significado primario, de las necesidades que se supone está fabricado para satisfacer y en su lugar, ofreciéndoles un sentido distinto, convirtiéndolo en un receptáculo del poseedor. Entonces cada elemento y la atmósfera generada en el espacio funcionan como símbolos; los objetos comunican, a través de ellos se establecen códigos (Baudrillard, 1969).

A propósito de que los objetos resultan en recipientes psicológicos de quien los elige y posee, el coleccionismo es una manifestación clara de este fenómeno, en el que los objetos son apasionantes, provocadores de entusiasmo y receptores de afecto, cuya acumulación satisface necesidades subjetivas (Baudrillard, 1969).

Baudrillard (1969) resume la dualidad funcional de los objetos coleccionables en la siguiente cita:

De tal manera, todo objeto tiene dos funciones: una la de ser utilizado y la otra la de ser poseído. La primera pertenece al campo de la

totalización práctica del mundo para el sujeto, la otra al de una empresa de totalización abstracta del sujeto por él mismo fuera del mundo. (p. 98)

Así, el valor económico del objeto, su calidad en la fabricación y otros aspectos asociados a lo material, son relegados por el valor simbólico que adquiere mediante la posesión, la acumulación y el significado otorgado por el coleccionista quien ha volcado parte de sí mismo en el objeto y se ve representado en él. El coleccionismo se trata entonces de un ejercicio en el que los objetos son equivalentes al poseedor, una extensión de su persona (Baudrillard, 1969).

En algunas colecciones de los integrantes del colectivo *otaku*, en especial los veteranos, se pueden apreciar objetos antiguos que parecen responder a la nostalgia por tiempos pasados, en ocasiones entendidos como mejores; objetos a los que se les aleja de su función original y en cambio atienden a otras necesidades. Consolas de videojuegos de la década de 1980 (de la época y reediciones en miniatura vueltas a vender como objetos de colección) cuya tecnología obsoleta no ofrece el performance de los aparatos modernos, pero que sí satisfacen el recuerdo y la añoranza por lo que antes fue. Así el objeto antiguo, obsoleto, discontinuado, cobra una función de signo y adquiere un renovado sentido entre las posesiones de los aficionados (Baudrillard, 1969).

En el mismo sentido, García Canclini (1995) plantea que, en las sociedades contemporáneas, una parte importante de la racionalidad de las relaciones sociales se construye en torno a la apropiación de los bienes de distinción simbólica, regida no por una lógica de satisfacción de necesidades, hablando aquí de las básicas indispensables para la subsistencia, sino por la escasez de esos bienes y la imposibilidad de que otros los tengan. Cuestiona además la interpretación que realizan algunos teóricos, en el sentido de que los comportamientos de

consumo generan divisiones sociales, y afirma que “en el consumo se construye parte de la racionalidad integrativa y comunicativa de una sociedad” (p. 45).

Según Baudrillard (1969) el consumo no es un modo pasivo de apropiación opuesto a la actividad de la producción, lo considera un modo activo de relación con los objetos, la colectividad y el mundo, no es tan sólo una práctica material es “la totalidad virtual de todos los objetos y mensajes constituidos desde ahora en un discurso más o menos coherente. En cuanto que tiene un sentido, el consumo es una actividad de manipulación sistemática de signos” (p. 224). Explica el citado semiólogo que el objeto para convertirse en objeto de consumo requiere volverse signo, arbitrario y no coherente con una relación concreta, que al entrar en relación abstracta y sistemática con el objeto-signo cobra coherencia y sentido, se “personaliza” en su diferencia.

Lo que se consume en los objetos que se exhiben, a decir de Baudrillard (1969) no son los objetos sino la relación misma.

### *3.5 Altares domésticos*

Emerge además un fenómeno al que nos atrevemos a llamar culto, debido a sus características: objetos que reciben el trato de veneración y cuya disposición resulta semejante a la de los elementos que conforman un altar doméstico, donde se establece una relación entre el objeto y las cualidades atribuidas al mismo. En el coleccionismo dentro de la subcultura *otaku* dichas cualidades serían la base -quizás detonadoras- de las subjetividades que provocan la posesión de algún objeto (García, 2004).

Siguiendo la propuesta de García (2004) hemos llamado “altares” a los espacios utilizados para colocar los objetos de culto, que van más

allá del ocio y el gozo, hay subjetividades subyacentes a su posesión y a su uso. No se trata de un asunto religioso, pero sí algo semejante al totemismo y que cumplen funciones de representación de los intereses y del sujeto mismo.

Las composiciones de estos cuasi-altares (nichos objetuales en palabras de García, 2004) y el significado que se ofrece a los objetos y la consecuente percepción de los mismos, genera una atmósfera que trasciende el valor material de aquello que se posee y se venera. Existe un nexo entre los objetos que se disponen no de modo arbitrario, sino premeditado, en un altar donde cada objeto comunica algo psicológicamente y posee un sentido, representa fielmente al poseedor, hace evidentes sus gustos, preferencias y opiniones, una especie de apéndice de su estilo de vida (García, 2004).

Tanto el altar como la habitación y los objetos, adornos y otros elementos contenidos en estos expresan valores, intereses y subjetividades de quien lo crea. Esto también puede extrapolarse a la indumentaria, pues el aficionado se convierte en una extensión con movilidad de esos altares y se convierte él mismo en un altar mostrando a través de su indumentaria un conjunto de códigos que delatarían sus preferencias y opiniones (García, 2004).

Así también, el uso de camisetas, gorras, botones, llaveros, mochilas y otros accesorios representa el modo de comunicar sobre el “mundillo” al que se está adscrito. Al convertirse en este suplemento de su refugio (habitación, altar) se hace también parte de un colectivo subcultural con cuyos integrantes comparte ideas e intereses; la habitación es un espacio íntimo, individual para su poseedor (junto con los objetos que guarda) pero también resulta ser colectivo en el sentido de que en los objetos se depositan valores que son entendidos grupalmente, entonces



se es individuo, pero también parte de una comunidad. La habitación, los altares y la indumentaria son elementos para la autoconstrucción y la afirmación de la identidad, en la que se vierte una carga simbólica (García, 2004).

Con respecto a los mensajes inmanentes de los objetos García (2004) apunta que estos “participan como elementos de un sistema de comunicación social, cargados de valores a pesar del anonimato que implica la fabricación industrial: son los mediadores de la relación entre el sujeto y la sociedad en la que vive” (p. 80).

El sujeto es consciente de la finalidad práctica de los objetos que colecciona, pero también del valor añadido a los mismos, los objetos son estandarte de quien los posee y sus funciones radican en la lectura que se hace de los mismos en calidad de signos, los motivos por los que ocupan un sitio específico en el altar o en la habitación y representando intereses y produciendo placer, gozo, bienestar, aunado a su significado (García, 2004).

Se genera además lo que García (2004) define como sintaxis objetual, la relación y comunicación que existe entre los objetos (y con su dueño), dada su ubicación, proxémica, diversidad, la estructura general que se construye (no al azar) y que es analógica a la cosmovisión e identidad, tanto individual como colectiva, del aficionado. Todo está allí para comunicar al “ajeno” sobre los propios intereses y opiniones, pero también para reiterarlos a sí mismo; la organización jerárquica obedece a los criterios de quien posee el altar.

Cada objeto o artículo colocado en el altar es en sí mismo un discurso, representación material de ideas, asimismo lo es el conjunto, la colección, su cantidad, todos dotados de significado, valor y personalidad, lo que el autor llama irradiación psicológica (García, 2004).

Acerca de la posición ocupada por los objetos en un altar, García (2004) afirma que:

La organización, la distribución, es la actividad central que determina axiologías, estructuradas como formas de vida; atribuyendo a cada cosa u objeto un sitio de preferencia, desde el cual se le asigna al mismo tiempo, una identidad como parte del conjunto, se reelaborará simbólicamente según la colocación dada. (p. 131)

Desde el punto de vista de García (2004), mismo con el que concordamos, el ejercicio etnográfico actual debe, necesariamente, conversar con la semiótica y su potencial analítico de los códigos culturales que forman parte de la vida del sujeto y del colectivo al que pertenece, para comprender y describir desde la antropología social.

#### **4. Metodología**

El enfoque metodológico es cualitativo, ya que el propósito es proponer una interpretación acerca del sentido que tiene para sus miembros la subcultura *otaku* y sus principales prácticas y expresiones. Se llevó a cabo un análisis sociosemiótico de unos altares domésticos, así como de un reportaje que muestra actividades en torno al *cosplay*.

De acuerdo con Hodge (1988) y Kress (1992):

La semiótica social trata principalmente de la semiosis humana como un fenómeno social en relación con sus fuentes, funciones, contextos y efectos. También trata de los significados sociales construidos a partir de múltiples formas semióticas, a través de textos y prácticas, en todo tipo de sociedad humana y en todos los periodos de la historia humana. (como se citaron en Rodrigo-Alsina, 2014, p. 81) Greimas y Courtés (1986) proponen que la sociosemiótica estudia:

[...] el conjunto de discursos y de prácticas que intervienen en la constitución y/o en la transformación de las condiciones de interacción entre sujetos (individuales o colectivos). Inicialmente centrada en el estudio de sistemas (taxonomía de lenguajes sociales, sistemas de connotaciones sociales), la problemática se reorienta así, poco a poco – a partir de la gramática narrativa –, hacia un mejor conocimiento de los procesos sociosemióticos. (p. 207)

Se ha realizado un análisis sociosemiótico desde la perspectiva de la semiótica de la cultura de la escuela de Tartú-Moscú. Por consiguiente, se han elegido lo que Landowski (2016) llama textos-objetos y prácticas en forma de vestimenta y caracterización. Se tuvo acceso a tres fotografías de los altares domésticos de una informante a quien para imponer anonimato llamaremos “Nyu”, con 30 años de edad, especialista en sistemas computacionales, también dedicada a la enseñanza del idioma japonés en niveles iniciales y a la importación y venta de *manga*. También se ha revisado contenido de la plataforma *YouTube*, en la que se muestra en formato de documental y/o reportaje, la idiosincrasia del colectivo *otaku* en México; aquí se ha prestado especial atención a la indumentaria y el *cosplay*.

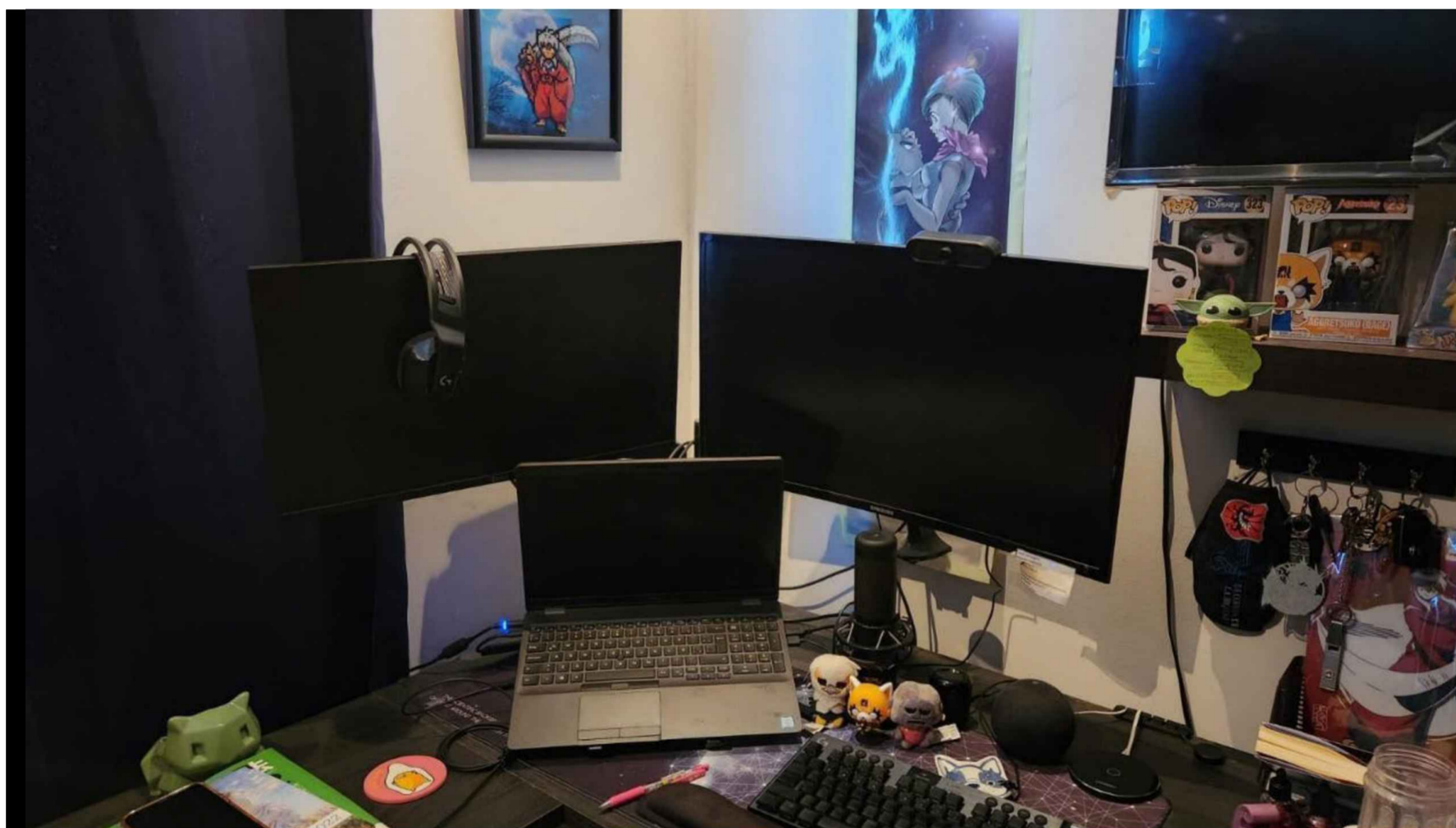
Dadas las características del presente estudio (sustentado en la antropología), se han considerado las afinidades existentes entre la semiótica de la cultura y la antropología social, pues comparten el estudio de las similitudes y diferencias en las culturas humanas y los respectivos imaginarios mediante la observación y el análisis de las prácticas y manifestaciones (rituales, costumbres, conductas, productos industriales, etc.) en los grupos humanos (Landowski, 2016).

## 5. Discusión de resultados

### 5.1 Imagen 1

Previo al análisis y en busca de mayor objetividad en la interpretación, se llevó a cabo una reunión con la informante en la que ha explicado algunos aspectos generales asociados a sus altares domésticos.

Fotografía tomada por Nyu el 30 de septiembre de 2022.



Aquí vemos la estación de trabajo de Nyu, que en apariencia luce como el lugar en el que ejercería su profesión cualquier persona experta en informática o algún área afín a la tecnología, no obstante a la derecha del equipo portátil hay tres figuras de la serie animada disponible en la plataforma *Netflix* de nombre *Aggretsuko*; son tres de los personajes principales y aunque es evidente que pertenecen a distintas colecciones (pues dos son de felpa y una de plástico sólido) lo importante en este caso es poseer al conjunto independientemente de su representación, características de fabricación y precio en el mercado,



la patente importancia del coleccionismo. Acerca de *Aggretsuko*, Nyu mencionó que aunque se trata de un producto “muy japonés” en el hecho de que representan de modo caricaturizado pero acertado, el estilo de vida de los jóvenes adultos oficinistas del Japón, resulta fácil identificarse como audiencia mexicana con las aventuras y desventuras del grupo de oficinistas representados como animales antropomorfos, situaciones como el compañerismo, el romance, las dificultades con los superiores, la situación económica, el aburrimiento por rutina, entre otras, es donde radica el valor simbólico de la serie, en que la dueña del altar se ve reflejada y se siente representada en el producto, pues su línea de trabajo y entorno laboral tiene afinidades con las presentadas en el dicho *anime*.

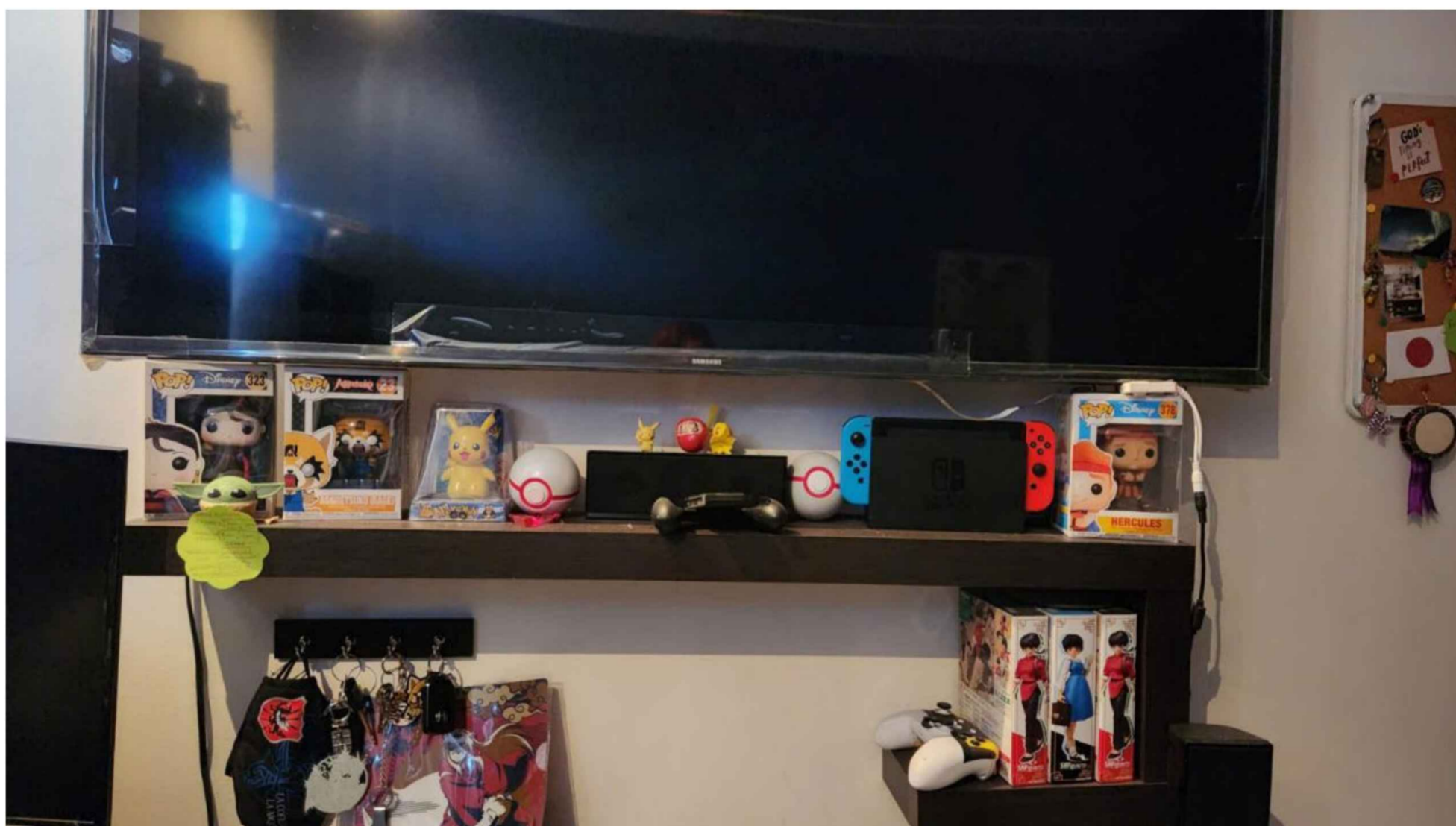
En la parte izquierda se encuentra una maceta con forma de un personaje del *anime Pokemon*, misma que en algún tiempo portó una planta, es decir que ha perdido su finalidad utilitaria como maceta, pero se conserva en su sitio por la morfología del objeto, representando un personaje popular, nuevamente el valor simbólico adyacente al mismo no sirve más como maceta, pero sí como decoración y estandarte de un producto famoso de la cultura de masas nipona. Frente a la maceta se encuentran libros de enseñanza-aprendizaje del idioma japonés que forman parte de los elementos de trabajo de Nyu. Hacia la derecha de los libros está lo que parece ser un *mousepad* del personaje *Gudetama*, que se caracteriza por ser de actitud perezosa y decaída, el diseño simpático y tierno es lo que agrada a la aficionada.

Al fondo, sobre el muro, hay dos afiches, a la izquierda el personaje principal, de la serie *Inuyasha* construido con cuentas de plástico unidas por calor, se trata de un trabajo manual realizado por una amistad cercana a Nyu y entregado en calidad de obsequio,

por lo que ha adquirido un valor mayor al de un objeto comprado, trascendiendo obviamente el costo real de los materiales y tomando en cuenta el esfuerzo e intenciones del creador. A la derecha, un cuadro de *Vegeta y Bulma*, una pareja del *anime Dragon Ball Z*, que si bien no es de los favoritos de Nyu, el perfil (personalidad) del personaje *Vegeta*, mismo que aunque presenta una actitud ruda, parca e irreverente, es un padre y esposo preocupado y cariñoso con su familia, características que resultan relevantes para Nyu; los personajes ficticios como signos de identificación por un lado, y como contenedores de características apreciadas en personas reales y las relaciones interpersonales que se mantienen con las mismas.

### 5.1.2 Imagen 2

Fotografía tomada por Nyu el 30 de septiembre de 2022.



En la imagen son visibles un trío de figuras coleccionables, dos de la marca *Funko* (dedicada a la fabricación de figuras de diversas

franquicias de la cultura de masas y la industria deportiva), una representando a *Mulan* de *Disney*, una valiente guerrera de una leyenda china, otra figura de la versión iracunda de *Retsuko*, el modo en que el personaje lidia con las frustraciones cotidianas es cantando con enojo en un *karaoke* (la serie se llama *Aggretsuko* como un juego de palabras que contiene el nombre del personaje protagonista y la palabra inglesa *aggressive*) y una más, de otra colección, del personaje *Pikachu* de la franquicia *Pokemon*, todavía en sus empaques originales, se presenta de nueva cuenta la descontextualización del objeto, un juguete que no es para jugar y que irónicamente perdería su valor si se juega con el mismo. También presentes las personalidades aguerridas de los personajes como signos de identificación. Frente a las figuras empacadas se encuentra una más pequeña de la franquicia *Star Wars*, la cual está sin empaque, evidencia de la menor importancia que tiene con respecto al resto; la coleccionista gusta de *Star Wars*, pero lo hace en menor medida.

Algunos artículos con menor valor simbólico acompañan el conjunto como las llamadas *Pokebolas* y la consola *Nintendo Switch* y algunos mandos, misma que no ha sido encendida en un periodo de tiempo cercano al año según la informante, de modo que la funcionalidad como consola de videojuego ha quedado relegada y en su lugar funge como mero objeto decorativo y representativo de algunas aficiones menores.

La figura de la marca *Funko* en el extremo derecho de la imagen (también empacada), representa al personaje Hércules de *Disney*, es relevante la mención dada la afición que por la mitología griega presenta quien posee este altar. En la parte baja a la derecha se presentan tres cajas con personajes de *Ranma 1/2*, llama la atención como dos de ellas son

iguales, por razones circunstanciales (compra de una figura y posterior obsequio de otra idéntica), no obstante ambas se conservan, ya que, si bien se trata de la representación del mismo personaje, el mismo artículo, hay valor en el que se adquiere por iniciativa personal y con su derivada satisfacción, pero también hay importancia en la figura regalada; queda opacado el hecho de que se trata del mismo objeto producido en serie, el aprecio está en los modos en que ambas llegaron a manos de quien colecciona. Por debajo de la repisa se puede ver un afiche de *Inuyasha*, que en apariencia no tiene un lugar de privilegio y ocasionalmente se ve bloqueado por los objetos colgados en el perchero.

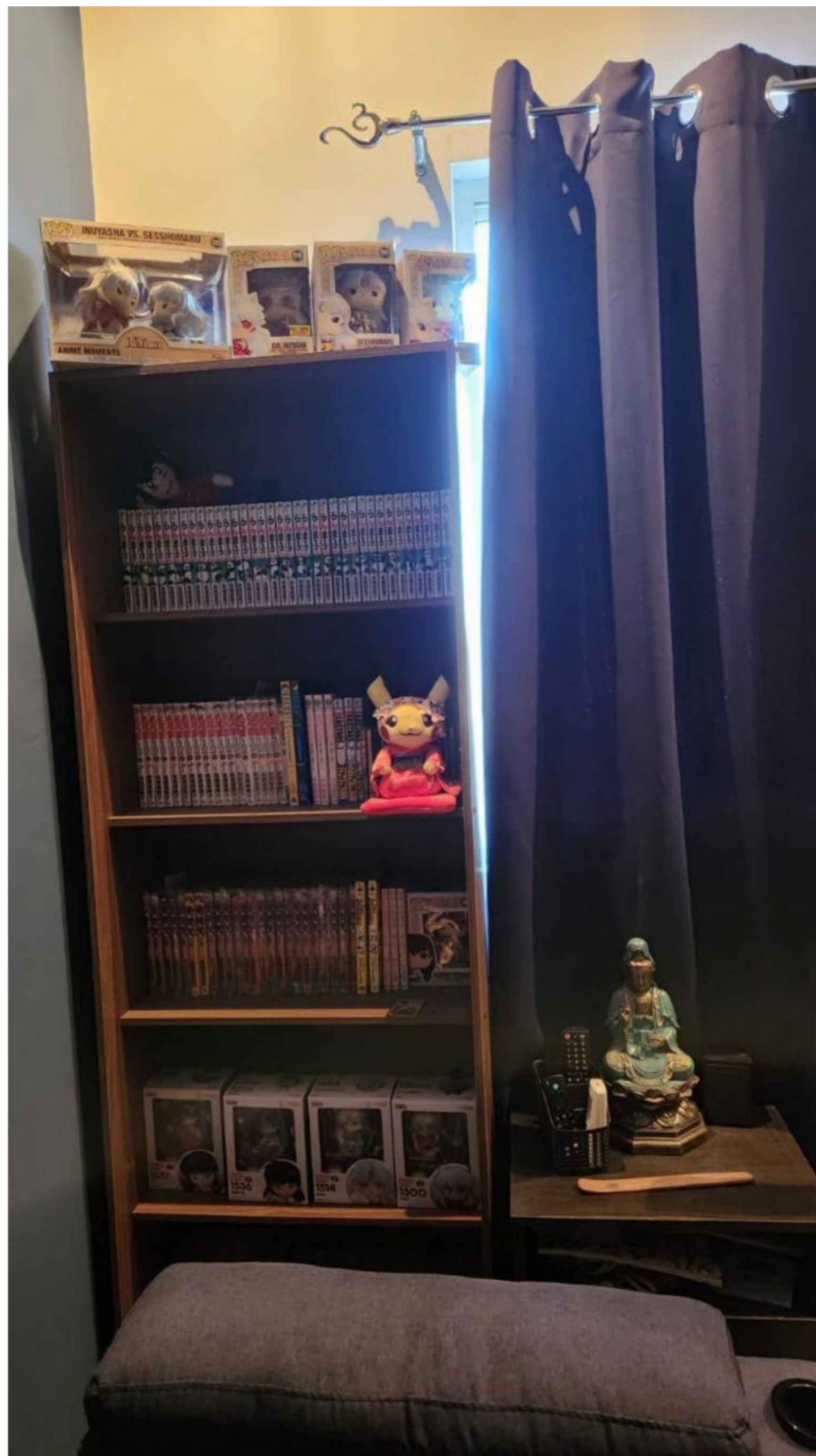
### 5.1.3 Imagen 3

En la presente fotografía se encuentra el que hemos llamado “altar principal” o “altar mayor”, pues contiene los artículos de más alto valor en el espacio privado de Nyu. En la parte superior del librero, sitio privilegiado cuyo propósito es el de hacer visibles los objetos, se encuentran cinco figuras que forman parte de la franquicia *Inuyasha*; a la izquierda hay un empaque que contiene dos figuras representando una escena de batalla, se trata de un regalo de cumpleaños que se adquirió por un precio elevado, sin embargo no es el precio lo que se destaca de este artículo, sino el hecho de que se percibe con afecto el que la persona que hizo el regalo haya atendido y considerado las aficiones y preferencias de Nyu, “le da un *plus*”, en sus propias palabras. Las otras tres figuras pertenecen a la misma franquicia, así que su disposición no es aleatoria, existe un orden lógico, una relación.

En el entrepaño superior se dispone una colección completa del manga de *Ranma ½* en idioma original, lugar sobresaliente puesto que resulta ser la colección favorita de Nyu, misma a la que le tiene gran



Fotografía tomada por Nyu el 30 de septiembre de 2022.



cariño, pues expresa un notable apego a la serie animada, cuyo contenido la llevó a experimentar con las artes marciales, la búsqueda de la banda sonora original. Sobre el conjunto de cuadernos de *manga*, está colocado en posición reclinada un muñeco de trapo de *Ranma Saotome*, el personaje protagonista de la colección, este artículo ha sido recibido como un presente y “corona” la serie de libros debido a la relación que mantiene con los mismos.

Un entrepaño hacia abajo guarda una colección secundaria e incompleta, también de *Ranma 1/2*, editada en la década de 1980, además hay dos tomos de edición europea que también le han sido regalados. Al ser una colección inconclusa tiene menor valía, aunque se busca completarla, al no ser en idioma original está relevada del primer puesto. A la derecha, una figura de *Pikachu* portando ropa tradicional, se trata de un *souvenir* adquirido en un *Pokemon Center* (tiendas especializadas con parafernalia de la franquicia) de la ciudad de Kioto en un viaje a Japón; el atuendo está bordado con la figura de un personaje de la misma franquicia que funge como mascota de Kioto (a varias ciudades japonesas se les ha asignado un personaje de la serie *Pokemon* como mascota, señal de cómo la cultura de masas permea en la vida social).

Tercer módulo hacia abajo, una colección de *manga* de *Inuyasha*, también incompleta. Se ha tocado el tema de que esta serie de *manga* y *anime* no cuenta con el mismo valor simbólico otorgado a *Ranma 1/2*. Dos tomos en inglés cierran el conjunto, estos han sido obsequiados. A la derecha una figura *Funko*, igualmente de la serie *Inuyasha* y en relación con los libros, aunque de relevancia moderada pues su empaque hace las veces de soporte de libros y tiene poca visibilidad.

Cuatro figuras coleccionables en la parte baja del librero, también de la franquicia *Inuyasha*, aunque no dispuestas en el sitio privilegiado de las de la parte superior, sin intención de que sean igualmente visibles, los embalajes tienen el tamaño justo para estar colocadas en un entrepaño y estar a la altura de los ojos de quien se encuentre sentado en el sillón frente al librero. Se deduce entonces que las figuras “abren” el altar en el extremo superior y lo “cierran en la parte baja; obteniendo así su grado de importancia en el conjunto.

En la pequeña mesa a la derecha del librero hay una estatuilla de *Siddhartha Gautama Buda*, sentado en posición “flor de loto” y en actitud meditativa; adquirido por Nyu por afinidad con el budismo y su propuesta del equilibrio entre lo espiritual y lo terrenal, el cuidado a la naturaleza y a los seres vivos, algo que en palabras de la informante no se observa en la doctrina cristiana. Frente a la figura un incensario que es utilizado para sesiones de meditación y/o relajación.

#### 5.1.4 Video

En este reportaje<sup>9</sup> producido para Central Once, la barra de programación juvenil del Canal 11 del Instituto Politécnico Nacional, se muestran los diversos aspectos del ejercicio del *cosplay* y actividades adyacentes como manifestaciones intrínsecas del movimiento subcultural *otaku*. Como presentador tenemos a un conductor joven quien porta una camiseta con el emblema del videojuego *Mortal Kombat*, como un modo de mostrar una imagen *ad hoc* al tópico principal, un presentador *gamer*, empático con el colectivo y sus prácticas. Se menciona que el *cosplay* tiene su origen en el Japón de la década de 1970 y que se ha globalizado y fortalecido en los años recientes. Se observan tomas abiertas y paneos de *cosplayers* interpretando personajes, actuando, simulando peleas, bailando o modelando, verdaderas puestas en escena, como si de teatro se tratase, todo realizado con evidente entrega y emoción, con pasión.

Enseguida vemos a la vocera de Frikiplaza (plaza comercial con locales dedicados a la subcultura *otaku* y otros pasatiempos), quien aparece como líder de opinión, una experta que opina en representación del colectivo y que en su nombre habla de fanatismo, actuar como un personaje de ficción, de entrar en el papel, reiterando

---

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=ARWjPkzZFoE>

el carácter histriónico de la actividad. Se intercalan escenas de *cosplayers* adoptando poses heroicas y actitudes que corresponden con los personajes interpretados, se identifican con ellos, adquieren sus rasgos, son los personajes; el escenario es una convención y se percibe la apropiación del espacio público, apoderarse del sitio temporalmente, hacerlo suyo de manera efímera.

Escenas de talleres o estudios de trabajo, con máquina de coser, maniquí, patrones, telas y herramientas diversas, proyectan profesionalismo y seriedad; se hace énfasis en habilidades necesarias para ejercer el *hobby*, como escenografía, corte, confección, diseño de modas y actuación. Lo menciona una *cosplayer* profesional llamada *Shirahime*, pseudónimo artístico y que lleva el cabello teñido con un color de fantasía, pero sin estar en personaje, viste una camiseta con la leyenda “*Cosplay Girl*” en la parte frontal, en obvio tributo a su pasión, es la imagen de alguien con buena posición en la jerarquía de la comunidad del *cosplay*, alguien reconocida.

Se muestran entrevistas a *cosplayers* que lucen un aspecto “ordinario” y comportamiento tranquilo, en contraste con las personas desinhibidas y espontáneas que son en el escenario, cuando ya no son ellos mismos, sino el personaje de ficción, el *alter ego* que se mueve y gesticula como es debido según su caracterización.

Personas disfrazadas como personajes de *manga*, *anime*, videojuego o cine; de todos los rangos etarios, hombres, mujeres, niños, niñas, interpretando personajes masculinos o femeninos; el *cosplay* es para toda persona que quiera experimentarlo, sin restricción.

Se presenta al *cosplay* como una práctica que requiere trabajo, dinero, dedicación, pero que resulta altamente satisfactoria. Escenas de concursos,



abrazos, conversaciones y risas, que evidencian el compañerismo, respeto, camaradería, el sentido de pertenencia de una comunidad unida y en constante crecimiento.

## 6. Interpretación

A continuación, se presentan las interpretaciones, mismas que han sido complementadas por los comentarios surgidos durante la entrevista con la informante y lo que se menciona en el reportaje sobre *cosplay*.

La subcultura *otaku* originada primordialmente como resultado del *manga* y el *anime*, es una subcultura que se basa en la imagen. La imagen móvil se ha constituido como el sistema privilegiado e incluso hegemónico de la cultura popular actual.

Casasús (1973) señala que:

La imagen se ha convertido en un producto o mercancía de la sociedad de mercado. El marketing ha irrumpido en el circuito de la industria de la cultura de la imagen para adaptar la producción a las posibilidades de venta, a los canales de difusión, a las exigencias de la rentabilidad inmediata (p. 84).

La comunidad *otaku* en Monterrey, México (que comparte muchas de sus características con la de la Ciudad de México) presenta algunos aspectos que se consideran derivados del consumo de los diversos productos de la cultura masiva japonesa, aspectos que se traducen en subjetividades. En palabras de la informante, la compra de productos como *manga* y figuras coleccionables se basan en preferencias, aficiones, anhelos y deseos que identifica y manifiesta como propios. “Me hace muy feliz cuando compro cosas, me da satisfacción,

nostalgia”, por lo que se genera apego hacia los objetos y/o personajes a los que representan. Leer *manga* y ver *anime* con la intención de relajarse y desconectar, y en el particular caso de Nyu “con intenciones didácticas, aprender el (idioma) japonés crudo o más auténtico”. Del mismo modo, la intriga por conocer una cultura ajena, la admiración que se desarrolla para con la misma, la adopción de usos y costumbres de la sociedad japonesa, la imitación del estilo de vida y de los personajes, el hecho de formar parte.

Pertenecer a esta comunidad les permite compartir una estética, una ética, así como una gama de expresiones histriónicas, de cosmovisiones, de relaciones interpersonales, amistades duraderas que emergen por el simple hecho de compartir intereses, todos, elementos que construyen una identidad.

En este sentido Bourdieu (2010) lo explica así:

Es decir que el encuentro con la obra de arte no tiene nada del flechazo común que se quiere ver allí, y que el acto de fusión afectiva, de *Einfühlung* (empatía), que crea el placer de la obra de arte, supone un acto de conocimiento, una operación de desciframiento, de decodificación, que implica la aplicación de un patrimonio cognitivo, de un código cultural. Ese código incorporado que llamamos cultura funciona de hecho como un capital cultural porque, estando desigualmente distribuido, otorga automáticamente beneficios de distinción (pp. 233-234).

La conducta humana se encuentra condicionada por los símbolos, mismos que contienen significados relacionados estrechamente con la vida social, no necesariamente de modo figurativo y que se comparten entre los integrantes de un grupo social dado. Es así el modo en

que se configura una subcultura como la que nos compete en este artículo, que se desprende de la cultura dominante y opera de manera subyacente en sus propios términos (generándose la semiosfera correspondiente), cosmovisión y sistema de signos, que se producen, reproducen y expresan (Zecchetto, 2002).

## Referencias

- Baudrillard, J. (1969). El sistema de los objetos. Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2010). El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura. Siglo XXI.
- Casasús, J. M. (1973). Teoría de la imagen. Salvat.
- Castells, M. (1999). La era de la información: Economía, sociedad y cultura. Volumen II: El poder de la identidad. perspectiva y método. Siglo XXI.
- Chihu, A. (Coord.) (2002). Sociología de la identidad. Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa- Porrúa.
- Corredor, J. A., Humberto, Ó. y Guerrero, R. M. (2011). Mundo sin centro: cultura, construcción de la identidad y cognición en la era digital. Revista de Estudios Sociales (40), pp. 44-56.
- Duvignaud, J. (1982). El juego del juego. Fondo de Cultura Económica.
- García, A. (2004). La casa campesina y el lugar de lo sagrado. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- García Canclini, N. (1995). Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. Grijalbo.
- García Canclini, N. (2016). Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad. De bolsillo
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1990). Semiótica. Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje. Gredos.

- Huizinga, J. (2007). Homo Ludens. Alianza Editorial
- Landowski, E. (2016). A prueba del otro. Contratexto (26), pp. 13-29. Universidad de Lima Surco.
- Lewis, J. (2014). Antropología simplificada. Selector.
- Lotman, I. (1996) Semiósfera I: semiótica de la cultura y del texto. Cátedra.
- Lurie, A. (1994). El lenguaje de la moda: una interpretación de las formas de vestir. Paidós.
- Martínez, G. (2006). Cultura popular, identidad y espacio. Frontera Norte 18 (36), pp. 181-190.
- Rodrigo-Alsina, M. (2014). La sociosemiótica como método de investigación en periodismo. Brazilian Journalism Research 11 (2).
- Zecchetto, V. (2002). La danza de los signos. Nociones de semiótica general. Abya-Yala.

*Material audiovisual analizado*

- Central 11. (24 de julio de 2017) (Canchola, T., Pineda, E., Quezada, A. y Monteverde, G.). Central Once Todo Terreno: Cosplay (23/07/2017) [Archivo de Vídeo]. Disponible en Youtube. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=ARWjPkzZFoE>



# LA VESTIMENTA DEL GALLERO COMO SIGNO Y SÍMBOLO

*Martín Velázquez Rojas*

## 1. Introducción

Una de las características a destacar en el juego de gallos, es la vestimenta de los asistentes y participantes que frecuentan este tipo de prácticas populares, ya sea clandestina o legal, destaca su forma de vestir, rural o agrícola por las condiciones que estas implican en zonas periféricas o rurales. Sin embargo, la vestimenta de un jugador de gallos cataloga un prototipo imaginario de un personaje que viste, en el supuesto de la sociedad.

No, no hay un prototipo así que se identifique. Anteriormente sí era muy característico el cinto piteado con la hebilla con un gallo, chaleco, sombrero, botas, pantalón de mezclilla, camisa de manga larga, pero eso se ha ido modificando, ahora ya cualquier chavo trae su pans, lo que cuenta es el dinero, eso ha ido cambiando, te estoy hablando de aquí del norte. (Fragmento de la entrevista con el gallero de Villa Aldama, 27 de febrero 2021).

De esta manera, el imaginario del signo y símbolo al cual se le ha creado una forma de vestir al gallero de Nuevo León es un sujeto rural, que viste ropa de cuadros, pantalón de mezclilla, botas, cinto piteado, sombrero, navaja e incluso un bigote largo. Por otra parte, encontramos el contraste de la vestimenta de los galleros clandestinos y legales, al usar prendas de uso cotidiano, playera, pantalón de mezclilla, tenis y gorra. Por tanto, el sentido del símbolo, se puede añadirá los significados que existen entre estas dos comparativas en la vestimenta del gallero, por un lado, lo oficial y por otro lo subalterno.

Asimismo, esta comparación es un efecto del sentido entre lo que significa y lo que representa.

La significación simbólica, por lo tanto, está constituida de tal forma que solo podemos lograr las significaciones primarias donde ésta es el único medio de acceso del excedente de sentido. En efecto, la significación primaria apunta las secundarias como el sentido de un sentido. Esta característica señala la diferencia entre símbolo y alegoría (Ricoeur, 2006, págs. 68-69).

Asimismo, el atuendo tradicional de un gallero varía la forma de vestir ya sea en el norte o sur de México, en la entrevista con el gallero de “Villa Aldama” nos narró su experiencia con los participantes y asistentes que están involucrados en la lidia de gallos en diversos Estados donde se practica este tipo de cultura popular.

Pero por ejemplo si voy al centro del país a jugar gallos lo que es Zacatecas, todavía se conserva la vestimenta del gallero la típica el cinto piteado con la hebilla con un gallo, chaleco, botas, pantalón de mezclilla, camisa de manga larga, llavero con un gallo el sombrero, hasta hay sombrero ligeramente con plumas del lado izquierdo allí si es muy característico, se conserva. En el sur del país allí es un poco diferente y allí es más mezclado y se nota de inmediato la diferencia quien entrena a los gallos, quien es que los peso, quien los amarra y quien es el dueño, el dueño si se diferencia en su vestimenta, hablemos de Yucatán, por ejemplo el dueño trae su guayabera fina, él no se ensucia, él no entra al redondel trae el dinero, el que entrena, los gallos el que lo amarra, ya es diferente la vestimenta, tenis, mezclilla, se nota la clase, pues la calidad de la ropa, el que va a postar y el que va a cuidar a los gallos (Fragmento de la entrevista con el gallero de Villa Aldama, 27 de febrero 2021).

Del mismo modo, la vestimenta del gallero contiene múltiples significados que ellos mismos le dotan, si usan tal camisa o playera y eso les permitió ganar la lid de gallos, la utilizan como vestimenta de buena fortuna. Sin embargo, al usar cierta prenda que los hizo tener una pérdida económica y del ave de pelea, no se vuelve a utilizar por la importancia que ellos le otorgan. “Una prenda no solo aparece en un lugar y un momento concretos, debe hablarla, vestirla una persona concreta”. (Lurie, 1992, pág. 32).

Los galleros más estrictos, utilizan una forma de vestir muy sistemática para participar en diversas jugadas ya seas legales o clandestinas (lid gallística), al utilizar un conjunto de ropa, que pareciera uniforme (chaleco, playera, gorra, pantalón, tenis o botas) el chaleco y gorra con la figura de un gallo representando a la comunidad de su municipio o localidad. “La indumentaria cliché puede a veces llegar a estandarizarse tanto que se la considera un uniforme, los miembros del grupo sabrán apreciar diferencias significativas” (Lurie, 1992, pág. 34).

El atuendo del gallero es un tipo de traje de éxito que lo usa como amuleto cuando asiste a las lidias de gallos. De esta manera, la vestimenta de los sujetos participantes es la ropa de magia como lo menciona Alison Lurie (1992): “El uso de traje anuncia la distinción de la mujer o del hombre entre la población que viste a la moda de la oficina o de las vanguardias de los diseñadores” (pág. 45).

Por otra parte, podemos encontrar la ropa mágica o de buena suerte en la gallera (grupo de jugadores de gallos), estos participantes utilizan ciertas prendas que simbólicamente piensan o atribuyen como significado que al utilizarlas o vestirlas les atraerá la buena fortuna, es tanta la superstición de la ropa o de los fetiches, como en el caso del

gallero de Villa Aldama, el uso de una manita como él la describe: “es de buena fortuna”.

La magia por simpatía o simbólica también se emplea a menudo, como cuando nos colgamos del cuello cruces, estrellas o algunos de los símbolos actuales de fuerza [...] invocando así calladamente la protección de Jesús, Jehová o Astarté. Tales amuletos, por supuesto, los podemos llevar para proclamar nuestra defensa de alguna fe o causa y no como amuleto (Lurie, 1992, pág. 48).

Sin embargo, también podemos encontrar la contraparte de la ropa o vestimenta mágica, la ropa malévolas la cual consiste en traer mala fortuna al usarla en la gleba gallística. Este tipo de indumentaria se caracteriza en las creencias de los participantes en atraer mala fortuna, debido a esto atribuyen a no volver a utilizarla en otra pelea de gallos o simplemente desecharla

En el polo opuesto a la ropa de buena suerte y éxito, está la prenda de mala agüero. Sugiere que quizá tales ropas sean perezosas, prefieran quedarse descansando en una percha, sea cual fuere la causa, estas prendas tan propensas a los accidentes [...] que sería mejor romper relaciones con ellas de inmediato. (Nemy, citado por Lurie 1992, pág. 48).

Asimismo, al excluir a los galleros a un sitio clandestino a lidiar gallos de pelea, tienden a uniformarse las zonas periféricas, donde la dinámica sea vestirse de una manera casual. De esta manera, la forma de hablar de los jugadores, apostadores y mirones de los gallos adjudica la idea de las palabras informales al uso de una batalla con gritos, manotazos y palabras que usan los galleros cuando se desarrolla una contienda de aves de batalla. “En un mismo individuo se da la pluralidad y la coexistencia de léxico, formas el idiolecto de cada persona” (Barthes, 1986, pág. 43).



Cuando los galleros están en las tapadas<sup>1</sup> clandestinas, no visten el atuendo típico que generamos en la representación social imaginaria, ya que el gallero puede vestir con ropa tipo sport (cortos, camisas amplias con estampados de laguna marca deportiva, gorra y tenis Jordan) en la nueva generación. Por otra parte, encontramos al gallero de la vieja oleada, con ropa casual (gorra de gallos o un partido político, playera, jeans, tenis o botas) este tipo de atuendo genera la idea de no ser la imagen que se crea de un jugador de gallos. Los galleros de la vieja escuela narran que solo visten formal, cuando asisten a los palenques. “La lengua de la imagen no es sólo el conjunto de las palabras emitidas es también el conjunto de las imágenes recibidas” (Barthes, 1986, pág. 43).

Por otra parte, encontramos la imagen del gallero, como la representación cultural con camisa de cuadros, cinto piteado, sombrero, pantalón de mezclilla y botas de algún animal exótico. Por ende, se puede definir lo que es un gallero, según la idea que genera este personaje. Sin embargo, el gallero es múltiple al vestir en lo ilícito, su atuendo es la ropa informal (ropa casual). Por otra parte, en los palenques oficiales, su ropa tiende a ser de rural-formal, ya que esto conlleva la carga de la significación que lo representa.

La imagen es una representación, es decir, en definitiva, resurrección, y ya se sabe que lo inteligente tiene forma de ser antipático con respecto a lo vivido. Así pues, la analogía está considerada, que en la imagen es un sistema muy rudimentario en comparación con la lengua, y, otros piensan que la significación no es capaz de agotar la inefable riqueza de la imagen (Barthes, 1986, págs. 29-30).

---

<sup>1</sup> Referencia al juego de gallos en lo clandestino.

Asimismo, el juego de gallos y la vestimenta de los galleros se pudiese considerar novohispano por el uso que esto representa. De esta manera, en el sur del país, aún siguen usando su traje típico o según sea la zona de lugar. Por ejemplo, en Quintana Roo, el gallero usa su guayabera, los soltadores y amarradores, ropa casual. Por otra parte, en la zona norte del país, los galleros para no ser identificados usan ropa cotidiana que consiste en playeras, gorra, jeans y tenis. “Aquí nos estamos ocupando de un sistema normal, cuyos signos proceden de un código cultural (incluso cuando la relación entre los elementos del signo parece demasiado analógica”) (Barthes,1986, pág. 42).

Por lo tanto, lo que se dice o se conoce de la ropa que usa el jugador de gallos, implica una especie de código establecido por su patrón de ruralidad por el hecho de pelear gallos, el cual debe usar ciertas prendas que lo distinguen en la oralidad de la sociedad, sin embargo, la óptica es muy distinta al modelo usado en la lidia de gallos.

Había en un principio, autonomía del código de vestimenta escrito y del código real, ese código nunca se realiza fuera de las palabras que lo traducen su autonomía es suficiente como para obligar a una operación de desciframiento original, necesariamente distinta del desciframiento de la lengua (Barthes, 1978, pág. 51).

Ahora bien, el uso de vestimenta de los galleros destaca entre lo legal y lo clandestino. La ropa que se usa en la clandestinidad implica hasta cierto punto un camuflaje por parte de los participantes, el uso de: playera amplia, para tener un mayor movimiento al amarrar y soltar el ave de pelea, pantalón de mezclilla, gorra en ocasiones con imágenes de gallos y tenis para tener una mayor comodidad en el

redondel. Por otra, en las peleas legales el uso de la vestimenta consiste en el uso de sombrero, camisa de cuadros, cinto piteado, pantalón de mezclilla y botas. De esta manera, el cierre de esta ropa nos indica la oficialidad. Por otra parte, encontramos la ropa abierta del gallero, la cual utiliza en la clandestinidad, dotando de un simbolismo de ilegalidad.

Pero como esos enunciados tienen elementos fijos y comunes es fácil descubrir la parte cuya variación comparta un cambio de significado: es la oposición de abierto y cerrado. Es la abertura o el “esport” y de vestir “cierre” de un elemento que detenga, para un determinado de casos, el poder significante (Barthes,1978, pág. 64).

En efecto, el uso de la vestimenta del gallero radica no solo en su indumentaria al asistir a una pelea legal o clandestina, sino también de los fetiches que usa como artículos de fe o superstición, los cuales cuelgan de su cuellos abiertos o cerrados, como es el caso de cadenas de plata con figuras gallísticas o colmillos de jabalíes, también portan en sus muñecas esclavas de oro o plata con diversas incrustaciones que acompañan con la ropa. Por otra parte, podemos encontrar lo inmaterial de la vestimenta del gallero, lo cual radica en la substancia de lo casual, en este caso la playera, pantalón de mezclilla, tenis y gorra, tal como lo expresa Barthes (1978) “La substancia de la variante no puede confundirse con la substancia de los géneros, y ya que esta es material (un abrigo, un broche), mientras que esta otra es siempre inmaterial (largo, corto, abierto, no abierto) (pág. 104).

Paralelamente, hablar del vestuario que usan los sujetos participantes en las tapadas clandestinas, donde el uso de ropa casual, como es el caso de la vestimenta amplia para un mejor desempeño al momento de amarrar y soltar al gallo, ya que al usar un atuendo

ajustado se dificultan los movimientos dentro del redondel. Por otra parte, en los palenques legales, la ropa tiende a ser relajada, para tener una mejor movilidad, ya que la ropa ajustada tiende a dificultar el manejo del animal. La diferencia significativa entre el atuendo del dueño del gallo (gallero) es que puede usar ropa formal, distinta al amarrador o soltador, que viste casual, en este sentido para Barthes (1978) “Los significantes: lo apretado y los flujos cuyas variaciones terminológicas pueden, en apariencia, parecer muy distantes, según se trate de la relación de la pieza al cuerpo (ajustado) o de la pieza consigo misma (apretado)” (pág. 111).

Cabe resaltar, que la vestimenta del gallero tiene un significado de patrón rural, además de un sentido de honor, valentía, arrojo, vista desde la óptica imaginativa de la sociedad al relacionarlo con los rancheros o charros de la literatura mexicana o cineasta. Sin embargo, al dar significado a la ropa del gallero en Monterrey y su zona conurbada, implica otro significante en su forma de vestir regiomontana (oficialidad, elegante. clandestino casual), tal como lo manifiesta Barthes (1978) “El signo de vestimenta, aunque reducido a la unidad, puede comprender varios fragmentos de significantes. De modo que no hay que intentar que tal parcela del significante se corresponde con tal otra del significado” (pág. 187).

Los galleros que asisten a las lidias clandestinas tienden a usar tenis para una mejor comodidad, ya que los movimientos que ejecutan dentro del redondel, implican no solo amarrar o soltar al gallo, sino además relajarse, antes de ejecutar la acción. Por otra parte, encontramos las peleas de compromiso (palenques legales) el uso de botas tiende a ser parte de la indumentaria de los galleros. Por otra parte, los soltadores o amarradores tienen a vestir botas también, ya

que lo consideran juego de honor y prestigio en Nuevo León. “La cobertura de función, en zapatos y las exigencias físicas del andar; en este caso la motivación no es, propiamente hablando analógica, sino funcional: la naturaleza signaléctica del vestido no absorbe completamente su origen funcional” (Barthes,1978, pág. 190).

Además del juego de gallos, los participantes crean un fuerte vínculo con el ave de pelea. En palabras del Gallero de Villa Aldama: “les pongo nombres, los acaricio, son consentidos”. Este objeto al cual se le ha otorgado cariño por parte del gallero destaca la veracidad de esta relación con el animal. El gallo en el sentido de masculinidad representa una extensión del cuerpo del gallero, su relación pecaminosa con el mismo unifica a los dos animales, uno racional y otro irracional, el gallo al ser el objeto de fetiche al ser depositado en el ruedo, lidia con la vida y muerte. De esta manera, el jugador esta desquiciado por su ave fina. Esto caracteriza una relación entre el significado del objeto (el gallo) con la victoria o pérdida del mismo, llevando a diferentes estados de ánimo al actor, el cual también lidia con la gloria o derrota, cumpliendo el ciclo de fetiche de la relación.

“Estoy loco por este objeto”, declaran y, sin excepción, incluso cuando no interviene en esto la perversión fetichista, mantienen en torno a su colección un ambiente de clandestinidad, de secuestro, de secreto y de mentira que tiene todas las características de una relación pecaminosa. (M. Rheims, 1957, pág. 33 citado por Baudrillard 1968).

Para los galleros el ave de pelea es un amigo, al cual se le cría, cuida, protege y entrena, debido a esto se le guarda un cariño personal, ya que integra un proceso el cual conlleva desde ser un huevo. El gallo es visto por los galleros como un objeto de honor, justicia, valor y arrojo, al igual un sujeto ve a su perro como un miembro más de su



familia, el gallero tiene la misma relación de docilidad con el ave de pelea, al acariciarlo, velar y resguardar por su integridad.

Pues el objeto es el animal doméstico perfecto. Es el único “ser” cuyas cualidades exaltan mi persona en vez de restringirla. En general los objetos son lo único existente cuya coexistencia es verdaderamente posible, puesto que sus diferencias no nos enfrentan unos a otros, como es el caso de los seres vivos, sino que convergen dócilmente hacia mí y se suman sin dificultad en la conciencia. El objeto es lo que más se presta a ser “personalizado” y contabilizado a la vez. (Baudrillard, 1968, págs. 101-102).

Por otra parte, al gallo de pelea se le acaricia, se le observa, se ve la postura (entrenamiento) en el redondel y previamente en su jaula. El gallo no es inanimado, el gallo desprende pasión por el juego. Este tipo de objeto, creado por los galleros para apreciar y verlos lidiar contra su similar, son objetos y significantes dados por los participantes del juego. Estos significados implican el ejercicio de regulación de la vida diaria, esa relación de objeto-actor al desempeñar un ornamento del mismo gallero.

En pocas palabras, es un perro del que no queda más que la fidelidad. Y puedo mirarlo sin que él me mire. He ahí por qué se invisten los objetos de todo aquello que no pudo lograrse en la relación humana. He ahí por qué el hombre regresa, de tan buen grado, para “recogerse”. Pero no nos dejemos engañar por este recogimiento y por toda una literatura a la que enternecen los objetos inanimados. Este recogimiento es una regresión. Esta pasión es una huida apasionada. Indudablemente, los objetos desempeñan un papel regulador en la vida cotidiana, en ellos desaparecen muchas neurosis, se recogen muchas tensiones y energías en duelo, es lo que les da un “alma”, es

lo que hace que sean “nuestros”, pero es también lo que constituye la decoración de una mitología tenaz (Baudrillard, 1968 pág. 102).

## **2. Propuesta metodológica**

Con el antecedente del análisis teórico, y con la definición de los conceptos operacionales, así como de los objetivos e hipótesis, en lo general el enfoque metodológico a operacionalizar será el cualitativo, de corte exploratorio, descriptivo, explicativo y relacional subjetivo, con énfasis en el estudio de casos (Flick, 2002; Hernández, Fernández, y Baptista, 2006). En este contexto, la investigación cualitativa posee un conjunto de particularidades que la identifican al parecer de forma homogéneo, no obstante, y debido a las dinámicas actuales de las ciencias sociales, es una disciplina que muestra amplias diferencias en todas sus tradiciones, como al interior de estas. Es decir, no es un enfoque monolítico, sino, una variado y diverso mosaico de perspectivas de investigación.

El desarrollo del enfoque se ha nutrido de diversas áreas del conocimiento, transformándose en multi y transdisciplinario, provocando el surgimiento de diversas orientaciones metodológicas y con utilización de presupuestos teóricos y conceptuales que interpretan objetiva o subjetivamente la realidad. Entre las escuelas más importante de la investigación cualitativa están (Flick, 2002): La teoría fundamentada, la etnometodología y el análisis de la conversación, del discurso y de género, el análisis narrativo, la hermenéutica objetiva y la sociología del conocimiento hermenéutica, la fenomenología y el análisis de los pequeños mundos de la vida, la etnografía, y los estudios culturales.

En lo específico, por una parte la fenomenología, y lo general el enfoque ayuda a identificar, analizar y explicar las siguientes cuestiones (De los Reyes Navarro *et al.*, 2019): El tipo de inmersión de la vida cotidiana en las situaciones seleccionadas para el estudio; la valoración y el intento por descubrir las perspectivas del participante sobre sus propios mundos y la consideración de la investigación como un proceso interactivo entre el investigador y esos participantes, como descriptiva y analítica y privilegia las palabras de las personas y su comportamiento observable como datos primarios. Es suma, la fenomenología procura explicar los significados en los que la gente está inmersa en sus vidas cotidianas, y no las relaciones estadísticas a partir de una serie de variables, el predominio de tales o cuales opiniones sociales, o la frecuencia de algunos comportamientos, y se utiliza principalmente entrevistas, experiencia personal, historias de vida, observaciones, textos históricos, imágenes, sonidos que describen la rutina y las situaciones problemáticas y los significados en la vida de las personas.

De forma complementaria, también se utilizará a la etnografía, referida desde la investigación detallada de patrones de interacción social y el estudio de la cultura en sí misma (García Jiménez, 1994). Es decir, delimitar en una unidad social particular cuáles son los componentes culturales y sus interrelaciones de modo que sea posible hacer afirmaciones explícitas a cerca de ellos.

En lo sucinto implica, el análisis de datos sobre la interpretación de los significados y funciones de las actuaciones humanas, expresándolo a través de descripciones y explicaciones verbales, adquiriendo el análisis estadístico un plano secundario, así como, el conocimiento cultural guardado por los participantes sociales

constituye la conducta y comunicación social apreciables. Por tanto, una gran parte de la tarea etnográfica reside en explicitar ese conocimiento de los informantes participantes. Las técnicas más empleadas son entrevistas libres a profundidad, semi estructuradas, historias de vida, observaciones y grupos focales. De este enfoque se utilizará la descripción densa de (Geertz, 2001). En estas argumentaciones, en la próxima sección se explicarán desde las perspectivas de los métodos de investigación cualitativos de la fenomenología y la etnografía, en su relación con las tesis de las ideologías de Althusser y las del juego de Lurie (1992) y Barthes (1978). El análisis se derivará de identificar las principales características de los enfoques mencionados, desde las perspectivas de cuantificarlos con los métodos también señalados, y con la visión de que se contribuya a demostrar en un determinado grado los objetivos e hipótesis de la tesis.

### **3. Lurie: Implicaciones metodológicas desde las tesis del lenguaje de la ropa, en las lidias de gallos.**

Desde los postulados fundamentales de las tesis de lenguaje de la ropa de Lurie (1992), se puede identificar elementos relacionados a los contextos de signos y símbolos que utilizan los galleros, como elementos de identificación. Desde esta perspectiva la ropa de buena suerte es aquella, que es vinculada al buen éxito entre los miembros de los grupos gallísticas. Sin embargo, existe la ropa de mala suerte, que es relacionada por los sujetos que la visten, como ropa de desdicha. Esta vestimenta, no se utilizará nuevamente, debido a su connotación de mala fortuna al lidiar gallos.

De esta manera, contribuye a identificar acciones y dinámicas de resistencia por parte de un sector denominado cultura subalterna, este sector se impone de forma simbólica por el aparato ideológico del estado, en este caso la alcaldía, suprime o sanciona el hecho del juego de gallos en algunas zonas agrícolas de Nuevo León, además de algunos lugares de la urbanidad. Se retrata al Estado como un aparato represivo, una máquina de violencia se puede ligar como forma de destrucción, no solo a los elementos lúdicos de vestimenta, pues habrá que recordar, que la función de regulación en el sistema social, ligado con las clases que reprimen (burgueses).

Aun reconociendo el rol represivo del Estado, las clases subalternas no se han detenido a este tipo de regulaciones por parte del gobierno, al prohibir la pelea de gallos, pues, han buscado alternativas para continuar con el reñidero de aves finas, ya que la finalidad de este tipo de práctica es la sociabilización, entretenimiento y diversión por parte de este tipo de gremio lúdico.

Simbólicamente la idea sobre la resistencia y vestimenta han contribuido a expandir la práctica clandestina de las peleas de gallos, entre los grupos subalternos, como elementos de identidad, sospechando el estigma que ideológicamente transmiten las peleas de gallos, para el resto de la población, como una actividad amoral.

#### **4. Relación analítica y explicativa con el enfoque metodológico**

1.- La fenomenología se utilizará para concebir un método de entramado social, de conformidad con el mundo de la vida, de ahí se articula la información que provee en el desarrollo científico desde el mundo de hacer ciencia en como el ser humano desea esclarecer la condición al mundo dado por la conciencia. Por ello, el



comportamiento del ser como tal trasciende su realidad desde los fenómenos y necesariamente tienen que ser descritos para lograr su esencia, indicando el objetivo desde las vivencias para llegar a resignificar y recuperar el sentido, una *epoché*<sup>2</sup> recuperar para desde ahí lograr la comprensión de los temas que tocan al hombre en su cultura “entendiendo esto último como aquello que sólo tiene que indicar lo objetivo, o como aquello donde lo objetivo sólo tiene que aparecer. Es un mero fenómeno de lo objetivo y la tarea consiste en entresacar cognoscitivamente lo objetivo a partir de los fenómenos y en determinarlo con conceptos y verdades objetivos” (Husserl, 1991, págs. 278-279).

La propuesta fenomenológica, ayudará a estudiar el fenómeno de vestimenta en las peleas de gallos como una actividad de resistencia, pues este tipo de acciones clandestinas, son condiciones de rebeldía por parte de las glebas gallísticas. De esta manera, el fenómeno es visto como una práctica de resistir a las condiciones de las culturas oficiales. Por otra parte, los jugadores de gallos se dedican a vestir las prendas según sea la ocasión. De esta forma los jugadores visten de forma formal al asistir a un palenque legal. Por otra parte, visten casual u holgado en la ilegalidad, para no ser identificados.

Estas culturas de oficialidad tienen a ser visibles y legales, por ende, las peleas de gallos son una subcultura del silencio debido a su carácter de ilegalidad. La fenomenología me apoyara a enfatizar, la importancia de resistir ante los embates de las organizaciones de poder

---

<sup>2</sup> Mendoza-Canales, R. (2018): “La fenomenología como teoría del conocimiento: Husserl sobre la epoché y la modificación de neutralidad”, en Revista de Filosofía 43 (1), 121-138. La exposición sistemática de una filosofía crítica de la razón, entendida esta como la posibilidad de fundamentación el conocimiento del mundo sobre la base de juicios.

para explicar la lidia de gallos, como una manifestación social que consiste en resistir en la ilegalidad, desde la óptica de sus participantes.

A partir de esta propuesta, se realizaron diez entrevistas a diversos galleros de Monterrey y su zona urbana, utilizando la técnica bola nieve (Ochoa, 2015). La cual me ayudo a buscar por medio de lazos de amistad a encontrar a otros galleros que nos apoyaran con esta investigación acerca de los símbolos por medio de la ropa, en la vestimenta de estos. De esta propuesta, se desprende la siguiente aseveración en la pregunta # 5 que hace referencia a la vestimenta.

5.- ¿Cómo se viste un gallero para acudir a una pelea de gallos?

#### *4.1 Población y muestra*

La población que constituye esta investigación, son los galleros de Monterrey su zona conurbada y algunos municipios del Estado. Dentro de este campo, las características a destacar entre los sujetos de la gamba gallística su ropa formal es el sombrero, camisas de cuadros, cinto piteado, pantalón de mezclilla, botas estilo vaquero, algunos accesorios tales como cadenas con incrustaciones de gallos lidiando, esclavas y anillos. Por otra parte, tenemos a los sujetos involucrados en las peleas de gallos clandestinas los cuales tienden a usar ropa informal tal como: Gorras con gallos riñendo, playeras holgadas económicas, pantalones de mezclilla y tenis. Esta población, se comenta que en algunas ocasiones asisten a las riñas legales, así como a las ilegales.

De esta manera, podemos encontrar que estos grupos pueden participar en ambos sectores, relacionados con las peleas de gallos.

La muestra de la investigación se llevó a cabo a diez participantes de diferentes sectores sociales de las gambas gallísticas de Monterrey

su zona conurbada y algunos municipios, los cuales fueron divididos en sectores como: gallero de valle verde, Madre selva, Villa Aldama, dos galleras de San Nicolás, El güero del topo chico, El Carmen y Álvaro Obregón. A los cuales se les pregunto sobre símbolos, signos, resistencia, clandestinidad, afectividad y diversiones. Además, se les encuesto sobre los grupos gallísticos (Las galleras), sus funciones, características y ubicaciones. Ya que para el estudio es importantes resaltar las zonas o lugares donde son residentes los sujetos involucrados en las riñas de gallos.

#### *4.2 Proceso de aplicación*

Para el proceso de aplicación, se indagó por medio de los lazos familiares y de amistad, para localizar a los entrevistados y que estos a su vez, nos permitieran grabarlos para recabar la información necesaria para la elaboración del análisis de la tesis. Pese a la pandemia, se indago y se ubicó a los posibles galleros entrevistados, solicitando permiso para que fuesen grabados, los cuales accedieron a tales cuestionamientos.

De esta forma, se logró localizar a los primeros tres galleros, por medio de la técnica bola de nieve y por medio de está, se indagó con las redes de sociabilización de las glebas gallísticas, para localizar al resto de los galleros y nos respondieran la planificación de los cuestionamientos a las preguntas semi estructuradas. Por otra parte, el muestreo de la bola de nieve nos permitió en el municipio de San Nicolás vincular lazos con el gallero de ese municipio, además de otros agremiados al circuito de los gallos.

Asimismo, uno de los casos particulares con uno de los entrevistados fue por medio de unas de las clases plataforma Teams,

durante el mes de diciembre de 2020. la cual me permitió acceder a preguntar a una alumna sobre el origen del canto de unos gallos, a los cual la estudiante respondió que eran de su padre y que era gallero, solicitando permiso para una entrevista y de la cual se obtuvo la información del gallero de la CROC<sup>3</sup>. Las entrevistas se realizaron durante los meses de noviembre 2020 a diciembre de 2021. A continuación, se muestra la siguiente tabla de contenido, referente al proceso de aplicación.

Entrevistas	Día	Año	Medio
Gallero de Valle Verde	8 de noviembre	2020	Presencial
Gallero de la Madre Selva	15 de noviembre	2020	Presencial
Gallero de Villa Aldama	27 de febrero	2021	Plataforma Teams
Gallero de la Croc	4 de marzo	2021	Plataforma Teams
Gallero de San Nicolás	6 de marzo		Presencial
Gallero del Carmen	8 de marzo	2021	Plataforma Teams
Gallero de las Puentes	13 de marzo	2021	Presencial
Gallero del Álvaro Obregón	15 de marzo	2021	Presencial
Gallero de San Genaro Escobedo	7 de diciembre	2021	Presencial
Gallero del Poniente	12 de diciembre	2021	Presencial

Cabe recalcar y debido a lo acontecido durante el año 2020, la pandemia nos dificultó realizar trabajo de campo al inicio de este. De esta manera, se optó por trabajar con la teoría y para el segundo semestre del año, se decidió aplicar las primeras encuestas vía presencial con las medidas sanitarias necesarias de ese momento. Posteriormente vía plataforma Teams, durante el año 2021 se llevaron a cabo tres entrevistas que permitieron interactuar con los sujetos participantes, los cuales accedieron con pleno permiso a responder los reactivos de las preguntas. El resto de los entrevistados fueron de

<sup>3</sup> Confederación Revolucionaria de Obreros y Campesinos.

forma presencial en los lugares acordados por ellos mismos, siguiendo las normas de sanidad y restricción de los mismos galleros.

Por otra parte, el uso de la técnica bola de nieve y el instrumento de las preguntas semi estructuradas aplicadas a los galleros de Monterrey y los diversos municipios del Nuevo León.

En este sentido, las dificultades del estudio de campo se orientaron a las siguientes aseveraciones que sucedieron durante el proceso de la investigación de las peleas de gallos, como forma de resistencia, que a continuación se muestran.

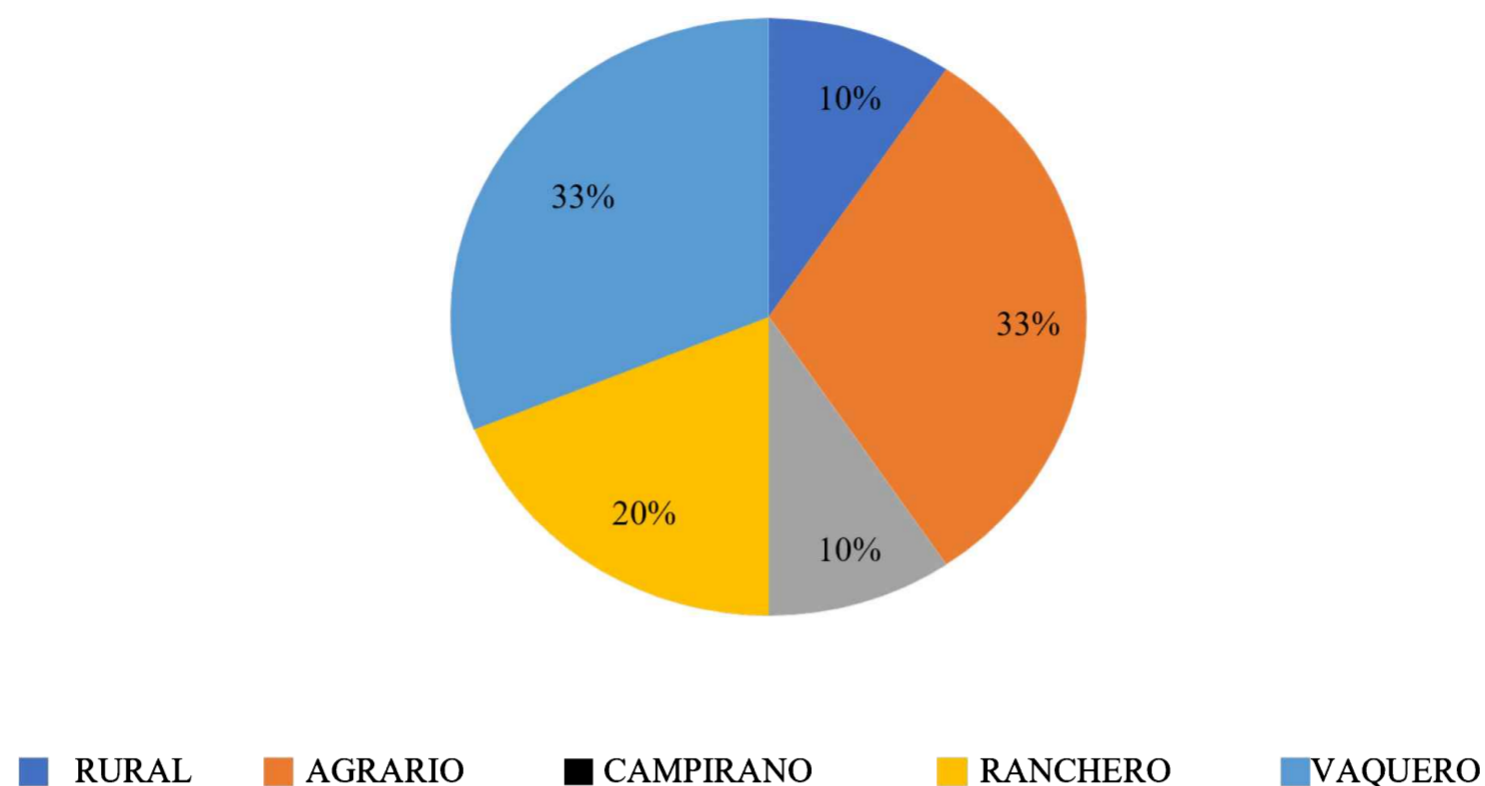
1.- Negar al acceso a espacios, previamente acordados con los sujetos. 2.- Evadir preguntas y no responder a los cuestionamientos. 3.- Mentir con información, que, al volver a preguntar ciertas relevancias, caían en contradicciones. 4.- Cancelar citas acordadas con anticipación, en algunas ocasiones. 5.- Citar en horario establecido y no acudir a la entrevista, por contratiempos u horarios laborales. 6.- Hacer esperar con tiempos largos y no acudir a la entrevista, sin cancelación 7.- La pandemia, nos reestructuro el modo de hacer estudio de campo por medio de las plataformas en sociedad red.

## **5. Resultados preliminares**

En este apartado se muestran los resultados preliminares del análisis y explicación de las diez entrevistas realizadas a galleros de Monterrey y su zona urbana durante los meses de febrero a diciembre de 2021. El objetivo de dichas entrevistas, es determinar el gusto por las aves finas, además de la vestimenta que suelen utilizar, tanto en la oficialidad, como en lo clandestino. De esta manera, se pretende cotejar y operalizar la vestimenta de los diversos actores que intervienen en



## VESTIMENTA DE GALLERO CLANDESTINIDAD



las lidias legales o ilícitas, que funcionan como una red de conexión y cohesión, que persisten a los embates de una cultura hegemónica.

Aunado a la información derivada de las gráficas, de forma directa de las entrevistas se localizaron segmentos que contribuyen a entender el fenómeno desde las tesis de Lurie (1992). En el caso del **G. V. V.**, la pelea de gallos desde la propuesta el lenguaje de la moda consiste en las siguientes aseveraciones del fragmento de la entrevista.

**Gallero de Valle verde:** Los galleros suelen usar botas, pantalón de mezclilla, camisa de cuadros, sombrero y últimamente usan gorra. ¡Claro! en las legales, porque en las clandestinas, pos andamos así, de manera casual, vaya que no nos distinguan.

Por otra parte, se puede demostrar en caso de la entrevista al **G. M. S.** donde se cohesionan como glebas para resistir los embates de las culturas oficiales. De esta forma, el gallero afirma que vestirse para una pelea de gallos ilegal, consiste en usar una playera, pantalón de mezclilla, además de uso de gorra con elementos gallísticos, con

frases como: No gano, pero como me divierto. De aquí se desprende el siguiente fragmento de la entrevista.

**Gallero de Madre Selva:** Se viste así normal, como ando yo, de playera, mezclilla y gorra a veces otras sin gorra, para el sol, porque cala mucho el sol a veces y no hay techos verdad, si, no hay techos, pos, no sé, así es la vestimenta para mí en las clandestinas. Porque en otras partes será de otra manera, pero aquí en Nuevo León, pos es así, de ropa normal. Tal vez para allá del sur vayan tipo charro o ranchero.

Otro de los ejemplos es la entrevista realizada al **G.V.A.** donde aborda el patrón de la vestimenta al lidiar gallos en la clandestinidad. De esta manera, el gallero contempla las batallas de este tipo de animales necesarias con la ropa de la buena suerte, aunque para el no exista un prototipo de vestimenta. La finalidad de vestirse para este gallero radica en los cotejos de las divisiones del norte y sur del país, ya que cada una utiliza una vestimenta acorde a su lugar de origen, de aquí se desprende la siguiente información.

**Gallero de Villa Aldama:** No, no hay un prototipo así que se identifique, anteriormente si era muy característico el cinto piteado con la hebilla con un gallo, chaleco, sombrero, botas, pantalón de mezclilla, camisa de manga larga, pero eso se ha ido modificando, ahora ya cualquier chavo trae su pans, lo que cuenta es el dinero, eso ha ido cambiando, te estoy hablando de aquí del norte. Pero por ejemplo si voy al centro del país a jugar gallos lo que es Zacatecas, todavía se conserva la vestimenta del gallero la típica el cinto piteado con la hebilla con un gallo, chaleco, botas, pantalón de mezclilla, camisa de manga larga, llavero con un gallo el sombrero, hasta hay sombrero ligeramente con plumas del lado izquierdo allí si es muy característico, se conserva.

El gallero **G. CR.** nos habla acerca de las peleas de gallos ilegales y su forma de vestir, cuando asiste a ellas, como un factor de resistir, ya que este tipo de prendas unifican y cohesionan a los actores, que intervienen en los gallos, como patrones de sociabilización entre las glebas gallísticas. Por ende, para este gallero el utilizar ciertas prendas al estilo agrario y tenis, durante las lidias de gallos, es claro ejemplo de las diversas actividades que se desarrollan dentro de una reunión entre jugadores. De aquí se deriva, la idea que representa para el gallero de la Croc vista desde su óptica.

**Gallero de la CROC:** Visten de rancheros, camisa de cuadros, pantalón de mezclilla, botas vaqueras y cinto piteado en lo legal. Pero en lo clandestino ropa casual. Como lo son playeras, gorras, pantalón de mezclilla y tenis.

Otro ejemplo relacionado es el caso del gallero de **G. S. N,** donde nos aborda la idea de la ilegalidad como un patrón de vestimenta, ya que existe una adrenalina al estar involucrado en las peleas de gallos clandestinas, pues estas generan ciertas atenciones debido a los ilícito del juego. Asimismo, radica la importancia de vestir correctamente (Camisa de cuadros y botas) en los palenques legales y disfrutar de las batallas de aves finas como un factor de recreo y pasatiempo. De esta idea se desprenden los siguientes fragmentos de la entrevista a este gallero.

**Gallero de San Nicolás:** Pues visten de rancheros, al menos yo me visto tipo urbano. Pero si uso botas y camisas de cuadros.

Asimismo, se puede demostrar, que vestir de manera rural en las lidias aves finas representa una formalidad para estos grupos gallísticos, abordadas desde las tesis de Lurie (1992) y Barthes (1978).

Para este gallero **G. CARM.**, las batallas de gallos y la vestimenta es una manera casual y cómoda. Ya que, para este actor de las lidias de gallos, consiste en andar relajado. De esta entrevista se derivan los siguientes fragmentos.

**Gallero del Carmen:** No hay un seguimiento de ropa, pero por lo regular visten de cuadros, botas, mezclilla y cintos piteados. En mi caso, por lo regular visto de manera casual, si me gusto de botas y camisa de cuadros, pero también me agrada la comodidad de los tenis.

De forma coincidente, la vestimenta al asistir a las peleas de gallos es visto como un gusto de las sociedades gallísticas. Para el gallero **G. PTS**, la vestimenta en las lidias de gallos, es importante, pues el vestir de acuerdo con el lugar o terreno, en este caso lo ilegal, implica usar ropa tipo rural, vaquero. Por ende, para este gallero la indumentaria en lo clandestino pretende demostrar que este tipo de acciones son una forma de manifestarse de su propia cultura. Desde esta perspectiva, este gallero nos habla que, en ocasiones, algunos galleros de la nueva oleada tienden a usar prendas holgadas. Asimismo, estas glebas crean sus propios espacios para reunirse y resistir la oficialidad, vistiendo de forma rural o agraria. De aquí se desprende el siguiente fragmento a la entrevista.

**Gallero de Las Puentes:** Pues los galleros de tipo vaquero, en lo clandestino de gorra, pantalones holgados los galleros nuevos. Nosotros por lo regular más casual.

Por otra parte, para el gallero **G. Á. O**, la clandestinidad para este gallero implica vestirse de buena suerte (chaleco de piel, mezclilla, cinto piteado y botas vaqueras). Ya que, en los círculos gallísticos legales visten de una manera tipo rural o ranchero para este sujeto. Por ende, vestir de forma elegante para asistir a una pelea de gallos en lo

ilícito, representa un riesgo para quienes participan como jugadores en la lid gallística. Ya que pueden ser detectados al vestir de esta forma. De aquí se deriva la siguiente información de la entrevista realizada a este gallero.

**Gallero de la colonia Álvaro Obregón:** Pues nos vestimos con la ropa de la suerte, un chalequito, uno de mezclilla, el cinto con hebilla de gallos y las botas de lujo. Porque así hay que asistir a lo clandestino, a mí no me importa, prefiero por las ilegales, hay más emoción y si me descubres, pos pago y ya. ¡Me vale!

De esta derivación, de vestimenta desde el lenguaje de la moda de (Barthes, 1978) para el gallero G. SN. G. E. las peleas de gallos son vistas desde la óptica del vestuario como un producto entre lo lícito y lo ilícitos. De esta forma, el vestir para asistir a los combates de aves finas, implica para este sujeto ir de vaqueros (cuadros en camisas y mezclilla), pese a esto los sujetos involucrados persisten al presentarse en las tapadas como simbolismos de entretenimiento, ocio y resistencia. Por otra parte, para este gallero las peleas en los palenques regulados (oficiales) es sinónimo de orgullo, pero lo clandestino representa una sensación de adrenalina al desafiar a la oficialidad.

**Gallero de San Genaro Escobedo:** El gallero usa la ropa de cuadros y como de vaqueros. Pero en lo ilegal para no ser identificados, pues más de casual. Gorras de gallos, mezclilla y tenis. Nos gusta de todo un poco, me refiero a los legal, es más tranquilo, pero lo clandestino, pos, me gusta más, Es una total adrenalina amigo.

Asimismo, se puede demostrar, que lidiar gallos representa un pasatiempo, además de una resistencia en la forma de vestir, para estas glemas involucradas en lo ilegal, desde las posturas de Lurie (1992). De aquí se derivan los fragmentos del gallero del poniente, donde



combatir gallos y disfrazarse para algunos jugadores de la nueva oleada, se ha vuelto algo diferente, ya que usan ropa holgada y tenis, desprestigiando al gremio gallístico. Por eso lo menciona, como un disfraz, ya que el verdadero jugador de gallos usa ropa casual en lo ilegal y por otra parte en lo oficial, indumentaria vaquera. De estos argumentos se desprende lo siguiente:

**El gallero del poniente:** gallero se viste de mezclilla, cuadros, sombrero y botas. A veces el cinto piteado. Pero en lo ilegal pues casual. Hay raza que viste holgado, con tenis Jordan, como tipo cholo. La verdad no me agrada lidiar gallo con ellos, pues siento que desprestigian al grupo.

En el contexto de los objetivos de la investigación, así como en las categorías de análisis de la investigación, se destacan las siguientes vertientes, los cuales sirven como demostración de los postulados del lenguaje de la moda, en la vestimenta de los galleros de Monterrey y su zona conurbada. En el contexto del objetivo general y la hipótesis se encontró lo siguiente.

1.- Las peleas de gallos sirven como camuflaje de vestimenta para los galleros. 2.- El atuendo en lo ilegal radica en una playera de algún partido proselitista, pantalón de mezclilla deslavado, tenis y gorra. 3.- La manera de vestir en lo oficial, implica el uso de ropa campirana o rural, como es el uso de camisa de cuadros, pantalón de mezclilla, botas vaqueras, cinto piteado y sombrero. 4.- Los galleros, como es el caso del **G.V.A** y **G.Á.O.** destacan la ropa de la buena suerte, ya que los dota de fuerza y tranquilidad al usar las prendas de sus equipos gallísticos.

Derivado de estas perspectivas, desde los objetivos generales tienden a operativizar la vestimenta de los jugadores en las peleas de gallos como un fenómeno de resistencia ante las culturas de la legalidad. Este tipo de características en las prendas de los galleros, tienden a uniformar a los actores asistentes al vestir de manera irregular, en los palenques clandestinos, al camuflarse con ropa casual. Desde esta perspectiva, el atuendo de los sujetos participantes en la oficialidad de los palenques, tienden a usar elementos simbólicos rurales o rancheros. De esta manera, se pretenden demostrar con la vestimenta de los galleros, que dicho vestuario tiene como finalidad dos vertientes: en lo ilícito a no ser identificados y en legalidad, a ser visibilizados.

## **6. Conclusiones parciales**

En el contexto de los objetivos de la investigación, así como en las categorías de análisis, se destacan los siguientes puntos los cuales sirven como demostración de los postulados. En el contexto del objetivo general y la hipótesis se encontró lo siguiente.

1.- Las peleas de gallos han sido excluidas por la racionalidad de la cultura dominante debido a su carácter clandestino. Derivado de esto, los actores participantes tienden a usar camuflaje para asistir a una lidia clandestina.

2.- De esto se desprende, que las prendas de buena suerte son un mecanismo de cohesión entre algunas glebas gallísticas. Al estar uniformados y utilizar algunos elementos fetichistas; como es el caso de cadenas, collares, esclavas o huesos de animales.

3.- La vestimenta oficial, es una práctica que ha resistido a desaparecer, ya que los actores tienden a utilizarlas como elementos

simbólicos en los palenques oficiales. De esto se pueden derivar actos de entretenimiento y diversión, al estar cohesionados.

4.- El atuendo clandestino en las batallas de gallos, se han conservado en lo ilícito por las restricciones de las ideologías de poder. Es así como han conservado su identidad como una cultura de resistencia, debido al uso de ropa casual.

## 7. Referencias

Althusser, L. (1988). Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Nueva Visión.

Barthes, R. (1978). Sistema de la moda. Planeta de Libros.

Baudrillard, J. (1969). Sistema de los objetos. Siglo XXI.

De los Reyes Navarro. J. (2019). La fenomenología: Un Método multidisciplinario en el estudio de las ciencias sociales. Universidad De La Guajira.

Flick, U. (2002). El diseño de investigación cualitativa. Morata.

García Jiménez. A. (1994). Investigación cualitativa y diseño investigativo. Dialnet.

Geertz, C. (2001). La Interpretación de las Culturas. Gedisa.

Hernández, Fernández, y Baptista. (1999). Sujeto y discurso: El lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa. Síntesis.

Husserl. E. (1991). La idea de la fenomenología. Universidad de Maule.

Lurie, A. (1992). El lenguaje de la moda. Paidós.

Ochoa, C. (2015). Muestreo no probabilístico por bola de nieve. Netquest.

Ricoeur, P. (2006). Teoría de la interpretación. Siglo XXI.

## *Entrevistas*

- El gallero de valle verde, llevada a cabo el día 8 de noviembre del 2020
- El gallero de la colonia Madre Selva, llevada a cabo el día 15 de noviembre 2020
- El gallero de Villa Aldama, llevada a cabo el 27 de febrero de 2021, vía plataforma Teams. El gallero de la CROC, llevada a cabo el 4 de marzo de 2021, vía Teams.
- El gallero de San Nicolás, llevado a cabo el día 6 de marzo de 2021.
- El gallero del Carmen, llevada a cabo el día 8 de marzo 2021, vía Teams El gallero de Las Puentes, llevada a cabo el 13 de marzo de 2021
- El gallero de la colonia Álvaro Obregón, llevada a cabo el 15 de marzo de 2021.
- El gallero de San Genaro Escobedo, llevada a cabo el día 7 de diciembre de 2021
- El gallero del poniente, llevada a cabo el 12 de diciembre de 2021.

**ACERCAMIENTOS  
SEMIÓTICO-DISCURSIVOS**

*~ Al arte ~*



# SÍNTESIS INTENSIFICADA, ESTÉTICA Y COMUNICACIÓN CINEMATOGRAFICA. ELEMENTOS PARA EL ABORDAJE SEMIÓTICO DE LOS FILMES INTERARTÍSTICOS *PINA, EMA Y VITALINA VARELA*

*Raúl Roydeen García Aguilar*

## **1. Introducción**

Una de las preocupaciones constantes para los estudios de cine y la semiótica cinematográfica ha sido la definición de la especificidad de este medio expresivo, los rasgos que lo distinguen de otras materialidades significantes y los mecanismos a través de los que las obras fílmicas propician la impresión de realismo, construyen relatos y despiertan la sensibilidad emocional de sus espectadores.

Detrás de la consideración del cine como lenguaje, industria mediática y arte, la principal tendencia de abordaje a través de la historia ha sido de carácter textual, admitiendo en la materialidad de cada obra la presencia de un conjunto de referencias externas (objetos, sujetos, temas, emociones y conceptos), y de las operaciones a través de las que éstas son presentadas y puestas en relación por medio de las imágenes y sonidos posibles desde la perspectiva técnica y creativa, las gramáticas y poéticas preponderantes (hábitos), los esquemas narrativos y, en general, la totalidad de actividades ordenadoras que constituyen la propuesta de sentido de un filme, en espera por una lectura que la actualice y complete, a través de las coincidencias, distancias y transformaciones que la actividad interpretativa supone, al aprehender las presencias y formas a partir de conocimientos y experiencias previas, facultades perceptivas individuales y marcos

sociales de cada intérprete. Esta visión es coincidente con la de Bhaszar (2008) quien, además, aprecia en el cine la funcionalidad de causar goce en el espectador, misma que él supone primordial de las obras de arte y explica que “está determinada por la apertura de posibilidades comunicativo-significativas que proponen a raíz de sus configuraciones y de sus contenidos” (pág. 16); y con la teorización de Eco (1985) sobre la obra como una textualidad abierta que requiere la implicación del espectador para que se realice el proceso generador de sentido.

De este modo, la complementariedad de las actividades de producción e interpretación de un filme puede ser comprendida como un proceso de comunicación que se basa en sus propiedades textuales (materialidad interna) y sus dimensiones discursivas (posibilidades externas o expansivas).

Como afirma Deledalle, “todos somos creadores cuando nos comunicamos, ya que combinamos signos susceptibles de crear en la mente de nuestro interlocutor los interpretantes que queremos que produzca para que comprenda lo que queremos decir” (Delledalle, 1976, pág. 25), es decir, que el espectador comprenda a qué objetos refieren los signos constitutivos de un filme a partir de conocimientos y sensibilidades compartidas. Desde la perspectiva semiótica, situar al cine como una forma de comunicación nos conduce a preguntarnos por los signos que se producen e interpretan a través de sus maneras particulares de comunicar.

A partir de la doble caracterización del sentido en el cine como un proceso de comunicación y como un arte con cualidades expresivas dinámicas basadas en hábitos estructuradores, en este artículo nos centramos en el sentido de filmes que recurren a estrategias

productivas de carácter interartístico con intenciones comunicativas diversas. Baste recordar que, desde los primeros años del cine, los juicios teóricos apuntaban a una descripción estética como la de Canudo, quien aclama las capacidades expresivas del cinematógrafo como “el advenimiento de la síntesis suprema de todas las Artes” (Rodowick, 2014, pág. 82) a partir de sus dimensiones espaciales y temporales, así como del potencial estructurante de lo arquitectónico o de la posterior integración de lo musical como acompañamiento y su potencial para la evocación emocional y de sentido. Sin embargo, ante la existencia de cualidades plásticas propiamente cinematográficas y el hecho de que no todos los filmes involucran una constante artística en su constitución espaciotemporal, es necesario un abordaje que describa las formas de relación entre el medio fílmico y otras artes.

Ya sea que las películas interartísticas surjan por la voluntad de sus creadores para proponer novedades formales que configuren su estilo, o si la multipresencia artística constituye una solución a problemas de representación<sup>1</sup> suscitados por el tratamiento de objetos y temáticas centrales de un filme en un contexto particular, nos preguntamos por elementos que sean útiles para constituir una semiótica de las relaciones interartísticas en el cine y no por la generación de una estética cinematográfica. Es decir, nuestro objetivo es describir la presencia de otras artes en las obras cinematográficas

---

<sup>1</sup> Nos referimos al modelo problema-solución sobre el desarrollo del arte, propuesto por Gombrich, y retomado por Colin Burnett para explicar la historia del estudio del estilo en el cine pues, según Burnett: “[Gombrich] logra dirigir la atención de los historiadores del arte hacia la habilidad artística y concebir el desarrollo estilístico como un producto de lo que él llamó la ‘lógica de las situaciones’ en la que las habilidades de los artistas se ponen a prueba. Los estilos no surgen de una voluntad del alma metafísica o de la conducción de fuerzas históricas cíclicas, sino a partir de patrones en las situaciones en que los artistas toman decisiones que dan como resultado los rasgos de las obras que producen. Una solución específica a un importante problema de composición puede no estar relacionada con los estilos de representación de una época anterior” (Burnett, 2008, pág. 139).

como signos estéticos que producen emoción y sentido en el marco de las formas expresivas del cine y sus posibilidades de comunicación.<sup>2</sup>

En las siguientes secciones presentamos algunas ideas relevantes sobre las relaciones entre artes y algunos factores para pensarlas a partir de la semiótica de Charles Sanders Peirce, incluyendo nuestra propuesta basada en la síntesis como mecanismo generador de sentido global del cine. Después, presentamos una aproximación analítica con la intención de ponerla a prueba a través de los filmes *Pina* (Wenders, 2011), *Vitalina Varela* (Costa, 2019) y *Ema* (Larraín, 2019) y algunas consideraciones finales sobre el cine interartístico actual y su dimensión comunicativa.

## 2. Relaciones entre artes, cine, relaciones sígnicas y síntesis

Para abordar los posibles cruces entre el cine y otras artes recurrimos, en primer lugar, a la forma en que Emilio Garroni caracterizó las relaciones entre artes, considerándolas como actividades productivas de objetos observables por sí mismos, es decir, sin proponer una definición de lo que debe considerarse arte y ateniéndose a la existencia de obras entre las que menciona las musicales o pictóricas, pero nosotros nos atrevemos a agregar las cinematográficas. Para este autor hay tres tipos de “relación en el sentido de las analogías formales que transcurren entre ellas y de la posibilidad de influencias recíprocas y de unión de artes diversas en virtud de aquella analogía” (Garroni,

---

<sup>2</sup> En esta consideración coincidimos con la postura de Omar Calabrese, quien sugiere: “ocupándonos de la relación entre arte y comunicación, y especialmente de la relación entre arte y lenguaje, debemos distinguir — no en una forma absoluta pero sí por comodidad de análisis— entre una semiótica de las artes (correspondiente a una teoría y a una crítica de las artes) y una semiótica del arte (correspondiente a una estética). La primera se ocupa de los objetos artísticos, de su lectura y de su interpretación sobre una base comunicativa. La segunda se refiere, en cambio, al problema del origen y de la naturaleza de la cualidad *estética* de las obras o de los programas artísticos o del gusto” (Calabrese, pág. 77). Es decir, optamos por una semiótica de las artes.

2006, pág. 80), a las que llama intercambio de las artes: 1) a partir de sus relaciones internas, consistentes en esquemas y procedimientos comunes derivadas de las condiciones espacio-temporales comunes que pueden leerse como influencia hipotética o como semejanza expresiva (podemos mencionar como relaciones internas entre danza y cine la presencia de cuerpo y movimiento rítmico). 2) La relación externa de las artes, entendida como la unión de varias artes en la producción de una obra, principalmente las que denomina obras-espectáculo. Garroni considera el montaje vertical cinematográfico en esta categoría, pues imágenes en movimiento son acompañadas, acentuadas o esquematizadas a través de la música (la secuencia del melocotón en *Parasite* de Bong Joon-ho (2019), sería un ejemplo de este intercambio), se trata de las relaciones internas de las artes que se unen para establecer la posibilidad de su relación externa integrada. 3) Combinación o agregación de elementos diversos que se asocian libremente de forma intensificada, propiciando la aparición del espectáculo como obra, con un trasfondo carnavalesco que excede los límites normativos del propio carnaval y se apropia de la vida cotidiana. El autor realiza una crítica de las expresiones artísticas como el *happening* o el *body art*, aludiendo a su carácter efímero y eventual. En el caso del cine, podríamos pensar la combinación espectacular en películas como *Sucker Punch* (Snyder, 2011), narración fragmentada que incluye la danza como pasaje entre episodios oníricos diversos presentados como misiones de combate. En el arte contemporáneo encontramos un ejemplo más cercano en el *live cinema* (creación audiovisual colaborativa en tiempo real que se aleja de las narraciones lineales buscando la expresión de los artistas).

Si bien la tipología de Garroni ofrece una base sobre la cual cuestionar las relaciones artísticas en términos de intercambio, y



recuperaremos algunos aspectos de esta para nuestros análisis, tiene algunas limitaciones importantes para el estudio de las obras como objetos. En primer lugar, parte del supuesto de la existencia de un sistema interartístico, por lo que su visión obedece a una lógica normativa, a pesar de negarse a determinar los componentes mínimos o específicos de cada forma de expresión; es decir, inferimos que comprende cada arte y sus formas de operación como legisignos, en lugar de juzgar las obras como sinsignos u objetos existentes. En segundo lugar, los tipos que propone no agotan las posibilidades de relación de las artes. Por último, no se hace cargo de los posibles objetivos que puede tener el intercambio en obras específicas. De este modo, la existencia de esquemas y operaciones comunes o semejantes aparece como un conjunto de capacidades compartidas; la participación de dos o más artes en la constitución de una obra queda como un hecho innegable derivado de la compatibilidad de relaciones internas, sin importar si hay procedimientos intertextuales como la cita, la parodia o la cooperación retórica (entendida como solución icónica novedosa); y, en el caso de la combinación manierista, el arte corre –para Garroni– el riesgo de escapar del espacio sacro de la obra para dotar de la mística del arte a lo efímero e inasible.

En vista de lo anterior, nos decantamos por una descripción de las relaciones interartísticas que evada una definición *a priori* de las artes o su comprensión como sistemas que, al presentarse más o menos cerrados, prefiguran sus formas de contacto e intercambio en un universo de obras posibles. Sin contraponernos a la idea de especificidad de las formas expresivas, preferimos aproximarnos a obras que, en su singularidad, sean a la vez ejemplo de los rasgos que les dan ser (ontológicamente) e incorporen o enmarquen en ellas

la presencia de las cualidades diferenciales de otras manifestaciones artísticas, inteligibles e identificables como signos de la otredad estética. Es decir, a través de las posibilidades disponibles para su caracterización sígnica. En este sentido, coincidimos con Lucía Santaella, quien nos alerta de la omisión que algunos estudiosos de lo estético han cometido al no comprender la complejidad explicativa de Charles Sanders Peirce:

Antes de todo, cumple recordar y enfatizar que todo signo tiene una naturaleza triádica, un cierto tipo de propiedad en sí mismo, que va a determinar el tipo de relación que él puede mantener con el objeto de que lo determina y al cual se refiere, así como va a determinar el tipo de interpretante o efecto interpretativo que logra producir en una mente (Santaella, 2006, pág. 47).

Este énfasis es valioso porque llama la atención sobre la semiosis como posibilidad procesual condicionada por las disposiciones de los signos. Cualidad, relación productiva y convención simbólica inteligibles en el vínculo de signo y objeto son dimensiones que deben considerarse en conjunto con el sentimiento, el esfuerzo y el pensamiento implicados en la articulación de unos signos con otros. Es decir, no debemos olvidarnos del contexto relacional de los signos y su valor experiencial y cognoscitivo. Esto es relevante para nuestro enfoque del cine interartístico como fenómeno comunicativo, ya que supone dos procesos de semiosis condensados en una película: las cualidades que el texto fílmico posee para considerarlo expresión artística, elaboradas por la instancia creativa (persona o grupo autoral), y las interpretaciones posibles de los espectadores. Esta visión es coincidente con la forma en que Nicole Everaet-Desmedt, caracteriza la obra de arte como un artefacto que manifiesta una intención artística, entendida como la intención de volver inteligible la primeridad, afirmando que:

[...] es un objeto o un suceso (por tanto del orden de la *segundidad*) en el que una cualidad de sentimiento (*primeridad*) se vuelve inteligible (entra en la *terceridad*) [...] De hecho, en el proceso de producción de la obra, el artista efectúa el paso de la *posibilidad cualitativa* (es decir, del caos de cualidades de sentimientos) a la *existencia* (es decir, el hipoicono realizado), y, en el proceso de interpretación, el receptor pasa de la *existencia* (el hipoicono, es decir, la obra) a la *mentalidad* (es decir, eso que he llamado el pensamiento icónico) (Everaert-Desmedt, 2008, pág. 97).

Los sentidos potenciales de la obra como existente surgen de la actividad intencional y teleológica de sus creadores y la actividad interpretativa voluntaria, en la que entran en juego diversos grados de sensibilidad perceptiva y emocional de los intérpretes, así como del conocimiento previo movilizado en la lectura. Para la realización de ambas actividades es necesaria la abducción como acto creativo, ya sea a manera de actividad ordenadora o reconstitutiva del sentido; en otras palabras: del caos de la inmanencia hacia la obra, o de la realidad materializada de ésta hacia la apertura afectiva-racional que Everaert-Desmedt llama pensamiento icónico: la razonabilidad de la cualidad infinita (2008).

En congruencia con la idea de la primeridad expresada en lo tercero Vicente Castellanos (2004) explica, siguiendo a Cabrera, que la materialidad de la copresencia y sucesión visual y sonora de los signos cinematográficos tiene carácter logopático al concretarse en conceptos-imagen que se caracterizan por instaurarse y funcionar dentro del contexto de una experiencia que sólo si se tiene se puede entender, tener un impacto emocional que sobrepasa el provocado por el efecto dramático de un filme, poseer valor metafórico (al permitir conceptualizaciones ajenas a la representación mimética) y escapar a cualquier noción o categoría estética tradicional.

La semiótica de Peirce puede ayudarnos a explicar el proceso de formación de estos conceptos-imagen para el estudio de los mecanismos de generación de sentido en el cine y las películas interartísticas son objetos propicios para ello. Ante la imposibilidad de establecer las emociones y pensamientos de los creadores<sup>3</sup>, para acercarnos a la inteligibilidad de las rutas abductivas en las obras cinematográficas interartísticas proponemos una faneroscopia de la actividad interpretativa. En otras palabras, abordar los componentes de cada obra como signos y considerar sus posibilidades comunicativas a través del entramado de las relaciones de lo sígnico-visual y lo lógico-narrativo, descritas como la manera en que las cualidades de cierta imagen son percibidas por el intérprete y remitidas a alguna idea que la interpreta como signo; la idea se transforma en otro signo (visual o no), detonando una sucesión de imágenes, nuevas ideas y estados, que se concibe como una narración que tendrá un desarrollo (entre muchos posibles) hacia una conclusión. Este proceso desemboca en el significado global (autosuficiente, pero no del todo clausurado) de la película y, aunque la interpretación tendrá variaciones en función de la sensibilidad, experiencias y conocimientos previos de cada intérprete, la composición de la obra como existente textual guía las hipótesis y, al restringir las posibilidades de su realización, las mantiene cercanas a la sensibilidad y pensamiento de sus creadores, pues las hipótesis para la interpretación de una materia sígnica intencional también son hipótesis sobre las intenciones de quien la produce.

---

<sup>3</sup> Sara Barrera (La belleza en Charles S. Peirce. Origen y alcance, 2015) realiza interesantes apreciaciones sobre la concepción peirceana del arte, atendiendo con particular atención los posibles procesos del artista para plasmar sentimientos en una obra.

A partir de lo anterior, afirmamos que nuestro enfoque indaga por los tipos de representación que se pueden efectuar a partir de posibilidades interpretantes, a sabiendas de que la obra artística como totalidad y los sentimientos razonables que promueve exceden la presencia y relación de componentes específicos. En este sentido, la semiosis interpretativa es la síntesis posible de concepciones y consideraciones sobre el filme como objeto artístico, pero también de las emociones que no se pueden explicitar a pesar del esfuerzo que busca llegar a un interpretante lógico.<sup>4</sup>

Como ya hemos dicho antes en otros espacios (García, 2019), el cine es un medio expresivo cuyo sentido se basa en mecanismos de síntesis que, a causa de la búsqueda de originalidad de sus creadores, se han intensificado en sus dimensiones tecnológica, textual y cognoscitiva. Estos mecanismos suponen la concurrencia de todas las formas y aspectos significantes que tienen como características relevantes para el cine interartístico que:

- Su creación se funda en la combinación de múltiples fuentes de referencia, ya sea en el plano formal, en el textual o en ambos.
- Su novedad depende de la sorpresa o el choque cognitivo de quien lo percibe e interpreta, en un proceso múltiple de atribución de sentido, que pone a prueba las estrategias inferenciales de sus espectadores para adjudicarle valores lógicos y narrativos suscitados de la composición cinematográfica en simultaneidad y en secuencia. También surge de las articulaciones

---

<sup>4</sup> Como lo explica Barrena: “[...] el análisis lógico aplicado a los fenómenos mentales dice Peirce, muestra que no hay sino una ley de la mente, que las ideas tienden a expandirse continuamente y a afectar a otras (CP 6.104, 1891). Esa afectabilidad es una relación transitiva no asociativa, y hay tres elementos en la consideración de esa afectabilidad: las cualidades intrínsecas de las ideas como sensaciones, su energía y la tendencia de una idea a llevar otra consigo. Si las ideas se expanden, dice Peirce, su cualidad intrínseca permanece casi sin cambios, pero su energía se disipa rápidamente mientras que aumenta su tendencia a afectar a otras ideas. Se acaba así en una idea general que tiene asociada la sensación de «una posibilidad vaga de más de lo que está presente» (CP 6.138, 1891). Algo similar sucede en el arte, en el que unas impresiones dan lugar a otras, permaneciendo la cualidad intrínseca a la que se van adjuntando posibilidades que van más allá de lo que está presente” (Barrena, 2015, pág. 79).



discursivas de las obras con una cultura audiovisual que está transformando sus modos de ver a través del cine, mientras es modificada por éste.

Los componentes centrales del audiovisual de síntesis intensificada son el reconocimiento de la potencialidad de acontecimiento y de sentido en los mecanismos relacionales del montaje, la interpretación intertextual y la mezcla de imágenes de fuentes diversas con repercusiones en la interpretación de las relaciones realidad/realismo, por su origen técnico; habitual/novedoso, por su potencial para sorprender; continuo/discontinuo, para la identificación de sus componentes sígnicos; y emocional/lógico, por su potencia para la expresión artística.

El complejo explicativo del edificio teórico de Peirce para el estudio del cine nos permite salir del lenguaje como sistema cerrado, basado en signos finitos, y abre el panorama gracias a la amplitud de lecturas posibilitadas por las formas en que los signos nos permiten conocer. A este respecto, Ehrat se pregunta: entonces, ¿qué es específico en el signo cinematográfico? Para él:

Lo específico del cine es una materialidad del signo no lingüística, una parte externa-real que es ineludiblemente temporal, con un espacio que eventualmente se vuelve temporal a través de la acción narrativa, y un significado que es principalmente no-proposicional e ineludiblemente estético-perceptual. Todo esto está conectado de una manera particular con la categoría de lo Primero: tiempo, representación de núcleo pragmático, procesos estéticos de invención de valor (Ehrat, 2005, pág. 137).

El encuentro con la imagen supone, de acuerdo con Ehrat, una experiencia con signos que se remiten a sí mismos como signos, y que van cobrando significados distintos de acuerdo con su articulación con otros para darnos posibilidades sensoriales y lógicas muy amplias

que van de la contemplación a la narración críptica. En esta visión, de base faneroscópica, podemos encontrar un proceso interpretativo congruente con la idea de síntesis que hemos desarrollado anteriormente, pues la interpretación de un filme (objeto) se da solo a partir de su comprensión como una experiencia sensible que trata de ser explicada por quien la vive, a partir de su materialidad perceptible (signo) y las ideas que propicia en el devenir temporal (significado). La relación objeto-signo-significado se da como una serie de mediaciones entre el mundo exterior y las representaciones mentales o internas. Para clarificar esto es necesario profundizar sobre la noción peirceana de interpretante.

Douglas Niño sintetiza con claridad la explicación de Short sobre dos tricotomías del interpretante peirceano, una con un criterio modal (posible, actual/existente, ideal) y otra con un criterio ontológico (sensaciones/cualidades, hechos y hábitos). El autor abunda:

Según su carácter modal el Interpretante puede ser Inmediato, Dinámico o Final si su efecto es, respectivamente, Posible, Real o Ideal (SW: 413-414, SS: 110-111, 1909; CP 8.315, EP2: 499-500, 1909). En este sentido un Interpretante es una 'respuesta' posible/actual/Ideal a algo (Representamen) que ha de interpretarse, o una característica (de sensación, de esfuerzo/acción o habitual) de dicha 'respuesta' (cf. Short, 2007: 157) [...] Según su carácter ontológico, el Interpretante puede ser Emocional, Energético o Lógico, si su carácter es ser una cualidad de sensación, un esfuerzo (una experiencia/acción), o un hábito (CP 5.475-476, 1907) (Niño, 2008, págs. 36-37).

Para nosotros hay un factor interesante de cada tricotomía pues, mientras el carácter modal es de provecho para sostener la hipótesis de Everaert-Desmedt (2008) sobre el arte como pensamiento icónico (lo posible transformado en ideal por la mediación de algo actual: la

obra), el carácter ontológico es útil para tratar los Interpretantes que se pueden producir en los seres humanos. Siguiendo a Niño:

habrá signos cuyos Interpretantes más básicos serán Interpretantes Emocionales, como parece ser el caso de la música [...] Con respecto al Interpretante Energético, cuando se produce puede generar una suerte de efecto muscular como en el caso del cumplimiento de una orden, aunque no es infrecuente el caso de que el efecto sea un esfuerzo mental, por ejemplo, al hacer un cálculo, cualquiera que sea su complejidad [...] el Interpretante Lógico es el hábito que el signo llega a generar (Niño, 2008, pág. 37).

Cualquier análisis de signos, como señala Deledalle (1976), comienza con un signo interpretativo que remite el representamen al objeto que éste representa. Creemos que, para el estudio del cine interartístico, es particularmente útil considerar los efectos posibles de sus signos en el proceso interpretativo, por lo que, en el apartado siguiente, desarrollamos esta cuestión a partir de tres ejercicios analíticos.

### ***3. Pina, Ema y Vitalina Varela, algunos elementos para su abordaje***

Con base en el entramado teórico expuesto hasta ahora, es preciso preguntarnos por la semiosis promovida por filmes interartísticos específicos e indagar acerca de sus dimensiones sígnico-visuales y lógico-narrativas a partir de conjeturas sobre las articulaciones interpretantes de sus componentes y de la síntesis de sentido que busca establecer interpretaciones sólidas sobre cada obra. Para este acercamiento hemos seleccionado tres filmes recientes con características diversas, tanto en lo que respecta a sus estrategias formales (audiovisuales) y narrativas, como en la forma de incorporar

aspectos de otras artes a través de las operaciones productivas del cine como medio/arte. La intención de una propuesta metodológica selectiva radica, en primer lugar, en que la presencia evidente de la danza y la pintura nos permitirá señalar con claridad sus formas de integración a través de la síntesis fílmica. En segundo lugar, este abordaje sigue la propuesta del teórico semiocognitivo del cine Warren Buckland que, según la explicación de Castellanos (2012), consiste en la aplicación de estrategias heurísticas que modelicen cada película, lo que permitirá, después de un número suficiente de estudios de caso, hallar regularidades y diferencias que permitan establecer tipologías sin proponer modelos de análisis que pretendan abarcar una mayoría de casos. Así, nuestra propuesta constituye, además, una invitación a que otros analistas consideren los aspectos aquí desarrollados para, posteriormente, aproximarnos a la enunciación de las cualidades recurrentes de filmes que incluyen la danza, la pintura, lo arquitectónico o cualquier otra expresividad artística.

### *3.1 Pina y las posibilidades expresivas del cine de realidad*

Es un filme estrenado en 2011 que, a causa de las elecciones de Win Wenders para su conformación, puede ser descrito como una obra de arte y ensayo con un trasfondo comunicativo que nos permite incluirlo en la categoría de cine de realidad, pues refiere o representa respuestas a interrogantes como ¿quién fue Pina Bausch?, ¿cuáles eran sus métodos de trabajo?, ¿qué relaciones tenía con los bailarines de la compañía que dirigió por muchos años?, ¿qué concepciones tenía de la danza, el lenguaje y la creatividad? Se trata de un filme que nos permite conocer a través de la expresión de sentimientos, gracias a la presentación sucesiva y fragmentaria de actos dancísticos creados por

Pina, interrumpidos por entrevistas y testimonios de la coreógrafa y los bailarines. El espectador se encuentra con los participantes de la danza y la danza misma presentados por un cine que aprovecha la consciencia y dominio que Wenders tiene de los umbrales de la expresividad fílmica, deslizándolos para encontrar soluciones de representación congruentes con sus objetos.

Para referirnos a las cualidades interartísticas de esta película nos centraremos en algunos de sus componentes y la síntesis cinematográfica que propicia la semiosis de su interpretación. El primer factor a considerar, porque su presencia es constante y condiciona la totalidad de la experiencia, es que se trata de una película realizada y proyectada en la tecnología del cine 3D estereoscópico que consiste, según Fajnzylber e Iturriaga, en “simular la experiencia perceptiva de la visión binocular, a partir de dos imágenes fusionadas en una pantalla plana, sea ésta en sala de cine, en televisión u otros formatos de difusión” (Fajnzylber e Iturriaga, 2015, pág. 40), por lo que permite la expansión de la profundidad del espacio visual hacia adelante y atrás de la pantalla, emulando el volumen y las distancias que sujetos, objetos y movimientos presentarían en la visión no mediada. Esta emulación implica, por una parte, una experiencia visual más compleja y distinta de la que se presenta ante la mayoría de los filmes al hacer perceptibles las cualidades dinámicas de los elementos de la imagen de forma no habitual; por otra parte, al saber que se halla ante una tridimensionalidad e inmersión simuladas, el espectador es consciente de su propia percepción y podría (o no) realizar juicios sobre este hecho. El recurso expresivo del 3D supone, en esta película, una operación específicamente fílmica explicable a partir de su consideración como interpretante, pues la cualidad



visual de profundidad expandida de la pantalla -interpretante inmediato de la visualidad estereoscópica desde el punto de vista modal- es actualizada a través de las imágenes que dan inicio a la película a través de un fragmento dancístico. En cuanto su carácter ontológico, la experiencia del espectador lo hace pasar de la sensación propiciada por la percepción de la imagen como interpretante emocional al interpretante energético, a raíz del esfuerzo que genera su interpretación. En este caso hay un esfuerzo físico adicional pues, como lo señalan Fajnzylber e Iturriaga, “la inmersión opera con ritmos distintos que la visión meramente espectral. Al requerir el 3D de una síntesis entre dos imágenes, hay una pequeña ‘demora’ en la intelección del estímulo visual” (2015, pág. 45), pero también se presentaría un esfuerzo mental, derivado de la búsqueda de atribución de sentido que realiza el espectador al preguntarse por el valor de la imagen presenciada y su apariencia tridimensional en el contexto del filme. Aquí nos encontramos ante una primera articulación de las dimensiones signico-visual y lógica-narrativa.

Un segundo factor es la integración de la danza como parte central del filme que, según la tipología de Garroni (2006), resulta en una relación externa, pues *Pina* es una obra-espectáculo que se produce de la unión entre artes gracias a las analogías de sus procedimientos y esquemas espacio-temporales como la presencia de cuerpos que se mueven en el espacio y las posibilidades rítmicas de ese movimiento; por las razones explicadas arriba, la imagen 3D tiene una influencia importante para su integración.

Sin embargo, el engarce de la danza y sus formas expresivas en la obra se realiza a través operaciones cinematográficas que forman parte de los hábitos interpretativos de cualquier cinéfilo: ubicación

espacial a través de tomas amplias, ubicuidad de la cámara y el punto de vista (de tal manera que el creador de la película decide cuál es la ubicación y distancia desde la que el espectador accede a la realidad de la imagen), cortes y fundidos como transiciones para el cambio de lugar o el control de la duración de las acciones, por lo que la síntesis de estos mecanismos cinematográficos guía la lógica interpretativa, manifestando su capacidad expresiva y referencial al sugerir: soy una película sobre danza. De esta manera se establece una relación entre representamen y objeto, y se reduce el esfuerzo interpretativo, diluyéndolo en el marco de lo ya conocido. Pongamos, como ejemplo, el primer fragmento de danza incluido en el filme, en el que la cámara pasa de un plano general que nos sitúa como espectadores en el foro a una variedad de posiciones sobre el escenario, mostrando a los bailarines desde diversas distancias y dando acceso a detalles gestuales y expresivos; de manera paralela, los cortes de cámara y el montaje realizan elipsis para mostrar el avance de la acción de forma condensada.

En tercer lugar, el cine nos provee de una experiencia dancística expandida pues, al controlar las transacciones sígnicas-visuales y lógico-narrativas, permite la integración de la danza registrada en el espacio habitual de su realización, pero también su representación en el espacio público de la ciudad y la inserción de testimonios (a través de la presentación visual de sus emisores o de la voz off). Desde el punto de vista semiótico podemos explicar la aparición de la danza registrada como un objeto que se hace presente gracias al funcionamiento indexical del cine (signo de su existencia), pero la presencia de sus cualidades (icónicas) condiciona el efecto interpretante: me reconoces, soy la danza, si me has experimentado

sabes lo que estoy facultada para hacerte sentir. Por lo tanto, la danza se presenta, también, como un tercero que participa de la interpretación de un hecho logopático: la obra cinematográfica.

Además, el espectador cinematográfico se encuentra ante una danza que muestra parte de su lógica representacional, tal es el caso del fragmento de apertura en el que una bailarina dice “Pronto será primavera nuevamente, la hierba brota. Luego, viene el verano, hierba alta, sol. Luego viene el otoño, las hojas caen. Invierno...”, mientras acompaña cada estación con un movimiento corporal que funciona como signo de la hierba, el sol, las hojas cayendo o el frío del invierno; se trata del movimiento convertido en signo y progresión que refiere a una lógica coreográfica para la representación de sentidos abstractos a través de los cuerpos. Por otro lado, la danza también se expande en la película a través de los testimonios que refieren de forma recurrente al lenguaje, con el objetivo de señalar la capacidad de la danza para evocar situaciones que “te dejan sin palabras” o de explicar los métodos de Pina Bausch para la expresión de un “lenguaje propio” de cada bailarín; de esta manera, la diversidad expresiva del cine refiere y amplifica la potencia emocional de la creación dancística, es decir, la interpreta, cumpliendo con las intenciones comunicativas que se le atribuyen al cine de realidad.

### *3.2 Ema. Expresión artística y participación narrativa*

Se trata de una película ficcional (narrativa que presenta un mundo posible) de Pablo Larraín estrenada en 2019. El relato que construye guía al espectador a través de las vivencias de la pareja que conforman Ema y Gastón, a partir de un incendio que aparentemente causó el niño que adoptaron y que suscita la devolución de éste al

centro de adopciones. Sin embargo, a través de la presentación de las acciones y comportamientos aparentemente emocionales, inconexos y liberadores de Ema, descubriremos gradualmente un complicado plan para cumplir el objetivo de engendrar un hijo. Para postergar la develación de este plan la articulación cinematográfica de las interacciones presentadas, su duración y puesta en secuencia a través del montaje dificultan que los espectadores realicen juicios plausibles sobre la conclusión de la historia. En otro espacio (García, 2019) hemos descrito esta estrategia de la comunicación narrativa del cine como principio de postergación de la acción sorprendente, que requiere de la cooperación de los espectadores para asignar un lugar en la narración a cada nuevo bloque o fragmento de información facilitada por la disposición del texto fílmico, a través del quehacer interpretativo que se sujeta de los elementos sígnico-visuales, pero se orienta a la reconstitución abductiva del nivel lógico-narrativo.

En *Ema* la interacción artística es funcional a la narración y se presenta de dos formas. La primera consiste en la breve inclusión de un acto dancístico, producto del grupo profesional en el que la pareja participa y que se caracteriza por el movimiento orquestado del grupo de bailarines en torno a una gran esfera luminosa cuya coloración cambia entre rojo, violeta y azul. Esta escena puede ser vista como inclusión que aporta verosimilitud a la actividad profesional de los personajes principales, pero también llama la atención y demanda al intérprete un juicio acerca de su sentido ¿de qué forma las cualidades de esta danza son relevantes para la interpretación de la película? ¿sus movimientos, colores y objetos tienen algún sentido? El espectador podrá asignar valor a los componentes icónicos del acto sólo en un momento posterior a la explicación de lo narrado: es una

representación de la fecundación y Ema tiene un papel fundamental para que se realice. De esta manera, la develación narrativa como interpretante lógico de un texto es útil a las inferencias para asignar sentido a los componentes icónicos de la presencia artística, pues diluye el esfuerzo que sus cualidades suscitan. No obstante, quizá algunos intérpretes reconozcan de forma inmediata la alusión a la fecundación realizada por el acto dancístico, para ellos la develación narrativa será una confirmación de sus hipótesis. En ambos supuestos, la escena es una síntesis anticipadora de las ocurrencias del filme materializada gracias a la potencia expresiva de la danza.

La segunda forma de participación de la danza en *Ema* también tiene una función lógico-narrativa, y se da a través de lo enunciado por los personajes acerca de los valores de la danza, oscilando entre su dimensión normativa como arte –expresada por Gastón, coreógrafo– y su función social, como expresión subjetiva –de la que participa Ema, bailarina–. Los diálogos al respecto (palabras, signos de la terceridad) apoyan la configuración de los personajes y justifican sus acciones a través de la mezcla de saber y prejuicio, pero también de hacer y sentimiento. Sin embargo, la libertad que Ema expresa bailando reggaetón en las calles implica una aparente contradicción, pues lo hace de forma grupal y coreográfica con sus compañeras bailarinas. Su realización en el espacio público puede interpretarse como una expansión de la voluntad y actividad de las mujeres, pero ¿qué tan libre es el perreo coreografiado? La solución narrativa de la película, en la que todas las acciones resultan de la forma prevista por Ema nos da la respuesta: la ejecución del plan para alcanzar su deseo de engendrar un hijo tiene similitudes razonables con lo coreográfico. Esta hipótesis nos redirige a la dimensión racional de la articulación del relato en



los términos de la síntesis fílmica, y relega lo emocional de la danza al presentarla como sucedáneo de las emociones que guían el deseo de Ema. La realidad ficcional, marcada por la inclusión del baile en el espacio público, el fuego, la actividad sexual del personaje central, nos recuerdan la descripción de Garroni (2006) del espectáculo como obra, representada (semióticamente) como una cotidianidad carnavalesca que remite a caracterización posmoderna de la actividad humana y sus motivaciones, como posibilidad interpretable del relato construido por Larraín que nos sitúa de vuelta en la dimensión comunicativa de la obra cinematográfica.

### *3.3 Vitalina Varela y la emoción pictórica en el cine*

Esta película de Pedro Costa realizada en 2019 presenta varias características que pueden influir en la interpretación que de ella realice un espectador especializado, relativas al conocimiento previo sobre el autor cinematográfico, su estilo y su método de trabajo, basados en la presentación de personajes reales que actúan sus propias vidas, dan testimonios que son fuente central del guion y enuncian soliloquios sobre hechos pasados, emociones y deseos que son presentados para la construcción del relato de cada filme. En *Vitalina Varela* esta estrategia productiva presenta a una mujer que llega a Lisboa -desde Cabo Verde- tres días después del funeral de su esposo, tras esperar un boleto de avión durante 40 años para encontrarse con él y tener, juntos, una vida mejor como migrantes. En lo que respecta a lo formal, la obra de Costa tiene fuertes vínculos con la pintura que explicaremos un poco más adelante. Ambos aspectos nos permiten interpretar las películas del autor como una especie de retratos de la tragedia humana y son, al mismo tiempo, representaciones estilizadas y cine de realidad.

La relación de las artes pictórica y cinematográfica es externa según los criterios de Garroni (2006), pues sus procedimientos y esquemas se basan en las posibilidades expresivas de la imagen y la significación icónica. Sin embargo, mientras la imagen fija de la pintura figurativa imita o imagina para construir su hipoicono, la imagen en movimiento del cine narrativo muestra estados y permite presenciar o inferir transformaciones, por lo que la integración de las cualidades pictóricas es una más de las posibilidades de su síntesis creativa. En *Vitalina Varela* no se registra la pintura –como en *Pina* y *Ema* se filma la danza–, sino que se integran sus cualidades y convenciones para la producción de una visualidad fílmico-pictórica (síntesis intensa) que propicia el crecimiento de la obra de Costa como signo de la vida de la Vitalina de carne y hueso a partir de la confluencia de representámenes e interpretantes de ambas artes en torno de su dimensión comunicativa.

La cooperación artística se efectúa a través de dos operaciones, la primera es la concepción del encuadre a manera de receptáculo, descrita por Siety (2004) consistente en la comprensión del cineasta del espacio encuadrado como una hoja en blanco a rellenar o un recinto cuyo interior debe acondicionarse, nosotros extendemos la analogía con un lienzo para pintar. En este caso, Costa dispone personajes y objetos en el encuadre a través de la cámara fija para el rodaje de cada escena y en el movimiento calculado y mínimo de los actores que transmite, en cada detención, la idea de la composición pictórica como un interpretante con cualidades estéticas.

La segunda operación productiva del texto es el uso de la luz, caracterizado por provenir de una fuente de iluminación única y ser apenas suficiente para permitirnos observar las posturas, rasgos y

gestos de los personajes en el espacio, pero capaz de enfatizarlos a través del contraste y la incidencia. Este recurso puede remitir al espectador de cultura visual culta o especializada al tenebrismo, descrito por Arquillo por como una “característica de la pintura barroca que usa contrastes acusados de luz y sombra para destacar o potenciar algunos elementos, de manera que las partes iluminadas se destaquen de las oscuras. La diferencia entre el tenebrismo y el claroscuro es el dramatismo de los temas” (Arquillo y Arquillo, 2011, pág. 197). El empleo de esta cualidad visible en la película (interpretante emocional) representa, en el proceso interpretativo, un esfuerzo físico –en la dificultad perceptiva que, por momentos presenta la oscuridad de las escenas–, y un esfuerzo mental para la atribución de su sentido (interpretantes energéticos). Sin embargo, la posibilidad de referencia a la experiencia o conocimiento previos de las formas de expresión pictórica otorgan al intérprete, a través del reconocimiento del “complejo figural” (Garroni, 1977) de los hábitos y convenciones de la pintura, una mediación interpretativa lógica. De esta manera, existe la posibilidad de que el espectador fílmico que reconoce dichos hábitos tenga acceso también al complejo emocional que promueven, incluyendo: la intimidad, a raíz de la soledad de los personajes; el dramatismo, propiciado por el manejo de la luz; y la desesperación, en la que soledad y oscuridad se suman a gestos, posturas y explicaciones narrativas.

La síntesis de estas cualidades se da, conforme a lo explicado, en su presencia en el mismo espacio; pero también en la sucesión de escenas que, a la manera de pinturas inscritas en la duración gracias al movimiento generan, una a una, la progresión narrativa. En *Vitalina Varela* hay un predominio de las relaciones sígnico-visuales para la

construcción de un mensaje cinematográfico cuyo principal aspecto a comunicar es la emoción de sus personajes, propiciándola en los intérpretes y abriendo la posibilidad de que estas emociones sean dirigidas para la comprensión de la migración, la desigualdad social y el colonialismo, ámbitos que orientan el sentido del filme a una interpretación lógico-narrativa de carácter interdiscursivo.

#### 4. Conclusiones

En este artículo hemos realizado un abordaje a la forma en que el cine, como medio expresivo, funda su actividad semiótica en la síntesis de componentes diversos por el origen técnico de las imágenes, su capacidad para sorprender a sus posibles intérpretes al producir textos novedosos a través de los signos que lo componen y su potencia para la expresión artística por sus ideas interpretantes. Esta síntesis es propiciada por las operaciones productivas de sus creadores, pero también por la actividad interpretativa de los espectadores; ambas confluyen en la experiencia detonada por cada filme. Hemos sostenido que este encuentro de las abducciones de cineastas y espectadores tiene una dimensión comunicativa. En el contexto de estas ideas, indagamos acerca de formas posibles en que en el cine se producen intercambios entre las artes y presentamos el análisis de tres películas para caracterizar la forma en que la integración artística es comunicada o cumple funciones para la comunicación del sentido global de los textos fílmicos sin obviar su carácter logopático y que, también algunos de estos, son obras de arte.

El abordaje de *Pina*, *Ema* y *Vitalina Varela* a partir de sus dimensiones sígnica-visual y lógica-narrativa relativas a la interpretación de signos visuales, sus potenciales interpretantes y

la articulación secuencial que deriva en transformación y sentido, ha sido útil para proponer una explicación de la semiosis cinematográfica que se aleja de la comprensión del lenguaje basada únicamente en convenciones, aspecto también válido para la generación de hipótesis sobre la expresividad artística en general.

Entre los hallazgos relevantes podemos incluir la constatación de que la obra artística es un existente cuya conformación como tercero no llega a concretarse, y que sus restricciones textuales, genéricas o expresivas son interpretantes lógicos inacabados (imposibilitados para ser interpretante final). La condición para su existencia como arte depende de que cada obra es un objeto único (irrepetible e inigualable, cuya copia sólo puede remitirnos a la misma obra-objeto), sus cualidades –primeros– (aún materializadas en la relación esquemática de sus componentes como hipoicono), mantienen al intérprete en el esfuerzo abductivo. Esto ocurre en las obras dancísticas y pictóricas, pero también en las películas aquí analizadas, pues propician la integración en mayor o menor grado a razón de las compatibilidades expresivas de sus relaciones internas, pero también porque en la interpretación está presente la potencial identificación de los rasgos constituyentes de cada arte, facilitando el paso de la cualidad percibida (emocional) al esfuerzo inferencial (energético) –a veces imperceptible– con el que se pone en relación la dimensión simbólica (hábitos) de otras artes. Esta confluencia simbólica es posibilitada por la síntesis cinematográfica que integra de forma novedosa lo previamente conocido para aproximarnos, caso a caso –en cada filme–, a la aprehensión de todo lo que es posible para la semiosis del cine. Así, podemos concluir que la estética cinematográfica, desde la óptica peirceana, tiene una dimensión comunicativa que se hace



inteligible, gracias a sus bases representacionales, en la mutación de los interpretantes en nuevos signos que crecen para permitirnos conocer –como en *Pina*, a la coreógrafa y a la danza–, para cuestionar las motivaciones y planes de los personajes –como en *Emma*, a través de la participación narrativa– o para la expresión emocional de la tragedia social –como en *Vitaina Varela*–.

El abordaje semiótico de los filmes interartísticos es relevante para explicarnos los mecanismos fílmicos que permiten la conformación de obras complejas cuya emotividad, capacidad relacional y cruces simbólicos sobrepasan la idea de integración, adición o incorporación de hábitos expresivos, pues nos permite valorar los aportes y significados propios de cada arte en la síntesis propiciada por el cine como un medio de comunicación en continua transformación (expansiva), así como la elaboración de hipótesis acerca de las interrelaciones posibles de éste con concepciones artísticas emergentes.

## Referencias

- Arquillo, D. y F. Arquillo (2011). El tenebrismo como recurso técnico y concepto estético. *Temas de estética y arte* (25), 180-204.
- Barrena, S. (2015). *La belleza en Charles S. Peirce. Origen y alcance*. Universidad de Navarra
- Bhaszar, J. (2008). *La semiótica de la obra de arte*. Universidad del Valle.
- Bong, J. (director). (2019). *Parásitos* [película]. Barunson E&A; CJ Entertainment.
- Burnett, C. (2008). A new look at the concept of style in film: the origins and development of the problem–solution model. *New Review of Film and Television Studies*, 6(2), 127–149.
- Calabrese, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Paidós.

- Castellanos, V. (2004). La experiencia estética en el cine: otros trayectos en los estudios cinematográficos. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Castellanos, V. (2012). Narrativas cinematográficas en la era digital: Sucker Punch e Inception. *La Colmena* (74), 27-40.
- Costa, P. (director). (2019). *Vitalina Varela* [película]. Sociedad de Óptica Técnica.
- Deledalle, G. (1976). La Joconde. Théorie de l'analyse sémiotique appliquée à un portrait. *Semiosis 4, Internationale Zeitschrift für Semiotik und ihre Anwendungen*, 1(4), 25-31.
- Eco, U. (1985). *Obra Abierta*. Ariel.
- Ehrat, J. (2005). *Cinema and semiotic. Peirce and film Aesthetics, narration, and representation*. University of Toronto.
- Everaert-Desmedt, N. (Marzo de 2008). ¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 13(40).
- Fajnzylber, V. E. (2015). Problemáticas fílmico perceptivas del cine 3D. *de Signis* (23), 39-46.
- García, R. (2019). *La semiosis del cine digital. Síntesis intensificada y atribución de sentido*. Universidad Autónoma Metropolitana y Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Garroni, E. (1977). *Proyecto de Semiótica. Mensajes estéticos y lenguajes no verbales*. Gustavo Gili.
- Garroni, E. (2006). Relación interna, relación externa y combinación de las artes. *La Puerta* (2), 79-87.
- Larraín, P. (director). (2019). *Ema* [película]. La Corriente del Golfo.
- Niño, D. (2008). El signo peirceano y su impacto en la semiótica contemporánea. En D. Niño (Ed.), *Ensayos semióticos*. Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Rodowick, D. (2014). *Elegy for theory*. Harvard University Press.

- Santaella, L. (2006). La estética semiótica de C. S. Peirce. De Signis (11), 43-54.
- Siety, E. (2004). El plano en el origen del cine. Paidós.
- Snyder, Z. (director). (2011) Sucker Punch [película]. Legendary Pictures; Cruel and Unusual Films.
- Wenders, W. (director). (2011) Pina [película]. Neue Road Movies; Eurowide Film Production; ARTE France.

# COLISIÓN DE SENTIDOS Y SUSTRACCIÓN/SUPRESIÓN COMO PARTICULARIDADES DEL LENGUAJE EN EL ARTE

*Futuro Moncada*

## 1. Introducción

Henk Borgdorff (2006) propone tres vías de investigación en el campo de las artes a partir de una clasificación establecida por Christopher Frayling en su libro *Investigación en arte y diseño* (1993), estas son: I. *investigación sobre las artes*, también denominada perspectiva interpretativa, la cual se refiere a estudios acerca de la práctica artística desde un planteamiento cercano a las humanidades; II. *investigación para las artes* o perspectiva instrumental, orientada al desarrollo de un conocimiento aplicado que se vincula con la innovación de elementos técnicos o tecnológicos utilizados en el ejercicio creativo, e III. *investigación en las artes* o perspectiva performativa, la cual consiste en explorar el proceso de creación sin establecer una separación entre teoría y práctica, sujeto y objeto de investigación, e investigador y práctica artística; a esta vía también se la denomina “práctica como investigación” (p. 4).

*Poéticas y políticas de la paz, generación de arte binacional: Colombia-México* es un proyecto de investigación en las artes, que se propone: I. explorar, intervenir y activar el archivo fotográfico y material hemerográfico de la revista mexicana de análisis político *Proceso*, así como acervos fotográficos y videográficos existentes en Internet; II. generar piezas, a través del diálogo con especialistas e investigadores en derechos humanos y resolución de conflictos, y III. realizar intervenciones en el espacio público de Bogotá y Monterrey, mediante

la entrega, fijación o proyección de breves frases, con el propósito de reflexionar acerca de la noción de paz y sus múltiples horizontes de sentido.

El planteamiento metodológico del proyecto deriva de las ideas generadas por el investigador australiano Julian Meyrick (2014), quien da prioridad el objeto de estudio antes que a la pregunta de investigación, asegurando que: *“the case study is a flexible approach, able to extract from the singular experiences of the phenomenal field, research objects that are plausible, comparable, and about which valid conclusions can be drawn”* (p. 3) [el estudio de caso es un enfoque flexible, capaz de extraer de las experiencias singulares del campo fenoménico, objetos de investigación que son plausibles, comparables y sobre los que se pueden extraer conclusiones válidas].

Meyrick establece el estudio de caso como vía metodológica del *Performance as Research* (PAR) –*investigación en las artes*–, al que vincula con la observación participante debido a su “empatía”, o proximidad con aquello que es estudiado. El autor argumenta su elección, de la siguiente manera: *“In using the case study approach, artists must split their subjectivity, see their artwork not only as creatively singular but as an example of a type”* (p. 9) [Al utilizar el abordaje del estudio de caso, los artistas deben dividir su subjetividad, ver su obra de arte no solo como creativamente singular, sino como un ejemplo de un tipo]. En otras palabras, dicha metodología identifica la subjetividad del artista con el lenguaje que le es inherente, haciendo posible la comprensión de su obra como “un tipo” que puede dialogar –o no– con la obra de otros artistas a partir de sus semejanzas. Aparece, por tanto, una sucesión de elementos que van alineados desde la experiencia subjetiva de creación artística, hasta el desarrollo del conocimiento: fenómenos, objetos de investigación, tipologías.



Este trabajo es propuesto como un estudio de caso con las siguientes características: I. *las estrategias simbólico discursivas*, que aluden al origen de la obra (piezas autónomas, encuentro con especialistas y trabajo con archivos); II. *las vías de reflexión*, que refieren elementos de apoyo en el trabajo del investigador (cuaderno de trabajo y entrevista centrada en la imagen) y III. *las particularidades del lenguaje*, que reúnen las características expresivas más frecuentes en las piezas que hacen parte de la investigación (colisión de sentidos, sustracción/supresión, textualidad residual, aislamiento pictórico, tergiversación, video poesía, video intervención fotográfica, énfasis e intervención textual del espacio). El presente texto centrará la atención en dos de ellas, colisión de sentidos y sustracción/supresión, interpretando sus dinámicas internas a partir de un marco teórico que integra a la lingüística, la semiótica y la hermenéutica.

## **2. La Significancia de la Imagen**

La complejidad de la imagen en el arte urge razones para su incorporación en el contexto académico doctoral. El primer elemento, el más evidente y neurálgico, tiene que ver con su origen humano en el plano de la comunicación. Es por esto que “Si el arte es [...] un lenguaje organizado de un modo peculiar [...] entonces las obras de arte, es decir, los mensajes en ese lenguaje, pueden examinarse en calidad de textos” (Lotman, 1982, p. 14).

Lotman plantea una división en los dominios del lenguaje: (i) las lenguas naturales, (ii) las lenguas artificiales (los lenguajes de la ciencia) y (iii) los lenguajes secundarios de comunicación. En ésta última categoría inscribe al arte, y lo denomina *sistema de modelización secundario*, ya que hace parte de las “estructuras de comunicación que

se superponen sobre el nivel lingüístico natural (mito, religión)” (p. 20). Una vez reconocido el plano de la imagen como *lenguaje*, resulta significativo pensar en su incidencia en la investigación social. En este sentido, la antropología, la sociología y los estudios culturales “se ocupan no sólo de quien mira [...], controla la circulación de las imágenes [...], sino también de a quién otorga la sociedad el poder de mirar y de ser mirado, de cómo el acto de mirar produce conocimiento que, a su vez, constituye la sociedad” (Banks, 2010, p. 64).

Como vimos, el arte es un *lenguaje*, un universo que se funda en las imágenes (sonoras, mentales, visuales), por tanto, resulta central pensar tanto su generación como su interpretación. Gillian Rose (2001), propone un grado de comprensión no científicista de la imagen: “*Interpreting images is just that, interpretation, not the discovery of the ‘truth’*” [Interpretar imágenes es solo eso, interpretación, no el descubrimiento de la ‘verdad’] (p. 2), y plantea una aproximación crítica, apoyada en el pensamiento de la historiadora del arte Griselda Pollock, para asumir la importancia de las imágenes visuales, aduciendo que: I. éstas deben ser tomadas en serio, “*I argue that it is necessary to look very carefully at visual images, and it is necessary to do so because they are not entirely reducible to their context. Visual representations have their own effects*” (p. 15) [Sostengo que es necesario mirar con mucho cuidado las imágenes visuales, y es necesario hacerlo porque no son completamente reducibles a su contexto. Las representaciones visuales tienen sus propios efectos]; II. pensar acerca de las condiciones sociales y los efectos de los objetos visuales, pues, en el decir de Pollock “*cultural practices do a job which has major social significance in the articulation of meanings about the world, in the negotiation of social conflicts, in the production of social subjects*” [Las prácticas culturales

desempeñan un trabajo que tiene un gran significado social en la articulación de significados sobre el mundo, en la negociación de conflictos sociales, en la producción de sujetos sociales], y III. es clave considerar tu propia forma de ver las imágenes, “*If ways of seeing are historically, geographically, culturally and socially specific, then how you or I look is not natural or innocent. So, it is necessary to reflect on how you as a critic of visual images are looking*” (p. 16) [Si las formas de ver son histórica, geográfica, cultural y socialmente específicas, entonces el modo como usted o yo vemos no es natural o inocente. Así que es necesario reflexionar sobre cómo estás mirando en calidad de crítico de las imágenes visuales] (pp. 15-16).

### **3. Particularidades del Lenguaje**

Las particularidades del lenguaje son un conjunto de *leitmotivos* performativos, es decir, elementos que se repiten afianzando una gramática en el plano expresivo. Dichos elementos han sido identificados tras su nominación y definición. En el decir de Lotman (1996): “el texto como generador del sentido, como dispositivo pensante, necesita, para ser puesto en acción, de un interlocutor. En esto se pone de manifiesto la naturaleza profundamente dialógica de la conciencia como tal” (p. 69). Este ejercicio dialógico ocurre, en primera instancia, entre el artista y el investigador (intérprete), es decir, un mismo sujeto que codifica y decodifica el lenguaje, ya que la investigación *en* las artes ocurre necesariamente “desde adentro” (Borgdorff, 2006, p. 10). Debo admitir que este ejercicio es, en principio, complejo, y que ha requerido de una estrategia que me permita ver el resultado del trabajo creativo con cierta distancia. La principal manera de hacerlo ha sido el *cuaderno de trabajo*, un documento

digital que funciona como un banco de información fechada que integra información heterogénea, valiosa para entender los procesos y resultados del trabajo de investigación.

Lotman (1996) asegura que en vez de decir que “el consumidor descifra el texto”, se diría mejor que “el consumidor trata con el texto” (p. 56). El texto es un dispositivo tan complejo que tiene características humanas en términos intelectuales y, por ello, la interacción repetida con un texto pudiera asociarse al trato semiótico de un ser humano con una *otra* persona autónoma (p. 56). Esta *interacción repetida* del artista/ investigador con el conjunto de piezas de arte que él mismo lleva a cabo, revela, mediante el análisis, las características que convierten su *estudio de caso* en el “ejemplo de un tipo”.

Las *particularidades del lenguaje* son, en este trabajo, un ejercicio de interpretación, acerca del modo como fueron materializadas las piezas de arte que conforman el proyecto de investigación, a fin de dilucidar sus prácticas de representación, es decir, sus maneras de estar en lugar de otras cosas (Greimas y Courtés 1990, p. 341), y sus estrategias para construir mundos posibles.

### *Colisión de Sentidos*

Las relaciones entre imágenes que provienen de diferentes contextos simbólicos, generan composiciones que activan nuevos significados, bien sea a través de la asociación o la contradicción formal y conceptual. Dichas relaciones pueden ser tan diversas como se quiera y favorecen un repertorio ilimitado que permite explorar múltiples ángulos de un mismo tema. En este proyecto he puesto en relación imágenes, videos y audios heterogéneos, y también he revestido —en el plano visual— la silueta de algunos elementos con otros,

provocando una colisión de sentidos. Más adelante me centraré en dos piezas para clarificar esta particularidad del lenguaje.

Gerardo Suter (2013) desarrolla la noción de *imagen expandida*, a partir del *cine expandido* acuñado por Gene Youngblood en 1970, y la define como aquella que surge “del choque de una imagen con otra (una foto con otra, un fotograma con el siguiente, una imagen con una palabra o con un sonido, o la confrontación de una imagen con el espectador para generar una nueva imagen)” (pp. 336–337), así mismo, advierte acerca de una distancia mínima entre imágenes que denomina intervalo, intersticio o parpadeo, que asume como un espacio de reflexión. Por otra parte, menciona cómo la fricción entre imágenes, que hacen parte de un sistema, ocasiona chispazos que las pone en conexión con otras imágenes, palabras o sonidos, provocando una constelación –obra artística– (p. 341). La colisión de sentidos aquí propuesta deriva de estas ideas, sin embargo, traza algunas distinciones acerca de la manera como coinciden las imágenes en determinadas circunstancias.

Retomaremos de Iuri Lotman (1996) el *subtexto* y la *frontera*, un par de nociones que se relacionan con lo antes dicho. En efecto, el texto (pieza de arte en nuestro caso) es “una formación finita delimitada, cerrada en sí misma” (p. 64). Lotman afirma que “el paso de un sistema de toma de conciencia semiótica del texto a otro en alguna frontera estructural interna constituye [...] la base de la generación de sentido” (p. 71); así pues, el tránsito de un subtexto a otro, a través de una frontera, es clave para su interpretación.

**Dispar.** La primera pieza que mencionaré resulta de la relación entre dos elementos que desencadenan una nueva imagen. Este *evento de visión* (Bal, 2020), también puede llamarse metáfora visual, pues



opera como “una acción contextual que pone en interacción los campos semánticos de varias palabras” (Ricoeur, 2008, p.43), en este caso imágenes, con todo, estas relaciones bien pudieran hacerse extensivas a otras figuras retóricas que las expliquen de manera más precisa, es por esto que prefiero denominar a esta particularidad del lenguaje, *colisión de sentidos*, ya que lo importante en este caso es, justamente, activar una nueva significación mediante la reunión de elementos que antes se encontraban separados.

Ahora bien, los archivos tienen su propia lógica de indexación, es decir, su manera de administrar, organizar, categorizar y, por tanto, condicionar la recepción cultural de cada documento “enmarcado”. Sin embargo, el arte puede re-administrar estos materiales para subvertirlos y, de este modo, otorgarles nuevos sentidos, desviando el horizonte institucional en procura de otras versiones (tergiversaciones) de la realidad. *Dispar* (figura 1) pertenece a *México en Proceso*, un conjunto de piezas o cuerpo de obra, que ha resultado de la intervención de material hemerográfico impreso de la revista *Proceso*. Aunque los ejemplares de las revistas que he utilizado no pertenecen a un archivo, como todo material de esta índole, integran un universo susceptible de ser archivado, es decir, indexado.

En esta pieza, se relacionan dos elementos bastante concretos: violencia y nacionalismo. Roger Bartra (1989) refiere la función ideológica del nacionalismo, así como su incidencia en la legitimación del sistema político: “es imposible comprender la estable sucesión de gobiernos postrevolucionarios” en México “sin acudir al estudio del nacionalismo revolucionario” (p. 192). Ante la cohesión ideológica que hace posible el nacionalismo, surge el efecto de la violencia, en ascenso a partir de 2007, a causa de la guerra contra el narcotráfico en México,

*Figura 1. "Dispar", del cuerpo de obra "México en Proceso", Futuro Moncada (Colectivo Estética Unisex), intervención de material hemerográfico, 2020.*



y que en 2011 llegó a tasas homicidas de 23.9 homicidios por 100 mil habitantes, similares a las de la Guerra Sucia, periodo en el que hubo represión de Estado contra la oposición política y armada, y cuyo pico en 1974 fue de 23.4 homicidios por 100 mil habitantes (Aguirre, 2021).

La colisión de sentidos ocurre aquí, entre dos imágenes que parecen distantes y que plantean una metáfora. En este sentido es preciso decir que la hermenéutica concede un poder significativo a la imaginación, llegando a otorgarle “ya no la facultad de extraer ‘imágenes’ de nuestra experiencia sensorial, sino la capacidad de dejar a los nuevos mundos labrar nuestra propia comprensión” (Ricoeur,

2008, p. 56). En esta línea de ideas, el poder de la metáfora viva, que encarna la creación (*poiesis*) de nuevos mundos, tiene la capacidad de ser, al mismo tiempo, acontecimiento y sentido. *Acontecimiento* debido a que tiene una existencia que aparece y desaparece, y que aún así resulta reconocible, pues entra en el plano de la significación, y *sentido*, que equivale a decir: el conjunto de elementos que componen un texto, entendidos como un todo (pp. 41-42).

Este nuevo todo derivado de la colisión (unión) de dos imágenes, podría leerse como: “violencia dispara nacionalismo”. Veamos los signos que lo integran: persona, bandera (de México), pistola, mano. Veamos, además, sus dos acciones implícitas: ondear (la bandera) y disparar (el arma). Ambas conviven en este evento de visión, no sin dificultades. Existe entre ellas una confusión de sentido, una dificultad de acceso motivada por una paradoja, al menos aparente. Pero ¿qué sucede en la frontera, en el parpadeo entre estas dos imágenes? ¿cuál es su posible punto de contacto? La imagen de la persona no tiene cabeza. Parece haber allí una señal, un punto en el que estas dos imágenes se concilian

**Caballo Blanco.** La segunda pieza (figura 2) hace parte de un cuerpo de obra denominado *Flores*, compuesto por *collages* hechos con material fotográfico apropiado de Internet y páginas de libro impresas con imágenes de flores. Esta pieza contiene una historia, la del homicidio de 28 personas en el Bar *Caballo Blanco* en Coatzacoalcos, Veracruz, el 27 de agosto de 2019, ocurrido cuando un comando armado disparó sobre los asistentes y empleados, luego atrancó las puertas del lugar y lo quemó. Existen dos líneas de investigación acerca de los hechos, por un lado, el *cobro de piso* o extorsión a los dueños del local y, por otro, el enfrentamiento (*disputa por la plaza*)

Figura 2. "Caballo blanco", del cuerpo de obra "Flores", Futuro Moncada (Colectivo Estética Unisex), intervención de material impreso, 2020.



entre el *Cártel Jalisco Nueva Generación* y los *Zetas*. Aunque presuntos autores materiales e intelectuales del hecho fueron capturados, los familiares de las víctimas piensan que los hechos siguen impunes debido a que los responsables no han sido juzgados (Infobae, 2020).

La imagen de partida es una fotografía en la que dos familiares de una de las personas asesinadas se abrazan a las afueras del lugar después de conocer la noticia. La pieza está compuesta por los siguientes signos: dos personas unidas en un abrazo y un arreglo de flores. En este caso, las dos imágenes son una misma. La *colisión de sentidos* ocurre de manera simultánea, por un lado, en la silueta, es



decir, en el borde de la imagen (las personas que se abrazan) y por otro, en el fondo de esa silueta (el ramo de flores).

¿Qué significa esta imagen simplificada? Una mirada distraída pudiera admitir que se trata de un abrazo amoroso, las flores refuerzan ese sentido; sin embargo, una vez leída la argumentación de la pieza, la acción “abrazo” adquiere otras connotaciones. El abrazo (amoroso) pasa a ser un consuelo, un gesto de dolor, tal vez de rabia, de impotencia y miedo, o una mezcla de todo lo anterior.

Con el propósito de revelar parte del proceso que hace posible este ejercicio de interpretación, transcribiré algunos apartados del cuaderno de trabajo que he venido desarrollando y que hacen referencia a *Caballo blanco*.

Viernes 5 de marzo de 2021

*Caballo blanco* no alude a la paz, en cambio suaviza el *shock* de la violencia. Esta lectura no inhibe el hecho de que la imagen me guste más que cuando la vi por primera vez, quizá porque la he hecho mía y la he tergiversado para que se refiera a la violencia, aunque indirectamente. Ese es un recurso bastante utilizado en el arte que trata el tema y ahora entiendo por qué ha funcionado tan bien. Las flores son un símbolo. Los símbolos espejean la imagen, la hacen inaprehensible en su totalidad.

En la fotografía del abrazo, una persona parece estar consolando a otra. Ese abrazo me conmueve. Sus cuerpos tensan una cinta amarilla de “precaución”, la señal que se pone para aislar un perímetro durante esta clase de situaciones. En primer plano hay un hombre que se sostiene la cara con una mano, está pensando, llorando, no quiere ver, no quiere ser visto (figura 3). Sin embargo, la belleza de la imagen se agota en su literalidad, en la circunscripción al hecho que refiere, mientras que en la imagen hecha con las flores no, pues adquiere un carácter mayor. La imagen y el texto (pie de foto) son resignificados para entrar en una dimensión semántica denominada



*arte*. El resultado es más concreto, es pacificador –si podemos decir algo semejante– debido a su planteamiento formal: siluetas de personas abrazadas que son flores, sobre un fondo blanco.

*Figura 3.* Varias personas se abrazan después de un tiroteo que causó 23 muertos en un bar en Veracruz (México) el pasado agosto. Ángel Hernández / AFP.



En este punto me parece clave compartir un texto que escribí para justificar (argumentar) la pieza:

Uno de los debates más conocidos en torno al arte que refiere la violencia es el que condena la pretendida belleza de sus imágenes. Este trabajo tiene como punto de partida las fotografías de familiares de víctimas de hechos violentos durante la *guerra contra el narcotráfico* en México, iniciada bajo la presidencia de Felipe Calderón Hinojosa (2006 - 2012). Las estadísticas confirman el incremento en la comisión de homicidios, derivado del enfrentamiento entre grupos al margen de la ley, y entre estos y las fuerzas armadas del Estado. Algunos especialistas ven este recrudecimiento de la violencia como resultado de la alternancia política a partir del año 2000, cuando terminó el ejercicio ininterrumpido en el poder –durante 70 años– del Partido Revolucionario Institucional (PRI), que hasta ese momento regulaba el narcotráfico, y que en lo sucesivo supuso enfrentamientos cada

vez más sanguinarios por los dividendos de esta multimillonaria empresa delictiva.

Esta imagen alude al dolor que produce la pérdida de un ser querido en hechos violentos. Las flores son símbolo de recepción, espiritualidad, amor y retorno al estado primordial, por esa razón, no solo conjuran el dramatismo de tales acciones mediante el duelo, sino que representan un difícil renacimiento, que requiere de principios fundamentales para la paz: verdad, justicia, solicitud de perdón, memoria, reparación y garantías de no repetición.

El primer párrafo de esta argumentación tiene un alcance limitado, es una manera de poner en términos de espacio / tiempo los hechos que subyacen a la imagen, sin embargo, en una argumentación vinculada al arte no hacen falta esas referencias porque acortan su horizonte de interpretación, basta con el segundo párrafo, que se centra en el sentido posible de la pieza. Con todo, dicho texto entra en el apuro de significar un símbolo (las flores) y por esto se queda corto. El símbolo comparte las dimensiones del mito y el sueño, tal es su complejidad. Ricoeur (1995, pp. 68-70) nos explica que el símbolo funciona a partir de un "excedente de sentido", entendido como algo que rebasa la significación literal. "El símbolo tiene un grado de oscuridad que lo une a lo primigenio, escapa de nuestra capacidad de comprensión, se resiste a cualquier transcripción lingüística, semántica o lógica".

Creo que el texto funciona mucho mejor sin dejos morales o interpretaciones que le den una forma delimitada al símbolo. Con todo, Ricoeur asegura que "el simbolismo solo funciona cuando su estructura es interpretada" (p. 75), por ello ofrece la vía de la hermenéutica para conseguirlo, "las metáforas son sólo la superficie lingüística de los símbolos" (p. 82). Así pues, talvez sea necesaria una nueva transformación del texto argumentativo a fin de darle otra condición, es decir, que el texto adquiriera un valor equivalente al de la imagen y no sea solo un "pie de foto" o un párrafo que aparece en la cédula, es decir, un texto que describe. Una versión definitiva podría ser:

Momentos después de conocer la noticia, familiares de una de las personas asesinadas se abrazan a las afueras del lugar. (Moncada, 2021, pp. 37-40)

### *Sustracción/Supresión*

La intervención del material impreso pasa, muchas veces, por el “aislamiento” de una imagen (sustracción), así como por la resta de una parte de la imagen (supresión). En ambos casos la atención se centra en elementos específicos, solo que, en el primer caso, esto ocurre con la eliminación del contexto y, en el segundo, con la eliminación de un elemento de la imagen. Las dos vías son, en cierto sentido, similares, sin embargo, cuando se manipulan imágenes aisladas, es decir recortadas de una totalidad, éstas pueden vincularse con otras, provocando nuevas combinaciones visuales que conducen ocasionalmente, a la ya mencionada *colisión de sentidos*.

Veremos casos en los que ocurre uno u otro efecto, empezando con la *sustracción*, es decir, el desmontaje mediante recorte de un “sema”, o mínima unidad de sentido en la imagen. La palabra *sema* tiene un linaje lingüístico, es decir, alude al lenguaje verbal. En efecto, “el sema no es un elemento atómico; obtiene su existencia sólo gracias a la separación diferencial que lo opone a otros semas” (Greimas y Courtés 1990, p. 349). Con todo, si nos referimos a la imagen, puede ser que un elemento aislado (sustraído) genere sentido, como es el caso de un juego de esposas recortado de una fotografía (figura 4), aunque la interacción de semas activa sentido de manera más frecuente, como es el caso de la metáfora, pues esta ocurre a partir de la semejanza, al plantear la unión de elementos que hacen parte de diferentes planos de significación.



Figura 4. "Detenidos", Futuro Moncada (Colectivo Estética Unisex), intervención de archivo fotográfico, 2020.



**Trajeados.** Este es un cuerpo de obra hecho mediante la intervención de ejemplares de la revista *Proceso*. En *Trajeados 4* (figura 5), *lo sustraído* son fragmentos de retratos de políticos. La imagen es, en primera instancia, masculina, verbal y retórica. El motivo central es la expresión del cuerpo, además de la ropa. En la pieza existen cuatro elementos –fotografías– semejantes; destaca, en primera instancia, la gestualidad de las manos. Las manos hablan, no hace falta ver los rostros, los cuerpos adquieren una actitud, son dialógicos, es decir, suponen la existencia de un interlocutor. Vemos también la primacía del traje, además de los accesorios que penden de las muñecas.

El traje es sinónimo de respeto, se le asocia con actividades formales como el trabajo urbano calificado y la participación en la vida pública por medio de rituales o mediaciones que denotan gentileza y elegancia. El traje también se vincula con el *status* de cuello blanco, en oposición a la actividad manual o de cuello azul. La idea del patrón y el empleado están implícitas, por tanto, en esta

Figura 5. "Trajeados 4", del cuerpo de obra "Trajeados", Futuro Moncada (Colectivo Estética Unisex), intervención de material hemerográfico, 2020.



distinción (Berger en Lurie, 1994, p. 155). En efecto, “el triunfo del traje saco hizo que el hombre ‘de cuello azul’ vestido con su mejor ropa estuviese en absoluta desventaja en cualquier confrontación formal con sus ‘superiores’” (Lurie, p. 155). El traje está asociado, por tanto, a la prosperidad económica y, al mismo tiempo, a las actividades sedentarias.

*Trajeados 4* también revela algunas maneras de llevar dicha indumentaria, surgen así detalles que de repente saltan a la vista: pulsera plateada, mancuernas, muñequeras de hilo o plástico que parecieran hacer parte de otro tipo de indumentaria, camisa blanca bordada con el nombre de un candidato y su partido, corbata. Este



conjunto de subtextos funciona por adición y también por asociación, es decir que las cuatro imágenes integran una categoría, a saber, sujetos que practican la política y que se encuentran en ejercicio pleno de la palabra. Así pues, en *Trajeados 4* se alude a la política, entendida como un fenómeno “bien vestido” y retórico, casi actoral; allí son visibles los lugares comunes de la performatividad del orador, es decir, los movimientos corporales que identifican la aparición pública.

**Socios.** Los políticos son sujetos que gozan de un poder que los expone al enriquecimiento ilícito. En la historia reciente de México los nexos económicos entre la clase política, las fuerzas militares y las organizaciones delictivas se han hecho visibles. Entre 2006 y 2018 se libró la *guerra contra el narcotráfico*, que ha continuado en otros términos hasta la fecha, con cerca de 70.000 desaparecidos y al menos 350.000 homicidios (Pardo y Arredondo, 2021). Durante el juicio a Joaquín *El Chapo* Guzmán, surgieron declaraciones que revelaron una presunta alianza entre el Estado y el Cartel de Sinaloa (Pozzi, 2018), dando lugar a todo tipo de crímenes cometidos por las fuerzas armadas del gobierno mexicano, a fin de justificar la militarización y la supuesta erradicación de la delincuencia organizada.

*Socios* es un conjunto de piezas hecho a partir de la intervención de ejemplares de la revista *Proceso*. La principal característica de estas piezas es el contrapunto entre dos atuendos que parecieran vincular aparentes antípodas, pero que son, más bien, beneficiarios que operan en diferentes posiciones de la misma cadena económica delictiva. Cada imagen – indumentaria (subtexto) representa (está en lugar de) un sujeto colectivo: político, empresario, narcotraficante.

En *Probando* (figura 6) vemos la relación entre una corbata y una chaqueta militar de alto rango. El conjunto luce contradictorio

a primera vista, parece haber un *excedente de sentido* que rebasa la lectura recta de “corbata”, “chaqueta militar”. Estas prendas pudieran apuntar a la relación entre el Estado y las instancias de mayor poder en las fuerzas militares. La corbata tiene un micrófono *lavalier* que revela el ejercicio de la palabra. Así pues, el contenido de la imagen pudiera condensarse en la frase: “el verbalismo del Estado y su aparato represor”. Dicha relación es clara, la conocemos, pero queda por saber si hay algo más. En este caso, el *excedente de sentido* es activado por el título del cuerpo de obra al que corresponde la pieza: *Socios*. Esta idea se ratifica fácilmente con otras piezas del mismo conjunto.

*Figura 6. “Probando”, del cuerpo de obra “Socios”, Futuro Moncada (Colectivo Estética Unisex), intervención de material hemerográfico, 2020.*



*Socio* es un término que alude al vínculo entre individuos para materializar una empresa que deriva ganancias. En *Gobernador / Narcotraficante* (figura 7), la relación ocurre ya no de manera lateral, izquierda / derecha, como en la pieza anterior, sino vertical, arriba (traje) / abajo (chaqueta impermeable), a manera de reflejo. Esa relación especular es una constante en *Socios*. Nuevamente el título de la pieza y el título del cuerpo de obra activan sentido, pues vinculan la imagen del sujeto trajeado con la del ex líder del Cartel de Sinaloa, Joaquín Guzmán Loera, *El "Chapo"*. En efecto, vemos la fotografía de la chaqueta impermeable que usaba el narcotraficante al momento de su primera captura, el 9 de junio de 1993, en la frontera de Guatemala y

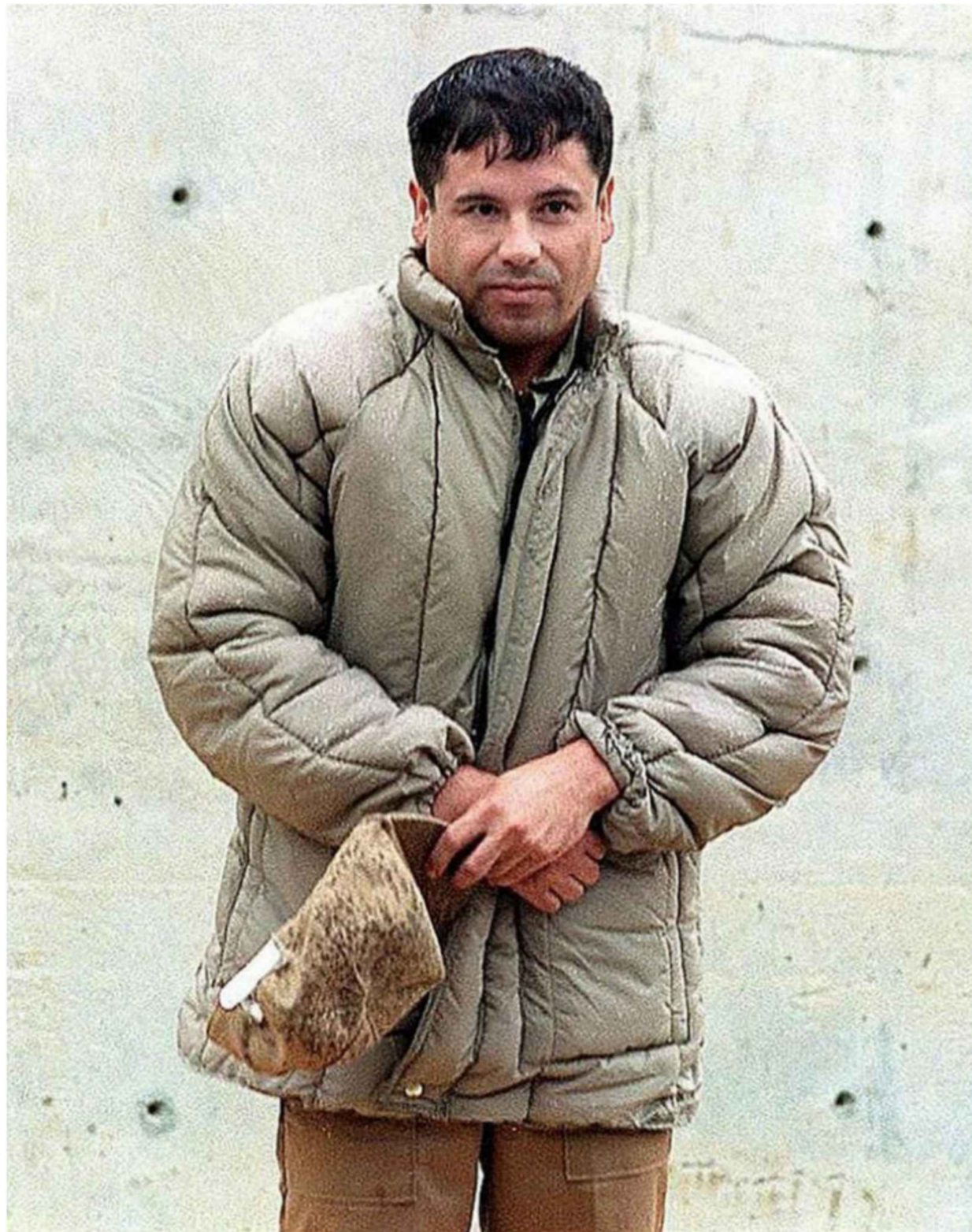
*Figura 7. "Gobernador / Narcotraficante", del cuerpo de obra "Socios", Futuro Moncada (Colectivo Estética Unisex), intervención de material hemerográfico, 2020.*





México (figura 8). Ocho años después, *El Chapo* escaparía del Penal de Puente Grande, en El Salto, Jalisco.

*Figura 8.* El “Chapo” Guzmán durante su primera detención en la prisión de Almoloya, 9 de junio de 1993, AFP.



**Detenidos.** Una vez abordados estos casos de *sustracción*, veremos un par de piezas que hacen uso de la *Supresión*, es decir, la eliminación de un elemento (sema) de la imagen. *Detenidos* es un conjunto de piezas hechas a partir de la intervención de imágenes del archivo fotográfico de la revista *Proceso*, mediante la pintura y el recorte. Dicho conjunto alude a la presentación, ante medios, de presuntos delincuentes vinculados a organizaciones del crimen organizado, lo cual suele asociarse con un pretendido éxito gubernativo en su lucha contra el circuito de las drogas ilegalizadas. *Detenidos* problematiza

estos actos pensados para la cámara y, por extensión, para la opinión pública, suprimiendo el objeto que representa la detención y la justicia.

En el índice global de impunidad IGI-2020, México aparece como uno de los países con menor administración de justicia, en el lugar 60 de 69 países evaluados (Le Clerck, Rodríguez, 2020). Asimismo, en las estadísticas de homicidios intencionales de la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito, México aparece en el lugar 15, como uno de los países más violentos de América, con 29 crímenes por 100.000 habitantes, en tanto que la media mundial es de 6.1 y la de este continente, de 17.2 (UNODC, 2019). Podemos entonces inferir una relación entre los niveles de impunidad y la recurrencia en la comisión de delitos homicidas.

En *Detenidos* se cubre con pintura una parte de los cuerpos y también el entorno, a fin de simplificar la imagen, de esta manera se eliminan los signos que representan al Estado, es decir, fuerzas militares, logotipos de instituciones gubernamentales y chalecos de protocolo (figura 9). A partir de esta simplificación vemos tres planos en la imagen: primero, el fondo pintado con colores oscuros; segundo, los sujetos detenidos, es decir, sus rostros, brazos y manos, y tercero, las esposas, el objeto que alude a la formalidad de la detención. Las esposas están en un plano diferente, son más visibles, han sido recortadas. Por último, en la imagen aparece manifiesta la tridimensionalidad de la fotografía, es decir, un material impreso e intervenido —la fotografía— que es vuelto a fotografiar.

El recorte de las esposas puede leerse como una acentuación punitiva, “justicia”, pudiéramos pensar, pero también como un acto de liberación vinculada a su contraparte, “impunidad”. Esta contradicción produce un excedente de sentido, una paradoja que puede traducirse

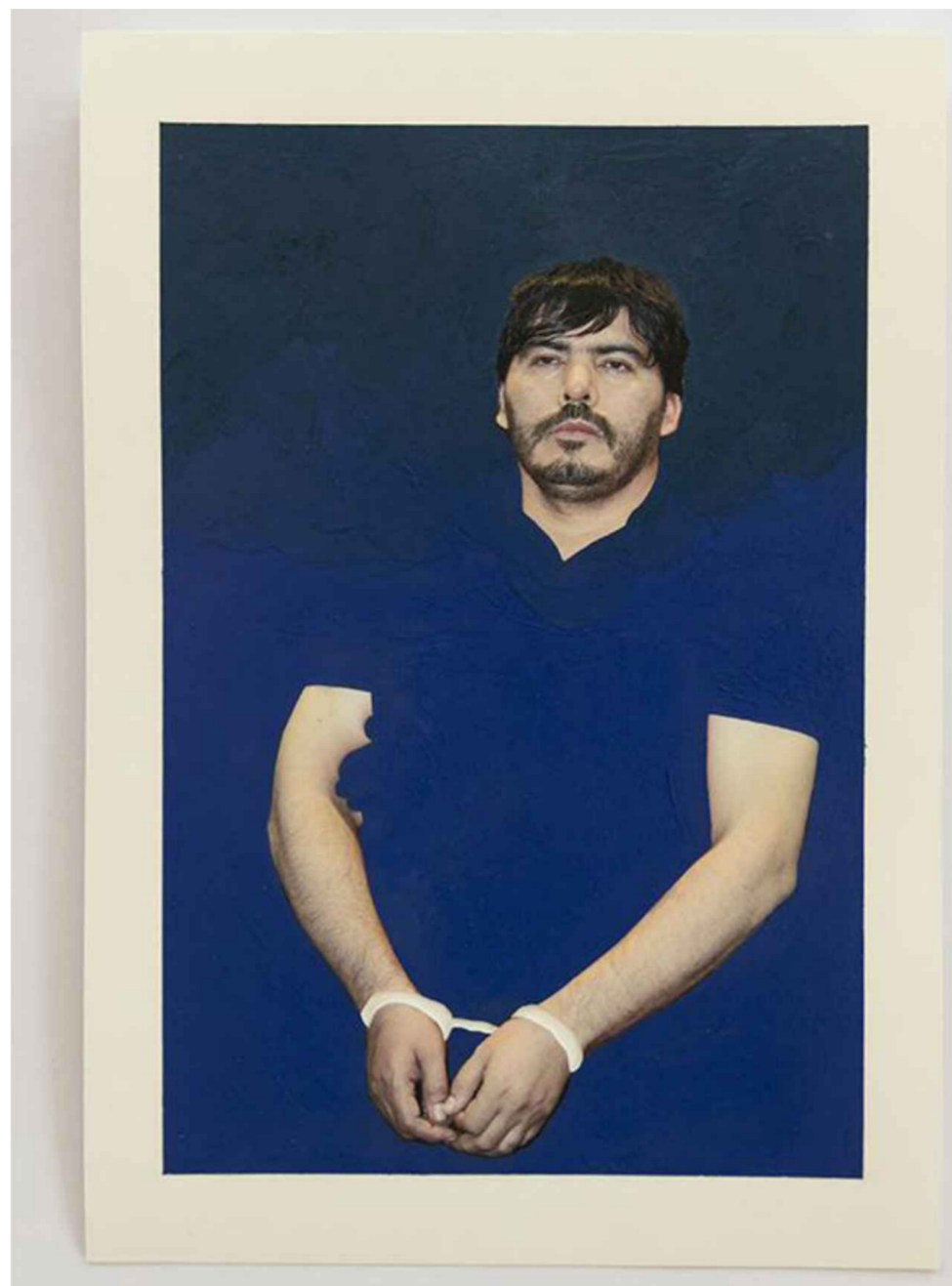


*Figura 9. Beltrán Coronel, El Águila, Archivo revista Proceso.*



como: “hacer justicia con la impunidad”. Con todo, la eliminación de las esposas es atenuada por la silueta de los dedos que sujetan el brazo del detenido (figura 10). Tracemos entonces un sucinto ejercicio de comprensión: los presuntos delincuentes, presentados ante los medios, cuyas esposas han sido retiradas (o evidenciadas), son una manifestación mediática de un Estado que transmite el propósito de combatir las drogas ilegalizadas, sin conseguirlo. En la pieza vemos, por tanto, el retrato de una sociedad que se debate entre el crimen y la impunidad. El narcotraficante es el nuevo rico que pone a prueba la ley, es decir, el sujeto que desnuda las inconsistencias del Estado.

*Figura 10. Detenidos 3, del cuerpo de obra Detenidos, Autor, intervención de archivo fotográfico, 2020.*



Veamos, nuevamente, algunos apartados del cuaderno de trabajo, para entender el vínculo que tienen los anteriores cuerpos de obra con lecturas vinculadas a la masculinidad.

Miércoles 24 de febrero de 2021

Tuve una doble sensación pintando y recortando las series *Detenidos* y *Nuevos músicos*. Hoy llevé el cuerpo y la mente al límite, estaba exhausto al terminar el día. Durante el proceso de trabajo con las imágenes de los delincuentes que son presentados ante la prensa, pensaba en todo lo negativo de las personas, quiero decir que la cabeza no paraba de hacer esos recorridos mentales con el vecino, el amigo, fue algo incontrolable, muy fuerte. Luego, con *Nuevos músicos*, una de las series que considero mejor orientadas

respecto a la noción de paz, sentí un cansancio inaguantable desde muy temprano, un cansancio que me inhabilitaba y que solo pude enfrentar, por absurdo que parezca, con música de protesta (Mercedes Sosa, Facundo Cabral, Pablo Milanés) que puse de manera inconsciente. Me di cuenta que eran fotografías impactantes en extremo: mujeres jóvenes, ancianas, niños indígenas que se ven obligados a tomar las armas para defenderse de los narcotraficantes que someten a sus comunidades. (Moncada, 2021, pp. 95-96)

Lunes 19 de abril de 2021

Hoy tuve un encuentro digital con la curadora australiana Susan Bright, durante la revisión de portafolios Descubrimientos de Photo España. Lo más relevante es que ella vio el énfasis en la masculinidad que hace mi trabajo, así que me propuso incluirlo en la argumentación. Ese elemento era evidente, sin embargo, no había asociado mi obra a las masculinidades que hacen parte de mi familia y que describo en el texto que da origen a este proyecto de investigación. También me aconsejó priorizar las imágenes más sencillas. Además, vio en el tema un rasgo que lo hace universal, un punto de contacto con su posible recepción: el narcotraficante. (Moncada, 2021, p. 102)

Lunes 23 de agosto de 2021

Me quedé inquieto al enseñarle mi trabajo –en videoconferencia– a Patricio Coronado, un amigo músico que vive en Phoenix hace poco más de un año. Transcribo un par de notas de audio que me envió como respuesta cuando traté de re-explicarme a través de ese mismo medio:

– Sí, ese creo que es un tema que da para hablar muchas cosas, un largo rato. Es importante la relación que haces entre esas dos pulsiones, entre el deseo sexual y la pulsión del deseo de la riqueza, que principalmente están ligadas a la energía masculina, yo creo, pero no necesariamente, creo que ambas parten de una pulsión de poder, como un desequilibrio también, o sea, yo creo que esta

búsqueda incesante de riqueza y de satisfacción sexual tiene origen en una carencia.

– Y obviamente ahorita que ya es un impulso cultural, social, o sea, el rol que el hombre tiene que cumplir, o sea que, aunque no te lo pongan en palabras, la sociedad te lo exige, como el hombre es el que tiene que proveer y es el que tiene que traer el dinero, el pan a la mesa, todo esto ¿no? entonces, creo de ahí nace, pero ya en la era tardía del capitalismo en la que estamos, ya está súper viciado y súper enfermo ¿no? que llega a un caso como el del narcotráfico. Estás dispuesto ya a poner en riesgo tu vida, poner en riesgo la vida de otras personas, asesinar y todo con tal de tener dinero ¿no? (Moncada, 2021, pp. 118)

Miércoles 15 de septiembre de 2021

El día de hoy tuve una doble revelación acerca de la fragilidad masculina vinculada al asunto de la compañía, es decir, la idea rasa de con quién vivirás lo que te resta de vida. En general, vivir con los padres suele garantizar seguridades económicas y afectivas hasta el momento del declive, en seguida, es importante haber trazado tu propia historia para no caer al vacío. Hoy vi la historia de dos hombres entre los 50 y 60 años que se quedaron con sus padres debido a que no tienen una relación afectiva o la tuvieron y se deshizo. Ahora que sus padres murieron, enfrentan la soledad porque su mujer se quedó con lo que había crecido en la relación, incluidos los hijos. El hombre –y esta historia no se cuenta mucho– debe tramitar, muchas veces, la vejez en soledad. Estas circunstancias las he presenciado con frecuencia durante los últimos meses: hombres adultos mayores que deben conciliar consigo mismos la vida en términos económicos y afectivos. (Moncada, 2021, p. 126)

**Nuevos Músicos.** Ahora veremos un par de piezas de un cuerpo de obra integrado por fotografías apropiadas de páginas de noticias en Internet, e intervenidas mediante la *supresión* de un sema de la imagen (figura 11). En este caso, dicha supresión es, al mismo



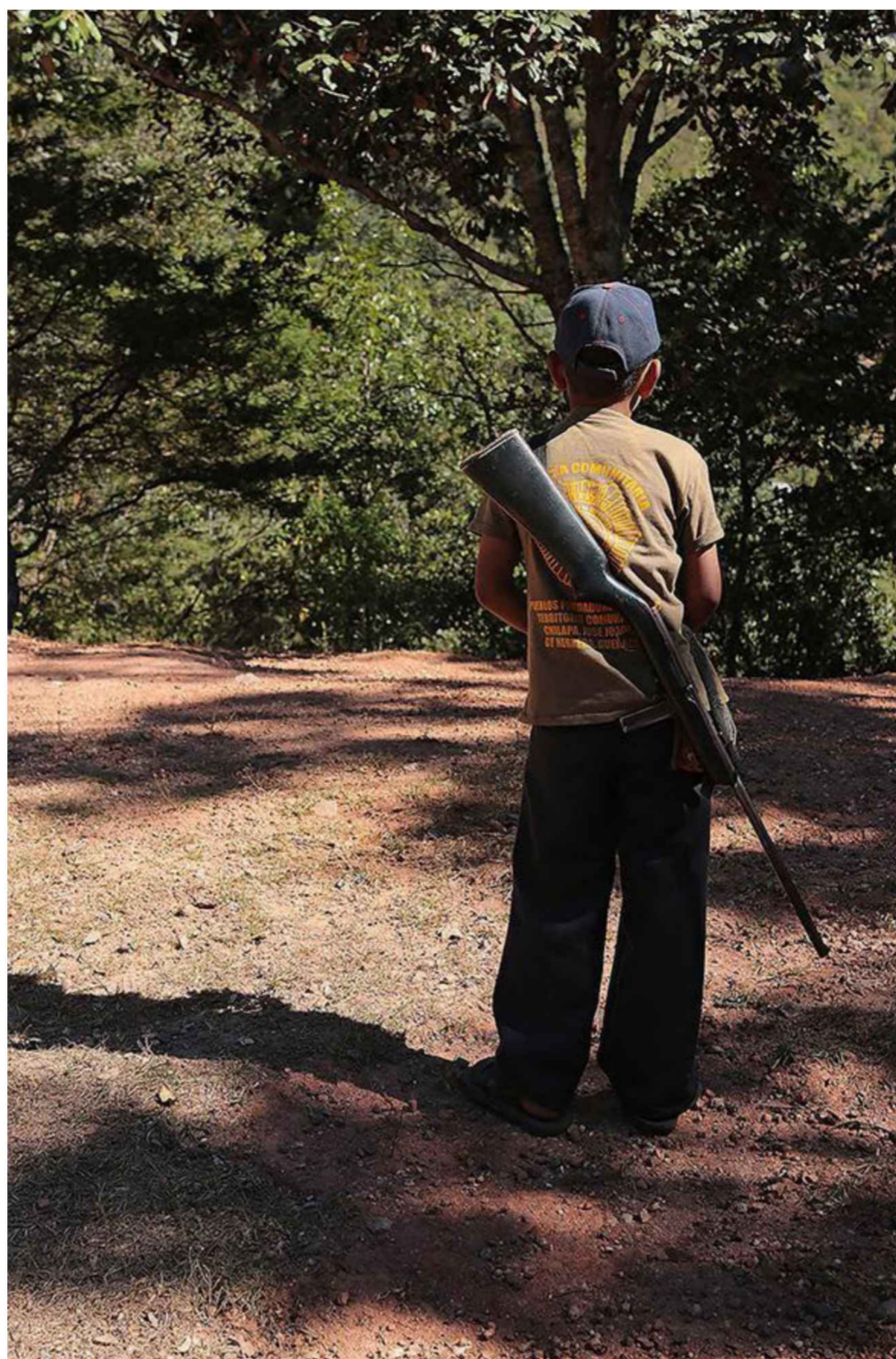
tiempo, una adición que activa una metáfora o paradoja, según se vea. *Nuevos músicos* propone imágenes que oscilan entre las prácticas tradicionales –en este caso, el trabajo agrario y la música– y la autodefensa ejercida por pueblos indígenas del Estado de Guerrero, que deben armarse para resistir a los grupos delictivos que controlan sus territorios. El arma / instrumento conlleva una contradicción, su significado es resbaladizo puesto que ambos objetos son uno mismo: arma de fuego / azadón - instrumento musical. La mente puede oscilar, de este modo, entre ambos sentidos: defensa comunal - labor de campo / actividad artística.

*Figura 11. “Nuevos músicos 2”, del cuerpo de obra “Nuevos músicos”. Futuro Moncada (Colectivo Estética Unisex), intervención de material fotográfico, 2021.*





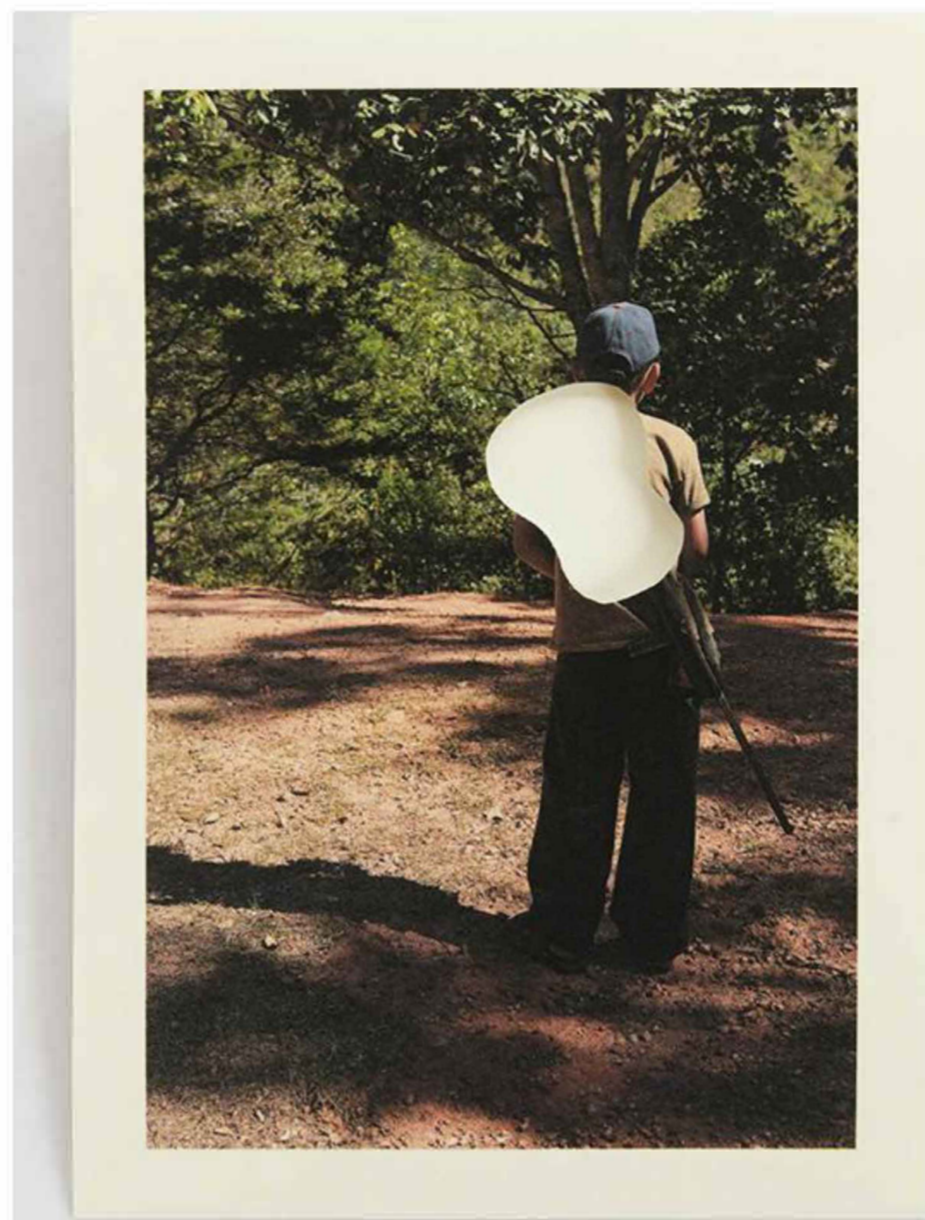
*Figura 12.* Niño perteneciente a la Coordinadora Regional de Autoridades Comunitarias-Pueblos Fundadores (CRAC-PF), Chilapa, Guerrero. Fotografía.



El 17 de enero de 2020 fueron asesinados e incinerados 10 músicos indígenas del grupo “Sensación” en el poblado de Alcozacán, perteneciente al municipio Chilapa de Álvarez, presuntamente a manos de la organización criminal “Los Ardillos”, que se ha enfrentado a la policía comunitaria indígena durante cuatro años, ocasionando desapariciones, asesinatos y desplazamiento forzado. Debido a estos hechos, la Coordinadora Regional de Autoridades Comunitarias-Pueblos Fundadores (CRAC-PF) capacitó y armó a diecinueve niños varones, entre los 6 y 15 años para la defensa de las dieciséis comunidades asediadas en el territorio de la organización,



Figura 13. "Nuevos músicos 3", del cuerpo de obra "Nuevos músicos". Futuro Moncada (Colectivo Estética Unisex), intervención de material fotográfico, 2021.



debido a la inoperancia de la ley. diez de esos niños quedaron huérfanos después del ataque.

La tergiversación que genera *Nuevos músicos*, alude a los complejos procesos sociales que ocurren en gran parte del México profundo, donde rige la ley del más fuerte y, por tanto, las comunidades tradicionales se han visto obligadas a defender sus derechos con armas. Si bien las imágenes que derivan de la intervención generan un excedente de sentido, este tiene que ver con una reincorporación de la *normalidad*, es decir, el posible regreso de las comunidades indígenas a sus actividades cotidianas (figuras 12 y 13).

## 4. Conclusiones

Las particularidades del lenguaje identifican prácticas formales y conceptuales que han sido nominadas y descritas con el fin de comprender su lógica y sus modos de operación. Estas prácticas revelan la estructuración de signos o subtextos que componen una pieza de arte, evidenciando el vínculo entre ellos, en procura de una configuración de sentido. Si bien estas particularidades no son excluyentes, pues una pieza puede contener varias de ellas, usualmente ocurre la preponderancia de una debido a su carácter dominante.

Las particularidades del lenguaje aquí planteadas (colisión de sentidos, y sustracción/supresión) hacen parte de un conjunto de diez categorías que han surgido del análisis e interpretación de los 47 cuerpos de obra desarrollados para la investigación en artes, *Poéticas y políticas de la paz, generación de arte binacional: Colombia-México*. El planteamiento de dichas categorías, así como el análisis e interpretación de las piezas que las reflejan, no limitan o hacen predecibles las posibilidades del lenguaje artístico, más bien, permiten pensar aproximaciones al trabajo con signos en el campo del arte y auguran eventuales aplicaciones de lo aquí propuesto, en otros proyectos de investigación en las artes.

La escritura de esta investigación se ha visto beneficiada por la confluencia entre las voces del investigador (texto académico) y el artista (cuaderno de trabajo). En la primera se argumenta de manera teórica y en la segunda, surgen elementos no considerados, que parten de la subjetividad vinculada al ejercicio artístico. El cuaderno de trabajo admite, además, la compilación y análisis de datos, la

deriva del pensamiento, la duda y la retractación, es por esto que su naturaleza contiene una flexibilidad que matiza y enriquece el discurso científico. Este proceso ha aportado una consistencia a la argumentación escrita acerca de las particularidades del lenguaje, a partir de una perspectiva doble, es decir, dialógica.

Por otra parte, la metodología del estudio de caso, ha permitido la interpretación de los cuerpos de obra generados, vistos como un universo en el que residen modos de hacer y de pensar desde la imagen. Con todo, este proyecto puede considerarse más que como el ejemplo de un tipo, como un ejercicio de búsqueda en dos direcciones confluyentes, ambas alentadas por una búsqueda cuyo centro es la imagen. Los objetivos iniciales, que se centran en la generación de obra, han sido trascendidos con el ejercicio de interpretación del que da cuenta este documento.

Así pues, la interpretación de imágenes –en este caso– no puede considerarse como el hallazgo de “una verdad”, sino más bien, como un ejercicio de lectura “desde adentro” –en el decir de Borgdorff–, acerca de los posibles sentidos existentes en un constructo simbólico, llamado arte, acerca de la paz. En este proceso se imbrican la manera de codificar imágenes y de decodificarlas, desde la distancia que aportan la teoría, la experiencia personal y la conciencia del proceso de trabajo. En este sentido, la imagen entendida como texto, ha pasado por procesos de apropiación, intervención, resignificación y comprensión. Asimismo, el proyecto augura la posibilidad de proponer un camino para abordar la investigación en las artes, al definir y nominar modos de representación (particularidades del lenguaje), elementos de apoyo para la generación de obra (vías de reflexión) y puntos de partida (estrategias simbólico discursivas).

## Referencias

- Aguirre, M. (2021) México, tasa de homicidios por 100 mil habitantes desde 1931 a 2020.
- Autor. (2019-2022). Cuaderno de trabajo. Documento realizado por el autor para dar cuenta del proceso de la investigación.
- Banks, M. (2010). Los datos visuales en Investigación Cualitativa. Morata.
- Bartra, R. (1989) "La Crisis Del Nacionalismo En México." Revista Mexicana de Sociología, 51 (3), pp. 191-220.
- Borgdorff, Henk. 2006. "El debate sobre la investigación en las artes". Universidad Nacional Autónoma de México.
- Greimas, A. y Courtés, J. (1990) Diccionario razonado de Semiótica. Gredos.
- Infobae (27 de agosto de 2020). El infierno de Coatzacoalcos: sin justicia a un año de la masacre en el bar Caballo Blanco. Infobae.
- Lotman, I. (1982). Estructura del texto artístico. Istmo.
- Lotman, I. (1996) La Semiósfera I, semióticas de la cultura y el texto. Cátedra.
- Lurie, A. (1994) El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir. Paidós Ibérica.
- Meyrick, J. (2014). Reflections on the applicability of case study methodology to performance as research. Text Journal 18 (2) October.
- Moncada, F. Cuaderno de trabajo, 2019-2022.
- Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito, UNODC (2019) Estudio Mundial sobre el Homicidio. Resumen ejecutivo. Naciones Unidas.
- Pardo, J. y Arredondo, Í (2021) Opinión: Una guerra inventada y 350,000 muertos en The Washington Post.



- Pozzi, S. (2018) El abogado de El Chapo asegura que el cartel de Sinaloa sobornó a los presidentes Peña Nieto y Calderón. El País.
- Ricoeur, P. (1995). Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido. Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2008) Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción. Prometeo Libros.
- Rose, G. (2001). Visual Methodologies. An Introduction to the interpretation of Visual Materials. Sage.
- Suter, G. (2011) Imagen expandida. Luna Córnea (33), pp. 326–341.

# CRONOTOPÍA E IMPREDECIBILIDAD EN EL FILME *EX MACHINA.*

*Oscar Andrés Treviño Contreras*

Sin embargo, nuestro objetivo no es simplemente crear una ficción estéticamente admirable. No debemos lograr ni mera historia, ni mera ficción, sino mito. Un verdadero mito es aquel que, dentro del universo de cierta cultura (viva o muerta), expresa de manera rica, y con frecuencia quizás trágica, las mayores admiraciones posibles dentro de esa cultura.

*West Kirby (1930)*

El héroe, ya sea dios o diosa, hombre o mujer, la figura en el mito o la persona que sueña, descubre y asimila su opuesto (su propio ser insospechado) ya sea tragándose o siendo tragado por él. Una por una van rompiéndose las resistencias. El héroe debe hacer a un lado el orgullo, la virtud, la belleza y la vida e inclinarse o someterse a lo absolutamente intolerable. Entonces descubre que él y su opuesto no son diferentes especies, sino una sola carne.

*Joseph Campbell (2014, p. 126)*

## 1. Introducción

Según Yuri Mijáilovich Lotman (1979) el cine es polifónico, políglota y demanda su comprensión. La función artística e ideológica del cine sólo puede interpretarse desde el propio lenguaje cinematográfico.

La complejidad de sus sistemas semióticos y su polisemia artística, lo convierten en una especie de “organismo vivo”, un centro concentrado de información de estructura compleja. El cine es un componente importante del metamecanismo de la cultura contemporánea pues satisface la aspiración de escapar de la compleja

y enajenada organización social, y de enriquecer y complicar la esfera artístico-social de la semiótica.

[Ex Machina](#)<sup>1</sup> (Garland, 2015) presenta una versión del tema hombre *vs.* máquina, que se estudia en este trabajo desde la Semiótica de la Cultura, basada en la articulación de tres grandes perspectivas teóricas: la estética formal, la teoría general de sistemas y la teoría de la comunicación (Garduño Oropeza y Zúñiga Roca, 2005, p. 219).

De acuerdo con Lotman (1982, p. 23) “La idea en el arte es siempre un modelo, pues recrea una imagen de la realidad”. Distinguimos cómo las ideas, conceptos surgidos de la imaginación de la ciencia ficción pueden inspirar a la ciencia y expresar los miedos y ansiedades sociales sobre los peligros del desarrollo tecnológico y la deshumanización plasmados en escenarios distópicos y postapocalípticos.

El capítulo que está por leer presenta el análisis del filme desde los planteamientos de Lotman y especialmente la categoría de *semiosfera* como concepto nuclear de su propuesta dialéctica y transdisciplinaria, integrada “a las teorías de la complejidad y de la incertidumbre” (Haidar, 2005, p. 1). Con el objetivo de abordar la tensión entre los espacios semióticos en el ámbito físico, social y simbólico, el análisis del filme incluye algunas categorías como *frontera*, *texto*, *impredecibilidad*, *sistema de modelación secundario*, *cronotopo* y el *sujet*.

A continuación, el presente capítulo responde a las siguientes preguntas: ¿cómo puede analizarse el filme desde el punto de vista de la semiosfera?, ¿cuáles son las relaciones de los protagonistas con su mundo temporal y espacial?; y ¿cómo se puede estudiar la impredecibilidad en este relato?

---

<sup>1</sup> El texto tiene hipervínculos activos relacionados con el filme.

Bajo el título **Semiótica de la cultura, del arte y del cine**, este primer apartado presenta la revisión de la propuesta semiótica de la Escuela de Tartu, su definición de lenguaje y la comprensión del arte como un *sistema de modelación secundario*. En el siguiente apartado llamado **La semiosfera como espacio de traducción y transformación**, se introduce el concepto de *texto* para posteriormente caracterizar la categoría lotmaniana de *semiosfera*, para analizar la traducción entre lo real y lo ficcional, además de representar la relación compleja entre *eutopía* y *distopía*. Por otro lado, en **El análisis cronotópico**, se analizará la compleja trama de este filme con la categoría de *cronotopo*, desde la propuesta original de Mijaíl Bajtín, hasta las más recientes aportaciones de Peeter Torop. Finalmente, el último apartado llamado **El impredecible comportamiento humano en la trama** se acudirá a la estructura ternaria *tonto-inteligente-loco* propuesta por Lotman (1999) en *Cultura y explosión*, en relación con las acciones de sus personajes principales, y complementado con el *árbol de decisiones* (Zavala) que articula las propuestas de Pierre Sorlin y Juan Antonio Rivera.

## **2. Semiótica de la cultura, del arte y del cine**

En las Escuelas de Verano de los años 60, los semiólogos de Tartu-Moscú fueron los primeros en profundizar en el estudio de lo que entonces llamaron los *sistemas de modelación secundarios* —propuesto por Uspenski para todo el complejo de los sistemas semióticos supralingüísticos—, que constituyen una estructura de comunicación que se superpone al nivel lingüístico natural o *sistema primario*, y que son considerados, en cuanto sistemas semióticos, como modelos que explican el mundo.

En semiótica se entiende por lenguaje natural el que utilizamos en la vida cotidiana, como regla, tienen forma oral y visual. El lenguaje es un sistema ordenado de signos, utilizados para la comunicación y tiene un carácter semiótico (Lotman, 1979, pp. 7-8).

De acuerdo con Lotman (1979) el lenguaje es algo que se aprende y su significado y expresión mantienen unas relaciones estructurales que integran un sistema. El concepto de lenguaje es aplicable a todos los sistemas de comunicación de la sociedad humana, entre ellos el cine.

Para Lotman el arte es un *sistema de modelación secundario* y crea un nuevo nivel de realidad, crea su propio mundo:

Hace posible no sólo lo que está prohibido sino imposible. Por ello el arte, con respecto a la realidad, se presenta como el campo de la libertad. Pero la misma sensación [oščuščenje] de esta libertad presupone un observador que mira el arte *desde la realidad*. Por eso el arte incluye siempre un sentimiento de extrañamiento. Y ello introduce inevitablemente los mecanismos de la valoración ética (1999, p. 203).

Para el semiólogo estoniano la estética y la ética son opuestos e inseparables como principios polares del arte, así como la relación y oposición del arte y la moral en la estructura de la cultura.

En palabras de Lotman el carácter genial del arte consiste, en general, en “el experimento mental que permite verificar la intangibilidad de las estructuras del mundo” (1999, p. 204), y determina las relaciones del arte con la realidad, puesto que verifica los efectos de los experimentos por el aumento o restricción de la libertad de una sociedad que padece procesos catastróficos.



En su obra *Estética y semiótica del cine*, Lotman precisa que “El arte no reproduce simplemente el mundo con el automatismo inerte del espejo: él convierte las imágenes del mundo en signos, él llena el mundo de significados” (1979, p. 21). La misión no es simplemente reproducir el objeto artístico, sino hacer de él un portador de significado. El cine como arte puede describirse como un lenguaje secundario, y el filme como un texto artístico en este lenguaje. La naturaleza sígnica del texto artístico es fundamentalmente doble:

[P]or un lado, el texto simula la misma realidad, con una existencia autónoma, independientemente del autor. Por otro lado, constantemente nos recuerda el hecho de ser la creación de alguien y de significar algo. En esta doble interpretación surge el juego, en el campo semántico, entre “realidad y ficción” (1999, p. 105).

Además, cada película pertenece a la lucha ideológica, a la cultura y al arte de su época, y su significación se expresa con medios del lenguaje cinematográfico y es imposible fuera de él (Lotman, 1979). A partir de sus ideas sobre el argumento, se puede decir que la narrativa distópica es un texto argumental por excelencia:

Un texto de argumento es una lucha entre un determinado orden, una clasificación, un modelo del mundo y sus transgresiones. Un estrato de esa estructura está construido sobre la imposibilidad de la transgresión y el otro sobre la imposibilidad de la no-transgresión de un sistema. Por eso es indudable el sentido revolucionario de la narrativa de argumento y su importancia para el arte (Lotman, 1979, p. 91).

### **3. La semiosfera como espacio de traducción y transformación**

De acuerdo con Lotman (1996), la conformación de la semiótica de la cultura como “disciplina [que] examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del

espacio semiótico, la necesidad del poliglotismo cultural y semiótico” (1996, p. 52), cambió en considerable medida las ideas semióticas tradicionales.

El sistema modelizante puede ser considerado como un texto y, en el sistema de la cultura, los textos cumplen por lo menos dos funciones básicas: la transmisión adecuada de los significados y la generación de nuevos sentidos. Para Lotman, el significado del texto se construye:

gracias a su correlación con otros sistemas de significado más amplios, con otros textos, con otros códigos, con otras normas presentes en toda cultura, en toda sociedad. Por tanto, comprender un texto (artístico o no) es comprender no sólo las relaciones intratextuales, sino también las relaciones extratextuales y las que surgen de confrontar éstas con aquéllas (Lotman, 1996, p. 169).

En ese sentido, Lotman (1996) propone un nuevo enfoque con base en que los sistemas no existen por sí solos en forma aislada, sino que sólo funcionan estando inmersos en un *continuum* semiótico llamado *semiosfera* —análogo al concepto de biosfera de Vladimir Vernadski—, en donde sólo dentro de tal espacio abstracto, resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información.

La semiosfera, el “gran sistema”, es el espacio semiótico donde existe la semiosis, el universo donde el acto sígnico particular se hace realidad. Como señala Lotman (1996), la semiosfera se caracteriza por una serie de rasgos distintivos:

1. *Carácter delimitado*. Donde uno de los conceptos fundamentales es la *frontera semiótica* que funge como filtro y traductor de los mensajes externos (alosemióticos o extrasemióticos) al lenguaje interno de la semiosfera, para que estos no-textos adquieran realidad para ella, y a la inversa.

La función de toda *frontera* “se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y elaborarlo adaptativamente” (1996, p. 14). Una segunda función de la *frontera* consiste en el dominio semiótico del núcleo cultural, donde “un determinado espacio cultural, al ensancharse impetuosamente, introduce en su órbita colectividades (estructuras) externas y las convierte en su periferia” (1996, p. 15).

2. *Irregularidad semiótica*. La irregularidad en el espacio semiótico y la división de *núcleo* y *periferia*, se presentan como ley de la organización interna de la semiosfera. “La irregularidad en un nivel estructural es complementada por la mezcla de los niveles” (1996, p. 16), no existe una jerarquía entre lenguajes y textos. Además, por su naturaleza heterogénea, se desarrolla con diferente velocidad en sus diferentes sectores, y a diferente tiempo y magnitud de ciclos, en sus diversos lenguajes.

El mundo de la semiosis no es cerrado, sino que forma una estructura compleja y heterogénea en un *continuum* dialógico con el espacio que le es externo, “con el mundo que se extiende más allá de sus límites a la relación entre lo dinámico y lo estático, entre lo homogéneo y lo heterogéneo” (Lotman, 1999, p. IV).

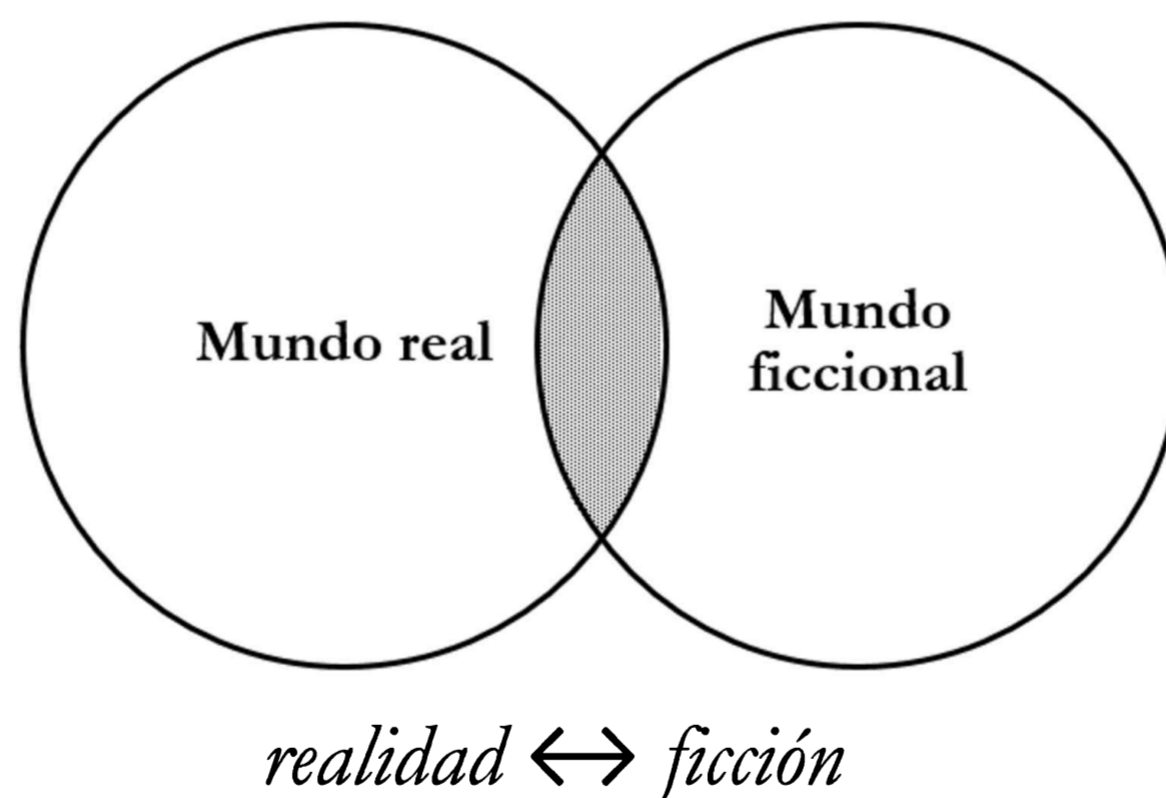
En su libro *Universe of the Mind*, Lotman (1990) plantea el concepto de la semiosfera y la importancia de estudiar la semiótica de la cultura, definiendo los objetos semióticos de este tipo como “estructuras pensantes”, ya que cumplen las funciones de la inteligencia como 1) la transmisión de información disponible (es decir, de textos); 2) la creación de nueva información, es decir, de textos que no son simplemente deducibles según los algoritmos establecidos de la información ya existente, pero que son hasta cierto

punto impredecibles; 3) memoria, es decir, la capacidad de preservar y reproducir información (textos).

En ese sentido, se puede considerar la distopía fílmica como uno de esos objetos semióticos que puede entrar en diálogo con los signos de otros objetos ya sea de manera intra, inter o extratextual a través del límite o *periferia*, donde los nuevos signos ingresan a una semiosfera desde otras.

Dentro del espacio de la semiosfera los signos de los textos de la realidad sociocultural —reconociendo que es multidimensional y con diferentes niveles (Nicolescu, 1996)—, por ejemplo, pueden ingresar a los signos de los textos de la realidad ficcional y *viceversa* (ver figura 1), gracias a la traducción y transformación adaptativa del mecanismo de *frontera*.

Figura 1. La figura ilustra la dialógica entre mundo real y mundo ficcional.  
Fuente: Elaboración propia.



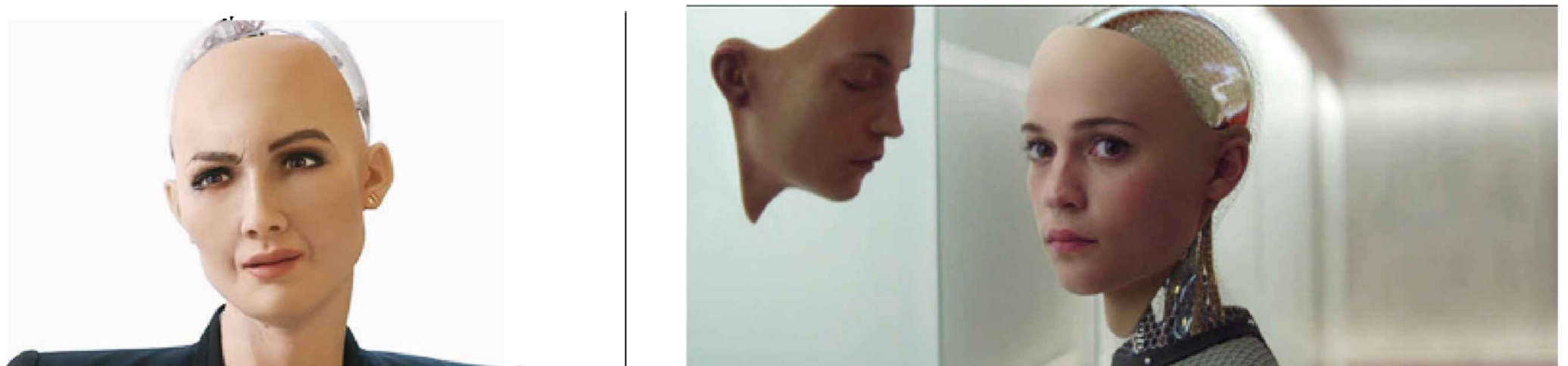
Para Lubomír Doležel (1999), el mundo real es el universo de discurso de los textos ficcionales y a su vez, estos textos como mundos posibles, son artefactos estéticos contruidos por sistemas semióticos y accesados por canales semióticos. Es aquí donde el concepto

fundamental de *frontera* tiene relevancia para poder cruzar entre los reinos de lo real y de lo posible en un diálogo entre la realidad y la ficción.

Como estructuras pensantes —objetos semióticos— las distopías fílmicas abren sus fronteras para adaptar textos externos y actualizar los miedos y pensamientos de la sociedad, creando así la nueva información para reproducir estas realidades posibles, conservando —gracias a su capacidad de memoria— sus convenciones cinematográficas.

De manera inversa, en el proceso de traducción y transformación, la cultura recibe los signos de estas visiones ficcionales como un suceso de *semiosis* generando un elemento de impredecibilidad en el acto (ver figura 2), de “explosiones” que admiten nuevas interpretaciones sobre la realidad. La semiosfera nos permite interpretar cómo la distopía fílmica dialoga con la realidad extratextual para replantear su visión crítica de la sociedad y cómo esta puede ser transformada por la ficción.

*Figura 2.* La figura ilustra la dialógica entre una ginoide real y una ginoide ficcional. Adaptado de Hanson Robotics Limited (2016), [Sophia Awakens - Episode 2](#) y Garland, A. (2015), *Ex Machina*.



Peeter Torop, discípulo de Lotman, profesor de la Escuela de Tartu en Estonia y heredero de la cátedra de la Semiótica de la Cultura desde 1998, concibe el concepto de *traducción total* (2013), que procede



de la interpretación de la cultura como un proceso de traducción infinito, donde cualquier texto particular de una cultura puede existir simultáneamente en la forma de transformaciones —traducciones en el sentido semiótico— múltiples, bajo la idea de la auto-comunicación de la cultura, es decir, sobre la forma de interpretar los textos, los tipos de texto y sus transformaciones.

Lotman define la cultura como un conjunto complejo de textos heterogéneos, para Torop “la cultura es un proceso permanente de traducción intersemiótica” (2002, p. 36). Desde esta perspectiva de traducción intersemiótica y, sobre todo, de la traducción total, se puede entender todo texto como un intertexto del *continuum* de la semiosfera.

En su propuesta de la traducción, Torop (2002) considera la dimensión *extratextual* donde es necesario especificar las interrelaciones entre la trama y la historia, el inicio y el final, pues cualquier historia trata de acontecimientos y movimientos (o estados) humanos en el espacio y en el tiempo (cronotopo). Estas ideas serán fundamentales para el análisis fílmico desde una semiótica espacial y temporal que se presentará más adelante.

De acuerdo con Morin (2001, p. 154) “Conocer es producir una traducción de las realidades del mundo exterior”, desde su punto de vista, “somos coproductores del objeto que conocemos”. Lo que el pensamiento complejo busca es el *cómo* de la interpretación de un modo de percibir el mundo, dentro de otros posibles. Interpretar el mundo significa vivenciarlo en su complejidad. Desde la perspectiva anterior puede entenderse la *complejidad* como:

un tejido (*complexus*: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja

de lo uno y lo múltiple. Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico (Morin, 2001, p. 32).

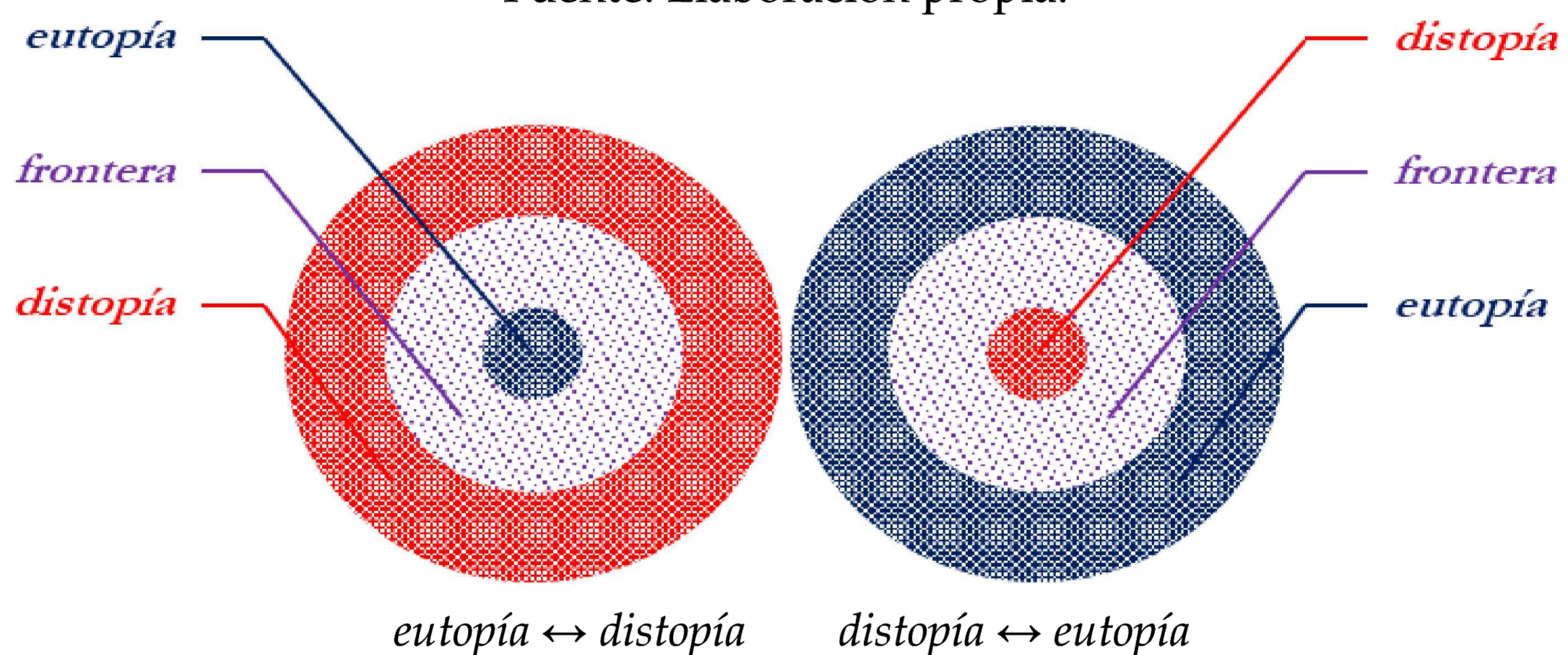
La complejidad es la dialógica orden/desorden/organización, donde el orden y el desorden se disuelven. Ante esta idea, Morin ha propuesto el bucle tetralógico o también llamado tetragrama orden/desorden/interacción/organización, el cual no puede ser comprimido, ni reducido a la explicación de un fenómeno, “ni a un principio de orden puro, ni a un principio de puro desorden, ni a un principio de organización último. Hay que mezclar y combinar esos principios” (2001, p. 150).

Desde su propuesta, el *principio dialógico* admite asociar dos términos como lo son la *eutopía* y la *distopía* en términos dialógicos como antagónicos y a la vez complementarios, permitiendo mantener la dualidad en el seno de la unidad, la *utopía*. En palabras de Lars Schmeink (2016), como dos caras de la misma moneda, tanto la imaginación eutópica (“buen lugar”) como la distópica (“mal lugar”) funcionan como recordatorios de la posibilidad de un cambio en la sociedad.

Sin embargo, la superación del pensamiento lineal implica reconocer que no hay una visión considerada absoluta, descubre la aparición de lo contrario, situado en el mismo nivel ontológico, en la misma dimensión, donde los fenómenos (reales o imaginarios) adquieren la forma de una cinta de Moebius: “aparentemente poseen dos caras pero estas no son más que dos aspectos de la misma” (Català, 2012, p. 13).

Por otro lado, el proceso recursivo de la dialéctica eutopía-distopía, es un proceso que se produce/reproduce a sí mismo, dando paso de un estado al otro, alimentado por las acciones o los fenómenos presentados en la ficción distópica. Para Català, en estos relatos existe una relación recursiva (ver figura 3) pues “en toda utopía hay inmersa una distopía, de la misma manera que en toda distopía se incluye también un factor forzosamente utópico” (2012, p. 13).

Figura 3. Figura que ilustra la Recursividad de los dos movimientos.  
Fuente: Elaboración propia.



De esta manera, la utopía aparece como una semiosfera con dos subsistemas en pugna, la *eutopía* y la *distopía*, y que se conjugan dos perspectivas, la periferia amenazante de empeorar el espacio, o estar en un lugar indeseable y se trata de salir para buscar un mejor lugar.

#### 4. El análisis cronotópico

La trama cinematográfica hace aún más compleja la esencia estructural del filme por su naturaleza dinámica y complejidad dialéctica. Lotman refiere que, en el *sujet*, la estructura del mundo

“se presenta ante el personaje como un sistema de prohibiciones, una jerarquía de fronteras inviolables” (1979, p. 92).

En *Ex Machina*, la *frontera* es la línea que divide lo racional de lo emocional, de lo humano a lo mecánico, de lo natural a lo artificial y sobre todo de la simulación a lo real dentro de las relaciones espaciales ya mencionadas.

Para Omar Calabrese “toda presión sobre el límite posee, por tanto, el valor de una tensión” (2012, p. 66). Señala que la estética neobarroca promueve una dialógica entre el límite y el exceso para producir innovación o expansión del sistema y/o la revolución o crisis de este:

Nuestro lenguaje común registra perfectamente esta situación justamente en el campo cultural [...] *exceso*: del latín *ex-cedere*, «ir más allá», el exceso manifiesta la superación de un límite visto como camino de salida desde un sistema cerrado [...] Cuando hablamos de «caso-límite» o de «límite de aguante» o de «colmo de la paciencia» o de «exceso de maldad», manifestamos la tensión o la culminación o la superación del confín de un sistema de normas sociales o culturales, y las acciones que llevan a las situaciones de tensión, culminación, superación de confines son acciones que fuerzan el perímetro del sistema o lo ponen en crisis. En este sentido, también podemos observar que el acto liminar y el excesivo constituyen una oposición respecto a la presión sobre los confines. En efecto, el límite es la tarea de llevar a sus extremas consecuencias la elasticidad del contorno sin destruirlo. El exceso es la salida desde el contorno después de haberlo quebrado. Atravesado: superado a través de un paso, una brecha (Calabrese, 2012, p. 66).

De esta manera, en el nivel de la poética, uno de los elementos visuales importantes empleados por Garland en *Ex Machina*, es el color (ver figura 4), utilizando el azul y rojo para distinguir precisamente la relación *exterior* ↔ *interior*, y su interpretación semántica como



*permisión ↔ prohibición, liberación ↔ reclusión, e incluso la alusión de cielo ↔ infierno.*

Figura 4. Colores usados para la relación de lo eutópico ↔ distópico. Adaptado de Garland, A. (2015), *Ex Machina*.



No obstante, Mijaíl Bajtín define *cronotopo* como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (1989, p. 237). Su principal preocupación radica en la visualización estética de un ser humano en relación con su mundo temporal y espacial.

En el *cronotopo artístico* el tiempo se condensa, comprime y se hace visible, mientras que el espacio se intensifica y penetra en el movimiento temporal, del argumento y de la historia. Determina la unidad artística de la obra en sus relaciones con la realidad. Para el filósofo ruso la importancia de los *cronotopos* radica en que son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales y donde se enlazan y desenlazan sus nudos.

Por otro lado, a Peeter Torop le interesa “la unidad artística como generador de sentido, como dialéctica de principio y fin, de creación y percepción, de simultaneidad y dialogismo, es decir, el proceso del texto y los canales por los que pasa ese proceso” (1993, p. 175).

Además, para el análisis del texto Torop (2013) distingue operacionalmente tres niveles cronotópicos coexistentes: el *cronotopo*



*topográfico* relacionado con la descripción de un evento o una sucesión de eventos; el *cronotopo psicológico* que expresa los puntos de vista de los personajes; y el *cronotopo metafísico*, que determina la concepción del texto al interrelacionar los diferentes niveles cronotópicos.

El *cronotopo topográfico* divide el argumento en una serie de unidades espacio-temporales que corresponden a los pasos del *sujet*. En este nivel el texto es *homofónico* y está estrechamente interrelacionado el *cronotopo psicológico* —de los personajes—, pues el “desplazamiento en el espacio y el tiempo, coincide en el segundo con un tránsito de un estado anímico a otro”. Mientras el primero es generado por el *sujet*, el segundo es generado por la autoconciencia de los personajes. En este nivel se halla un mundo de voces autónomas: una *polifonía* (Torop, 1993, pp. 175-176).

Para Torop (1993), el *cronotopo metafísico* es del nivel de la descripción y la creación de un metalenguaje y está ligado a una interpretación ideológica de todo el texto, incluidos el espacio y el tiempo. El metalenguaje es dado por su idea principal, y resulta más correcto hablar de *heterofonía*, de variaciones de una única idea. El autor se hace “visible” al establecer el lenguaje de la descripción.

A continuación, siguiendo la propuesta de Torop, se realizará la *audiovisión*<sup>2</sup> a partir del *nivel metafísico*, confrontando el principio y el final del filme para obtener cierto modelo de la obra. Esto nos permitirá reconocer el traslado en el espacio y el tiempo y el cruce de las diferentes fronteras físicas por el héroe; “además de los dos mundos, hay también una frontera entre ellos, donde precisamente

---

<sup>2</sup> Michel Chion (1993) definió este concepto como una actitud perceptiva específica en la relación audiovisual como contrato, un análisis conjunto de la imagen y el sonido en la “ilusión audiovisual”.

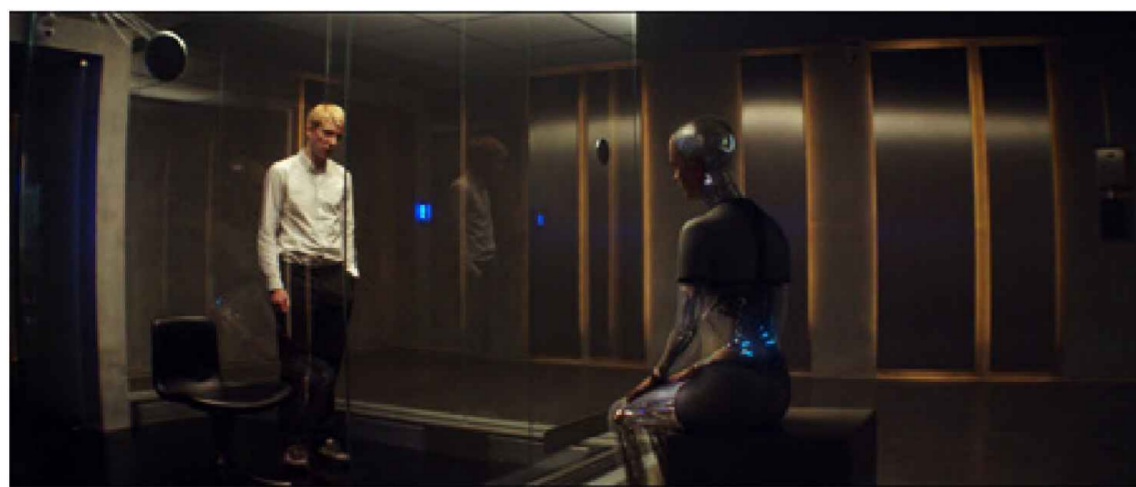
se crea la unidad de ideas”, el esencial principio de ilogicidad del arte (Torop, 1993, p. 179).

No obstante, con el fin de comprender ese mecanismo será necesario introducir en el *nivel del sujet* un cronotopo impregnado de una gran intensidad emotivo-valorativa: el *umbral*. Este puede ir también asociado al motivo del encuentro, pero su principal complemento es el cronotopo de la *crisis y la ruptura vital*.

La misma palabra «umbral», ha adquirido en el lenguaje (junto con su sentido real) un sentido metafórico, y está asociada al momento de la ruptura en la vida, de la crisis, de la decisión que modifica la vida (o al de la falta de decisión, al miedo a atravesar el umbral). En la literatura, el cronotopo del umbral es siempre metafórico y simbólico; a veces en forma abierta, pero más frecuentemente, en forma implícita (Bajtín, 1989, p. 399).

Dicho *cronotopo de la crisis y la ruptura vital* como punto de inflexión de *Ex Machina* se encuentra en la “[Sesión 4](#)”, justamente en el *midpoint* del relato, donde ocurre una transferencia del protagonismo (ver figura 5), pasando de la trayectoria de Caleb a la trayectoria de Ava para comprender el final del filme.

*Figura 5. Inversión y transferencia del protagonista (a la izquierda). Adaptado de Garland, A. (2015), Ex Machina.*



Sesión 1



Sesión 4

El cristal es una frontera pues separa un personaje del otro y, por ende, es un signo. La transgresión moral de Caleb y su caída, representada simbólicamente en su descenso (lo *bajo*) del edificio, puede ser interpretada, en el *nivel psicológico*, a través del mensaje paratextual del autor: “Borrar la línea entre el hombre y la máquina es desdibujar la línea entre hombres y dioses”. El nivel psicológico, el mundo de la subconsciencia, se realiza ante todo en los sueños.

Para Torop la unidad conceptual del inicio y el final constituye una parte integral de la entidad textual completa:

[L]a comprensión de los acontecimientos y los héroes ocurre retrospectivamente, el inicio y el final se enlazan después de haber visto el filme [...] Entre el inicio y el final se desarrolla una historia (un relato). El relato se caracteriza por una linealidad de la historia (una serie de sucesos conectados con relaciones causales y cronológicas) y una trama (una sucesión de acontecimientos motivada creativamente), y también por sus relaciones mutuas (2002, p. 12).

La confrontación del [inicio](#) y el [final](#) (ver figura 6) nos presenta la caída del héroe, el ascenso de la protagonista y el punto de inflexión de *Ex Machina*.

## **5. El impredecible comportamiento humano en la trama**

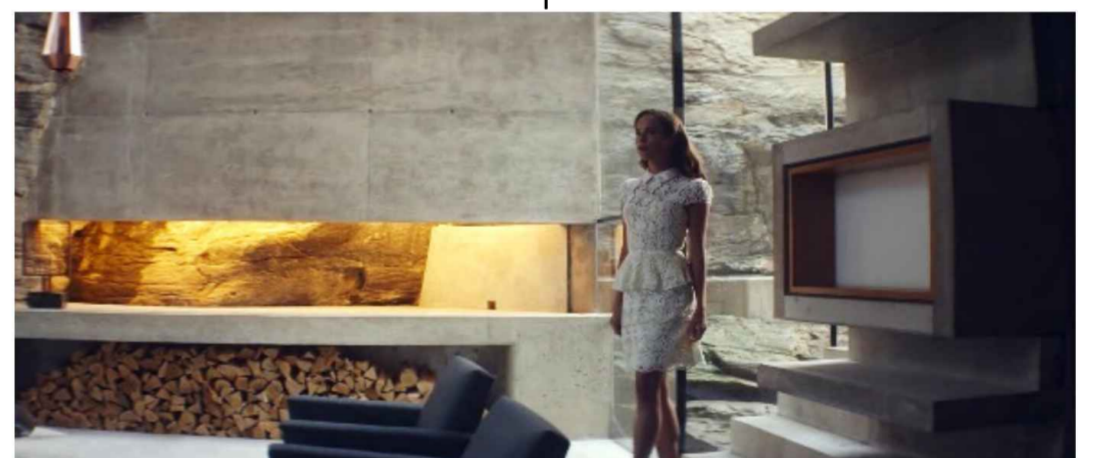
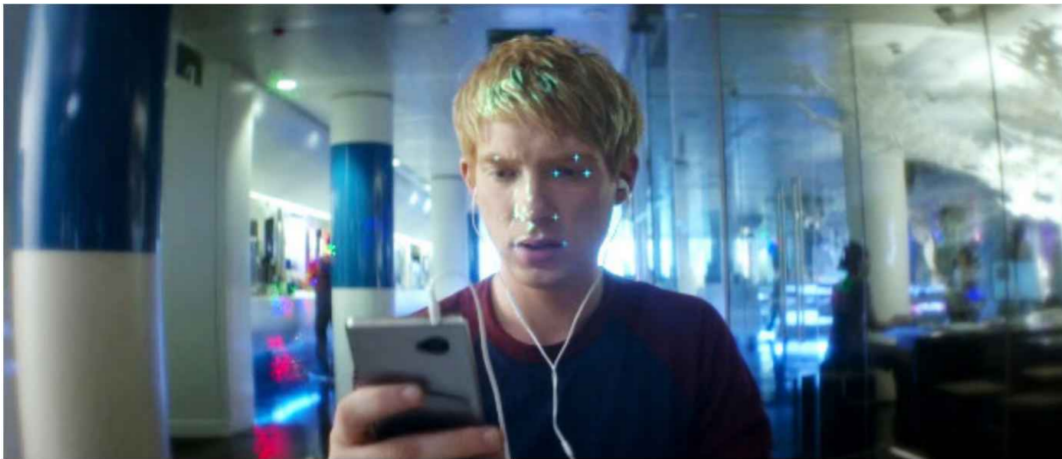
Para Lotman (1999) el arte es un medio de conocimiento del ser humano. Siguiendo a Català (2012) las utopías y las distopías se convierten en laboratorios sociales y presentan una determinada visión del mundo, en ese sentido, las tramas de los relatos distópicos analizados poseen el rasgo de colocar al ser humano ante una situación y examina el comportamiento que elige en esta situación.



Figura 6. Figura que ilustra la caída del hombre.  
Adaptado de Garland, A. (2015), *Ex Machina*.

INICIO

FINAL



DESCENSO  
DEL HOMBRE

ASCENSO  
DE LA MÁQUINA





Desde el punto de vista de Lotman la esencia auténtica del ser humano no puede revelarse en la realidad. El arte “lleva al ser humano al mundo de la libertad y con ello mismo le revela las posibilidades de sus acciones” (1999, p. 205). La obra de arte establece una cierta norma, su violación y la instauración de cualquier otra norma.

En el cine de ficción, la historia se limita a una serie de dilemas para el héroe (Sorlin, 1985), de elecciones morales (Rivera, 2003) donde el héroe debe tomar decisiones cuyas consecuencias dan lugar a nuevos dilemas (Zavala, 2019).

Para Pierre Sorlin (1985) la ficción o historia (y menos conocida como *diégesis*) es:

[un] conjunto de los acontecimientos y de circunstancias que forman la anécdota y que constituyen la materia misma de esta anécdota. [...] Un filme es una vasta historia de potencial, sobre la cual el realizador no abre más que algunos puntos de percepción. [...] la historia se limita a una serie de dilemas para el héroe. La traducción de ello es una “árbol de verdad” que ofrece, para cada situación, una elección entre sí y no (1985, p. 138).

Según Juan Antonio Rivera (2003) se trata de “nuestra vida”, el itinerario efectivamente recorrido dentro del árbol de decisión vital y donde muchas otras vidas fueron posibles. A medida que se intenta desplegar su estructura en el tiempo, la niebla de la incertidumbre se extiende cada vez más espesa sobre él.

Cuando hablamos de la impredecibilidad —según Lotman—, “entendemos un determinado complejo de posibilidades, de las cuales solamente una se realiza”, el momento de la impredecibilidad o imprevisibilidad, es el momento de la explosión y cada explosión “tiene su conjunto de posibilidades igualmente probables de pasaje al



estado siguiente, más allá del cual se sitúan los cambios notoriamente imposibles” (1999, p. 170).

Propia del hombre —dice Lotman— es la capacidad de pasar del dominio de las acciones previsibles a la esfera de la acción imprevisible. El héroe tradicional es de “altura desmesurada y fuerza gigantesca” y la victoria ante cualquier conflicto será determinada por su superioridad física. Sin embargo, el folklore mundial conoce también otra situación: “la victoria del débil —en el ideal del niño— sobre el fuerte” (1999, p. 62).

En el primer libro de Samuel se encuentra el relato bíblico de David contra Goliat, que presenta una situación en desequilibrio, donde un oponente más pequeño y débil se enfrenta a un adversario demasiado grande y fuerte. En *Ex Machina*, el débil y tímido Caleb se enfrentará al ejercitado y confiado Nathan para liberar a la [ginoide](#) Ava de su reclusión.

Para el análisis de lo impredecible, se acudió a la estructura ternaria *tonto-inteligente-loco* propuesta por Lotman (1999) en *Cultura y explosión*, en relación con las acciones de sus personajes principales y a partir de dos antinomias: *tonto vs. inteligente*, e *inteligente vs. loco*. Además, se complementó con el *árbol de decisiones* (Zavala) que articula las propuestas de Sorlin y Rivera antes mencionadas.

La estructura ternaria *tonto-inteligente-loco* (1999, p. 61) de Lotman se describe a continuación:

1. **Tonto:** se halla privado de una rápida reacción frente a la situación que lo circunda. Su comportamiento es totalmente predecible. La única forma de actividad que le es accesible es la violación de las correlaciones adecuadas entre situación y acción. Sus acciones son estereotipadas, pero él las adopta a destiempo. No puede imaginar nada nuevo, por ello sus actos son absurdos y tiene menos libertad que el “normal”.

2. *Inteligente*: su comportamiento es definido como “normal”, sus acciones también son predecibles descritas como norma y corresponde a las fórmulas de las leyes y a las reglas del uso. Sus acciones pueden ser impredecibles cuando la inteligencia se realiza como astucia. Vence con la inventiva, la rapidez de ingenio, el engaño y con la inmoralidad.
3. *Loco*: su comportamiento es insensato, de locura y tiene el carácter de impredecibilidad. Tiene mayor libertad gracias al hecho de violar las privaciones, de poder cometer actos prohibidos al hombre “normal”. Pone a su adversario en la condición de no poder defenderse.

De acuerdo con Lotman (1999) los episodios de locura son frecuentes en la literatura, la cual determina normas de comportamiento heroico inauditas que la vida misma aspira reproducir.

*Ex Machina* presenta la transformación de Caleb, el héroe trágico que pasará de un tímido programador, a un contendiente por la supremacía intelectual del recinto al extremo de exponer la cordura.

La transformación del Caleb se producirá en un inicio, al competir con Nathan en un conflicto de egos (*tonto vs. inteligente*), al justificar su conducta desleal posterior por el comportamiento del director ejecutivo con las *ginoïdes* (*inteligente vs. loco*) y que lo llevarán a la locura (ver figura 7), incluso a utilizar una cuchilla de afeitar y hacerse un corte en su brazo para comprobar si él no es un androïde.

Figura 7. Figura que ilustra la transformación de Caleb de la cordura a la locura.  
Adaptado de Garland, A. (2015), *Ex Machina*.



Para Lotman el inteligente puede realizar acciones inesperadas, impredecibles para sus enemigos. La inteligencia manifestada por Caleb se realiza como astucia ante un confiado y alcohólico Nathan: “Lo imprevisto de la acción es eficaz porque saca al adversario de la situación habitual para él” (1999, pp. 62-63).

En un episodio de locura, las acciones “heroicas” de Caleb adquieren un carácter impredecible, que pone a Nathan, su adversario “normal” en la condición —de ebriedad— de no poder defenderse.

Como plantea Lotman (1999) la estructura de los textos medievales propone que el grado perfecto y supremo de un valor como el heroísmo, se alcanza solamente en un estado de locura. El evento dará impulso a una serie de procesos sucesivos y desatará consecuencias impredecibles para el desenlace del filme:

Todas las formas de la creación artística pueden ser representadas como variantes de un experimento intelectual. La esencia del fenómeno sometido a análisis es insertada en un sistema de relaciones que les es impropio. Gracias a ello el acontecimiento transcurre como explosión y, en consecuencia, tiene un carácter imprevisible. La imprevisibilidad (lo inesperado) del desarrollo de los acontecimientos constituye el centro compositivo de la obra (Lotman, 1999, p. 206).

Caleb es transformado de un estado “normal” a un estado de locura (ver figura 8). Lo impredecible para Nathan fueron las acciones de astucia y engaño de Caleb para modificar el código de seguridad. Finalmente, Caleb confía plenamente en Ava (*inteligente vs. tonto*) y queda encerrado en el laboratorio por la traición de la *ginoide*.

La trayectoria resultante de las decisiones tomadas por Caleb se presenta en la figura 9. El final es una tragedia compleja, en términos de la *Poética* (2004) aristotélica, pues el desenlace del conflicto es

Figura 8. La estructura ternaria: tonto-inteligente-loco en *Ex Machina*.  
Fuente: Elaboración propia.



Caleb

Sus acciones pasan de la nobleza a lo desleal en el orden de inteligente → loco → inteligente → tonto.



Ava

Sus acciones pasan de la seducción al desencanto en el orden de inteligente (artificial).

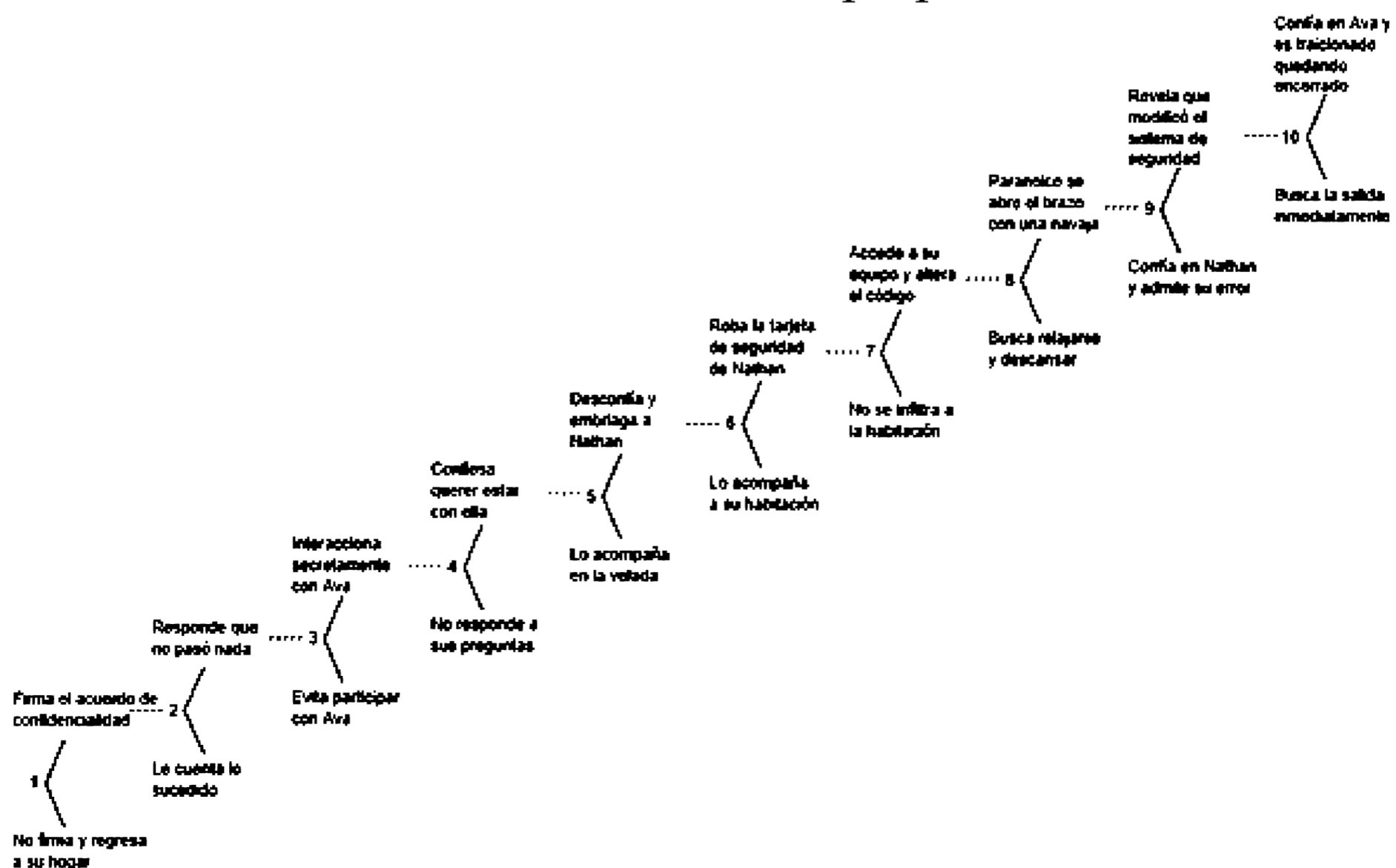


Nathan

Sus acciones pasan de manipulador a mártir en el orden de inteligente → loco → inteligente → tonto.

provocado por la *harmatia* (αμαρτία), una acción equivocada o defecto de carácter, un cierto grado de ignorancia que lo lleva a cometer un error y por una *anagnórisis*, el reconocimiento de las intenciones verdaderas de Ava, la causa específica del cambio de fortuna del personaje hacia un destino fatal (*fatum*).

Figura 9. Figura que ilustra el árbol de decisiones de Caleb.  
Fuente: Elaboración propia.





## 6. Conclusiones

La utopía, comprendida desde las categorías de la epistemología revisada, nos permite redefinirla y comprenderla en su dinámica compleja, además de establecer nuevas aproximaciones a su estudio en los relatos de la ficción distópica.

El estudio del cine como *sistema de modelización secundario*, permite analizar los sistemas semióticos en relación con el mundo. La semiótica de la cultura como semiótica espacial accede a otras aproximaciones analíticas al arte y del cine, cuya pertinencia, de acuerdo con Lotman (2019) reside en el hecho de que son construidos sobre un *continuum* icónico visualmente perceptible.

La semiosfera como instrumento epistemológico nos permite interpretar cómo las distopías fílmicas dialogan con la realidad extratextual, abriendo sus fronteras para adaptar textos externos y actualizar los miedos y pensamientos de la sociedad, además de replantear su visión crítica de la sociedad y reflexionar sobre cómo esta puede ser transformada por la ficción. Desde esta perspectiva, la utopía se puede analizar como una semiosfera con dos subsistemas en pugna: la eutopía y la distopía.

La imagen espacial del mundo creada en *Ex Machina* comporta varios niveles ideológicos, sobre todo con referencia a la religión y la mitología. Además, su articulación con la dimensión temporal a partir del cronotopo (Bajtín, Torop), amplía la interpretación del *sujet* más allá de los límites del texto artístico a otros niveles extratextuales de la obra.

Las relaciones cronotópicas y sus niveles (topográfico, psicológico y metafísico) permiten el análisis de la trama como una inversión



y transferencia del protagonista a través del *umbral*, de *la crisis y la ruptura*.

Finalmente, lo impredecible como categoría de análisis, a partir de las antinomias revisadas y en relación con las acciones y decisiones de sus personajes principales, nos permite comprender la complejidad de estos relatos y las posibilidades de los actantes en su transformación para considerar los filmes como un experimento intelectual.

La impredecibilidad en estos relatos puede entenderse como un complejo de posibilidades, las distopías como laboratorios sociales donde el protagonista es colocado ante una situación y una serie de dilemas, de elecciones morales, y se puede analizar su recorrido a través de las decisiones y acciones, desplegando su estructura en el tiempo y donde muchas “otras vidas” fueron posibles.

## Referencias

- Aristóteles (2004). *Poética*. Alianza.
- Bajtín, M. M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Calabrese, O. (2012). *La era neobarroca*. Cátedra.
- Campbell, J. (2014). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica.
- Català, J. M. (2012). *Narración y cognición. Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, (1), pp. 5-18.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
- Doležel, L. (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Arco Libros.

- Garduño Oropeza, G., y Zúñiga Roca, M. F. (2005). La semiótica de Lotman en la caracterización conceptual y metodológica de la organización como cultura. *Convergencia*, 12(39), pp. 217-236.
- Haidar, J. (2005). La complejidad y los alcances de la categoría de semiosfera. Problemas de operatividad analítica. *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. (6).
- Lotman, Y. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Gustavo Gili.
- Lotman, Y. (1982). *Estructura del Texto Artístico*. Istmo.
- Lotman, Y. (1990). *Universe of the mind: A semiotic theory of culture*. IB Tauris.
- Lotman, Y. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra.
- Lotman, Y. (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Gedisa
- Lotman, Y. (2000). *La semiosfera III: Semiótica de las artes y de la cultura*. Cátedra.
- Lotman, Y. (2019). *La semiosfera*. Fondo Editorial.
- Morin, E. (2001). *El Método I. La naturaleza de la naturaleza*. Cátedra.
- Nicolescu, B. (1996). *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. Multiversidad Mundo Real Edgar Morin.
- Rivera, J. A. (2003). *Lo que Sócrates diría a Woody Allen. Cine y filosofía*. Madrid: Espasa.
- Schmeink, L. (2016). *Biopunk Dystopias: Genetic Engineering, Society and Science Fiction*. Liverpool University Press.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine*. Fondo de Cultura Económica.
- Torop, P. (1993). Simultaneidad y dialogismo en la poética de Dostoievski. *Escritos: Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, (9), pp. 173-197.

- Sorlin, P. (2002). Intersemiosis y traducción intersemiótica. *Cuicuilco Nueva Época* 9(25), pp. 13-42.
- Sorlin, P. (2013). The ideological aspect of intersemiotic translation and montage. *Sign Systems Studies*, 41(2/3), pp. 241-265.
- Kirby, W. (1930). Preface. O. Stapledon (1968). *Last and First Men, & Star Maker: Two Science-fiction Novels*. Dover Publications.
- Zavala, L. (2019). *Análisis de la Forma Fílmica. Notas de Curso (agosto-diciembre)*. Universidad Iberoamericana.

# DIFICULTADES EN LA TRADUCCIÓN INTERLINGÜÍSTICA E INTERSEMIÓTICA DE LA CRÍTICA LITERARIA: *EL PURGATORIO Y EL QUIJOTE: RESONANCIAS EN "LUVINA"*

*Orlando Valdez Vega*

*Dan Isaí Serrato Salazar*

## **1. Introducción**

Esta indagación se desprende de un macroproyecto que se fundamenta en el estudio de la traducción inversa español-francés, interlingüística e intersemiótica, de textos de crítica literaria. Representa una labor conjunta de colaboradores y miembros de diversos grupos de investigación, en su mayoría profesores y alumnos de licenciaturas orientadas a la formación de profesores y traductores de lenguas extranjeras. El diseño del corpus de este proyecto se compone de una serie de artículos de crítica literaria cuyos autores son docentes investigadores de una licenciatura en Letras Hispánicas en el noreste de México. El estudio que aquí se presenta analiza, con fines didácticos, las dificultades que se presentan en la traducción inversa español- francés, interlingüística e intersemiótica, del texto de crítica literaria "El Purgatorio y el Quijote: Resonancias en Luvina" (Flores, 2008) para el diagnóstico y solución de problemas textuales traductológicos de tipo semántico, morfosintáctico, retórico, pragmático y estilístico.

El propósito es favorecer en el alumno participante la competencia comunicativa y traductológica en la lengua meta, divulgar en español y en francés la crítica literaria producida en el noreste de México y

ofrecer comentarios que documentan las problemáticas traductológicas típicas que surgen en el proceso y las alternativas de solución que se proponen para aportar a la enseñanza de lenguas. Por tanto, la estrategia metodológica es interdisciplinar. Se emplea el método clínico-crítico (Ducret, 2004) al interactuar, exponer y retroalimentarse a partir de la propia práctica traductológica que se orienta al Aprendizaje Basado en Investigación (Peñaherrera, Chiluita y Ortiz, 2014), al Aprendizaje Basado en Problemas (Barrows, 1986) y a la Investigación acción (Maciel, 2003).

La alumna participante en el estudio presentó los hallazgos de esta investigación en el VI Encuentro de Jóvenes Investigadores del Estado de Nuevo León, auspiciado por la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), y obtuvo el primer lugar en el área de Humanidades y Ciencias de la Conducta en el año 2018. Asimismo, se tuvo la colaboración de tres alumnas que participaron en el XXII Programa Verano de la Investigación Científica y Tecnológica PROVERICYT-UANL en el año 2020.

## **2. Marco Teórico**

En la actualidad, la globalización nos pone en contacto de manera cada vez más cercana con otras lenguas y culturas extranjeras en nuestra sociedad. Y, el francés, de acuerdo con Silva (2011) y Valdez Vega y Ungureanu (2021), representa la segunda lengua extranjera más enseñada en México. En efecto, diversos programas de aprendizaje de francés han sido implementados en distintos niveles de educación pública. Frente a esta plausible presencia del francés en México, nuestro objetivo principal es coadyuvar, mediante el presente estudio,



en la formación de los futuros traductores de la lengua francesa para realizar traducción inversa y que desarrollen no solo competencia lingüística y cultural sino su competencia traductora (Yuste, 2005).

El proceso de traducción de un lenguaje de partida al lenguaje de llegada en una obra literaria no es un fenómeno nuevo. Por citar algunos ejemplos, hagamos alusión a la traducción de textos bíblicos o a la de autores clásicos del siglo XV. En la actualidad, los procesos de traducción han adquirido mayor rigor al implicar a profesionales de las diferentes disciplinas (Morales, 2022). Dentro de los referentes más destacados en el campo de la traducción se encuentra el lingüista ruso Roman Jakobson, quien considera que sin la traducción, es imposible comprender el significado de un objeto ajeno a su propia cultura, a menos que lo traduzcamos a otros signos lingüísticos que sí puedan ser comprendidos. Además, el lingüista ruso concibe la traducción como la búsqueda de la esencia del signo que se quiere traducir y no solo la sustitución de un signo por otro. Para lo anterior, Jakobson (1959) distingue tres tipos de traducción: la traducción intralingüística, la traducción interlingüística y la traducción intersemiótica o transmutación.

Este estudio considera el uso de la traducción interlingüística e intersemiótica. De acuerdo con Jacobson (1959), la traducción interlingüística se define como el traslado de un mensaje desde una lengua de origen a una lengua meta mientras que la traducción intersemiótica refiere a la interpretación de signos verbales (código lingüístico) mediante signos de sistemas no verbales (código no lingüístico). Torop (2002) considera que la traducción intersemiótica es más compleja ya que al comparar el texto fuente (texto de partida) y el texto meta, presupone un incremento en el número de parámetros de evaluación en la actividad de traducción

Considerando los dos tipos de traducción propuestos por Jacobson (1959) se puede aludir que el proceso de traducción es un trabajo semiótico por cuyo intermedio se traslada el sentido de un texto codificado con un sistema de signos propio a otro codificado con un sistema de signos diferente, los cuales pueden ser homogéneos como cuando ambos son verbales o heterogéneos, cuando uno de ellos es verbal y el otro no verbal (Gainza, 2002). Dicho de otra manera, se entiende que un sistema semiótico supone la presencia de formas de estructuración del significado y organización del sentido los cuales deben ser consideradas al traducir y por consecuencia desarrollar competencias apropiadas de decodificación esenciales para concretizar los traslados semánticos (Cid, 2006).

Con base en lo anterior, la función del traductor es compleja ya que implica el conocimiento de las diferentes semiosferas para el caso de la traducción de textos pertenecientes a diferentes sistemas lingüísticos. Cuando el texto a traducir está escrito en un idioma distinto a la lengua materna del traductor, se tiene que reconocer y afrontar toda la semiosfera en que dicho texto es producido, considerando todo el espacio cultural que lo determina y condiciona y evitando que en el transitar de la lengua materna a la lengua meta el sentido del texto se vea contaminado con el entorno cultural propio del traductor (Gainza, 2002).

Entre los diversos tipos de traducción, la realizada en el presente estudio representa un texto traducido en unidades textuales (traducción intertextual). Peirce y Lotman encuentran que la acción principal de la semiosis que subyace a todo texto es la autocomunicación entendida como la reformulación del mensaje a través de nuevos códigos y, por tanto, nuevos significados (Portis & Winner, 1994).

### 3. Algunas consideraciones metodológicas

Debido a los fines del presente estudio y a la complejidad de los procedimientos involucrados, la metodología abordada a lo largo de esta indagación es una fusión del método clínico-crítico (Ducret, 2004), del aprendizaje basado en problemas (Barrows, 1986), del aprendizaje basado en investigación (Peñaherrera, Chiluita y Ortiz, 2014) y de la investigación-acción (Pérez Gómez, 2000 & Oliveira, 2003); métodos que se conjuntan en la clínica pedagógica (Rickenmann, 2006). El concepto de clínica pedagógica utilizado por Rickenmann (2006) es abordado como una metodología en la cual el docente evalúa al alumno en formación con el propósito de comprender el fenómeno deseado. Una de las bondades de esta metodología es la característica de clínica puesto que representa una retroalimentación constante a fin de llegar a un cambio. A su vez, Rickenmann (2006) propone que durante la clínica existe un proceso de enseñanza- aprendizaje por parte del investigador y, por ende, existe un beneficio mutuo; de acuerdo con el autor, la situación didáctica es una actividad conjunta.

Por tanto, el proceso metodológico utilizado en la presente indagación se asienta en una clínica pedagógica en cuanto que existe una interacción constante entre el profesor investigador participante y la alumna participante para revisar la traducción del corpus y discutir los problemas presentados a lo largo de esta. Asimismo, Rickenmann (2006) afirma que existe un proceso de enseñanza-aprendizaje para los involucrados en el estudio.

Además de la clínica pedagógica, el presente estudio utiliza el método clínico-crítico puesto que implica una interacción entre el profesor investigador y el estudiante participante. En efecto,

de acuerdo con Ducret (2004), el método clínico-crítico es un procedimiento por el cual el investigador interactúa dialécticamente con los participantes a modo de reunir las informaciones que, en conjunto, van a permitir al investigador responder a las preguntas planteadas.

Debido a los fines didácticos del estudio, la resolución del problema de investigación se apoya también en un Aprendizaje Basado en Problemas (Barrows, 1986). En efecto, el proceso de la traducción de un texto de literatura o de crítica literaria representa un reto tanto por las características propias del texto a traducir, así como debido a los diferentes aspectos que se deben tomar en cuenta durante el proceso: el público, el nivel de registro, las figuras discursivas que pueden diferir entre una y otra lengua, la toma de decisiones, entre otras. Así pues, el método de Aprendizaje Basado en Problemas (ABP) cumple con la función de plantear soluciones a las problemáticas que puedan surgir a lo largo del proceso. Barrows (1986) define al ABP como un método de aprendizaje basado en el principio de usar problemas como punto de partida para la adquisición e integración de los nuevos conocimientos.

De acuerdo con lo señalado en el estudio de Morales y Landa (2004), entre las características del ABP se enfatiza que el aprendizaje está centrado en el alumno puesto que son ellos quienes deberán encontrar una solución al problema presentado. En sentido estricto, en nuestro estudio, el profesor investigador participante tomó el rol de facilitador o guía para promover la reflexión mediante el planteamiento de incógnitas que ayuden a la resolución del problema traductológico. Es por esta razón que el ABP como proceso metodológico forma parte integral de la metodología de este estudio.

Otro de los métodos involucrados en el presente estudio es el Aprendizaje Basado en Investigación (ABI). De acuerdo con Peñaherra, Chiluita y Ortiz (2014) este modelo se basa en la idea de apropiación y construcción de conocimientos cimentados en la experiencia práctica por parte de los estudiantes, el trabajo autónomo, aprendizaje colaborativo y por descubrimiento (2014, pág. 207). Hemos usado este método en nuestro estudio al involucrar a la estudiante participante como investigadora con el propósito de que adquiriera un aprendizaje investigativo y comprenda las etapas y los alcances del estudio de la misma forma que lo hacen los colaboradores expertos que participan en esta indagación. El ABI se implementó no sólo durante el proceso de la traducción realizada por la estudiante participante, sino también en la etapa de revisión y durante el análisis de resultados en cuanto a la catalogación de las dificultades encontradas.

Por último, utilizamos el método investigación-acción. De acuerdo con Pérez Gómez (2000) es “un proceso de acción y reflexión conectado a la indagación y experimentación en el cual el profesor investigador aprende a enseñar y enseña porque aprende”. Durante su labor como guía, el profesor aprende también conocimientos que lo ayudan a tener una visión más amplia del fenómeno abordado. Además, Oliveira (2003) afirma que la investigación-acción desarrolla la conciencia del estudiante participante acerca de las dificultades a las que se enfrenta el profesor en el aula sobre cómo desplegar y optimizar su actividad docente al ser a la vez aprendiente y profesor de determinada unidad de aprendizaje que enseña. Esta investigación,” al tener un enfoque didáctico, integra este método como parte esencial en su diseño.

El conjunto de los métodos anteriormente descritos nos permitió abordar este estudio desde diferentes aristas, regidas todas ellas bajo la metodología central de la clínica pedagógica (Rickenmann, 2006).



## 4. El corpus

El texto que se entregó a la estudiante que participó en el estudio para traducirlo, con fines tanto traductológicos como pedagógicos se titula *El Purgatorio y el Quijote: Resonancias en Luvina* escrito por Flores (2008, págs. 65-85). Es un capítulo dentro del libro *Entretejidos textuales e interdiscursos. Ocho estudios de la polifonía enunciativa* (Rodríguez Alfano, Comp., 2008). El capítulo consta de veintiún páginas, incluyendo la bibliografía, y consiste en el análisis de la obra *Luvina* de Rulfo (*El Llano en llamas*, 1953) con su relación con el *Quijote de Cervantes* (1605) y el *Purgatorio* de Dante Alighieri (1868).

El tipo de texto, conformado por 4787 palabras, es de crítica literaria e incluye citas directas de las obras, además de referencias a otros autores para fundamentar el análisis. El texto se divide en seis subtemas: el texto infinito, el intertexto en *Luvina*, el interdiscurso: la situación del agro mexicano, ecos dantescos: *Luvina* y *El Purgatorio*, el *Quijote* y *Luvina* y A modo de epílogo.

## 5. La ruta metodológica

Se le presentó a la alumna participante de noveno semestre (la licenciatura se conforma de diez semestres) el texto que debía traducir, con base en sus conocimientos generados a lo largo de sus estudios relacionados con la lingüística francesa, la literatura y la traducción; además, gracias a la experiencia obtenida en el campo de la traducción al ejercer como prestadora de Servicio Social durante seis meses en un gabinete de traducción del mismo establecimiento educativo donde realizó su licenciatura.

La estudiante llevó a cabo la traducción de manera gradual con base en la agenda de las veinte reuniones (una por semana) con el

profesor investigador participante. El contenido que se revisaba por semana era de dos a tres párrafos (dependiendo de su extensión). Durante las reuniones, los participantes, el profesor y la estudiante asignados a este corpus leían de manera contrastiva cada párrafo, el texto original en español y la propuesta de traducción al francés realizada por la estudiante. La lectura contrastiva se realizaba con la ayuda de una herramienta donde se integraban los niveles de estudio y los textos: tabla con tres columnas presentada de tal forma que permitía visualizar ambos textos de forma sencilla y en la tercera columna se iban plasmando las observaciones del profesor investigador participante.

Tras la lectura, el profesor investigador exponía las dificultades traductológicas detectadas. Enseguida, la alumna participante debía justificar y argumentar, respaldada en las herramientas utilizadas durante el proceso de la traducción, en caso de no estar de acuerdo con alguno de los señalamientos del profesor investigador. Una vez expuestos todos los argumentos, se llegaba a una decisión en conjunto hasta obtener el texto traducido definitivo resultante de esta primera revisión realizada.

Posteriormente, una vez que el texto fue corregido por la estudiante a partir de las observaciones del profesor investigador, siguiendo los fines didácticos del estudio, se procede a realizar una segunda revisión por parte de un tercer participante cuya lengua materna es el francés. Se sigue el mismo mecanismo que se llevó a cabo con el estudiante y profesor investigador participantes, pero ahora se revisa de manera contrastiva el texto original y la nueva versión del texto que ya integra las correcciones realizadas por el profesor investigador participante.

## 6. Resultados y análisis de las dificultades traductológicas

El propósito de este apartado es precisar las dificultades que se han visto involucradas en la realización de la traducción del texto de crítica literaria en cuestión. Tras las fases de revisión del texto traducido realizadas por alumno-profesor y alumno-profesor-nativo, las dificultades siguientes fueron las sobresalientes: a nivel morfosintáctico, semántico (Zufferey y Moeschler, 2010), pragmático (Bracops, 2010), retórico (Amador, 2015) y estilístico (Nord, 2016).

Las dificultades encontradas durante el análisis detallado del texto traducido, tanto en la fase alumno-maestro como en la fase alumno-maestro-nativo, fueron identificadas en el texto mismo mediante la asignación de colores específicos a cada tipo de dificultad, tal y como se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

Los resultados se presentan en dos bloques para manifestar claramente el grado de incidencias que se presentan entre el inicio y el término del proceso de traducción realizado por parte del participante en la investigación, estudiante de traducción como se expresa en el cuadro 1.

*Tabla 1.* Ejemplo de identificación de dificultades en la traducción.  
Fuente: Elaboración propia.

7	Es indudable que en el proceso de significación el lector se mezcla con el tejido textual, convirtiéndose en un hilo más del entramado. Esta acción de involucrarse, lleva al receptor a advertir las asociaciones existentes –así como a darse cuenta cabal que él mismo puede crearlas- entre su lectura presente y sus experiencias lectoras pretéritas. Tal acción se ve favorecida con la presencia de repeticiones (de toda clase) incluidas consciente e inconscientemente por el autor.	Il est indéniable <b>que</b> le processus de la signification <b>du</b> lecteur se <b>mélange</b> avec le tissu textuel, de sorte à devenir une ficelle <b>ordinaire</b> de <b>ce réseau</b> . Le fait de s'impliquer, permet au lecteur de s'apercevoir des associations existantes- ainsi que se rendre compte <b>de manière consciente qu'il même</b> peut les créer- entre sa lecture actuelle et ses expériences antérieures <b>∅</b> . Tel action, <b>favorisé dans</b> la présence des répétitions (de toute sorte) <b>inclus de façon</b> consciente et inconsciente par l'auteur.	Il est indéniable <b>dans</b> le processus de la signification <b>le</b> lecteur se <b>mêle</b> avec le tissu textuel, de sorte à devenir une ficelle <b>parmi d'autres</b> de <b>cet assemblage</b> . Le fait de s'impliquer, permet au lecteur de s'apercevoir des associations existantes- ainsi que se rendre compte <b>d'une manière pleinement consciente que lui-même</b> peut les créer- entre sa lecture actuelle et ses expériences antérieures <b>en tant que lecteur</b> . Tel action, <b>est favorisé grâce à</b> la présence des répétitions (de toute sorte) <b>inclus d'une manière</b> consciente et inconsciente par l'auteur.	<ul style="list-style-type: none"> <li><span style="color: blue;">■</span> Morfosintáctica</li> <li><span style="color: orange;">■</span> Semántica</li> <li><span style="color: purple;">■</span> Pragmática</li> <li><span style="color: yellow;">■</span> Retórica</li> <li><span style="color: green;">■</span> Estilística</li> </ul>
---	---	--	--	--

## 7. Resultados de la revisión del profesor participante: *Bloque 1* (Título - párrafo 15)

Se realizó una recopilación de las dificultades que se presentaron en el proceso de la traducción clasificadas de acuerdo con el tipo de recurso discursivo para apreciar la tendencia en el tipo de dificultades que se manifestaron a partir de la revisión de la traducción por parte del profesor participante. Los datos fueron concentrados en una hoja de cálculo del programa Excel.

Las incidencias fueron agrupadas por párrafo y por tipo de dificultad. Los datos del primer bloque se encuentran concentrados en la tabla 2.

Tal como se puede apreciar en la tabla 2, el tipo de dificultad con mayor número de incidencias es la estilística (28 de 77) y la morfosintáctica (27 de 77); a su vez, se percibe un menor número de dificultades del tipo retórico. La predominancia de dificultades estilísticas se debe a la interferencia de la lengua materna sobre la

Tabla 2. Número de incidencias por tipo de dificultad - Bloque 1 (desde título hasta párrafo 15). Fuente: Elaboración propia.

Nº Párrafo título	Morfosintáctica	Semántica	Pragmática	Retórica	Estilística	TOTAL
1	3				2	5
2	1	1	3		3	8
3					2	2
4		1				1
5	2		1		3	6
6	1				1	2
7	5	1	1	1	3	11
8	4				2	6
9			1			1
10	3		2	1		6
11	3	2	2		3	10
12		1	1		3	5
13	2				2	4
subtítulo 1						0
14	3		2		2	7
15		1			2	3
<b>TOTAL</b>	<b>27</b>	<b>7</b>	<b>13</b>	<b>2</b>	<b>28</b>	<b>77</b>



lengua meta en el ejercicio de la traducción. Alcaraz (2000) atribuye este fenómeno a la selección estilística del traductor; sin embargo, afirma que dicha selección es correcta en la mayoría de los casos en cuanto a que cumple con la función comunicativa del texto, respetando el sentido original; esto es conocido como asimetría interpretativa.

Por otra parte, los párrafos 7 y 11 presentan una mayor cantidad de dificultades en comparación con los demás. Es importante remarcar que estos dos párrafos, pese a no ser los más extensos del bloque, su modo de redacción es característico de textos de crítica literaria y, por ende, su traducción puede ser más compleja en comparación con los fragmentos que contienen citas o lenguaje no especializado.

En adición, la totalidad de dificultades por párrafo de forma descendiente nos indica que, si bien la alumna participante en el estudio comenzó con dificultades mínimas, éstas incrementaron conforme la autora del texto original de crítica literaria se adentraba en la temática expuesta. Sin embargo, se puede apreciar una disminución de dificultades hacia el término de la traducción del capítulo, al contabilizarse sólo tres de ellas en el décimo quinto párrafo. Esta tendencia de disminución de dificultades conforme el proceso de la traducción avanzó, puede ser atribuida a la asimilación por parte de la estudiante de traducción participante del estilo de redacción de la autora de crítica literaria, del nivel de lengua y del léxico involucrado.

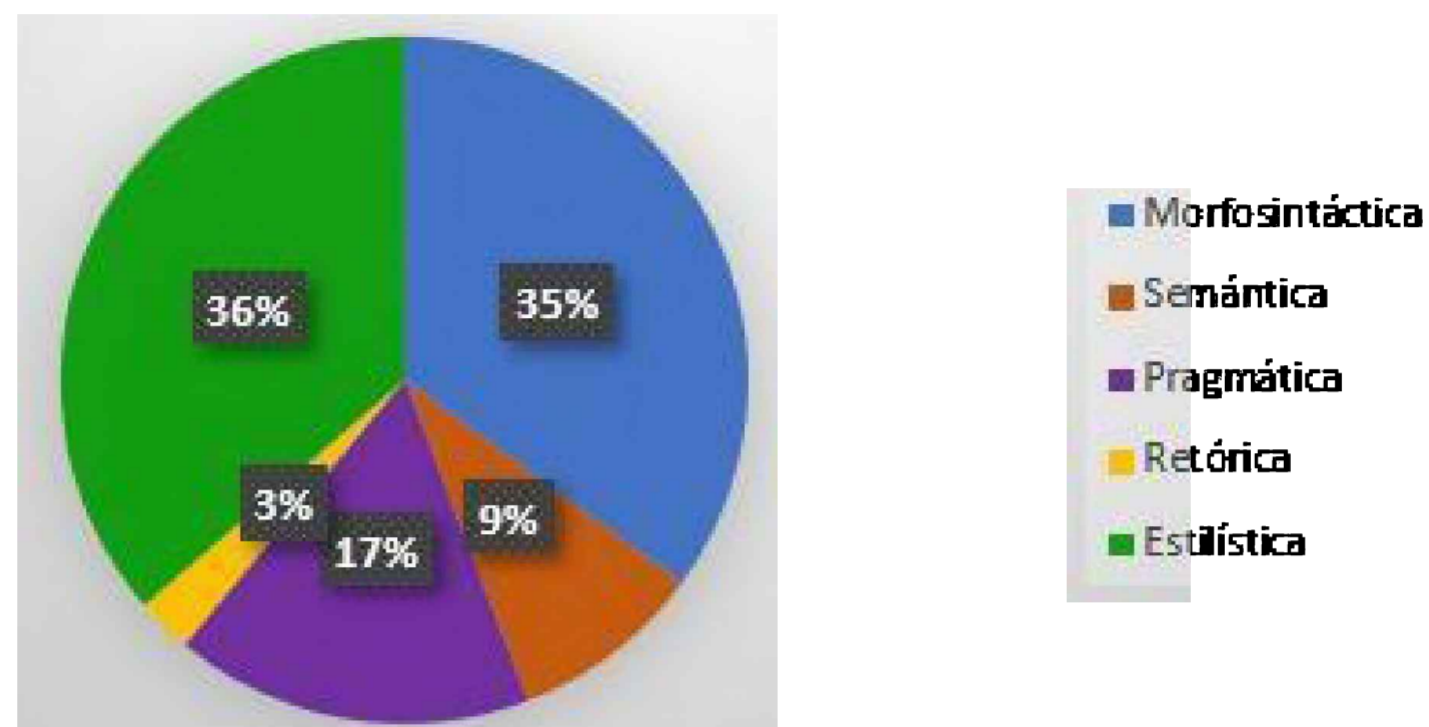
Para apreciar los resultados del bloque 1 de forma visual y con porcentajes, se presenta en la gráfica 1.

En dicha representación se puede observar que en el bloque 1, el porcentaje de incidencias predominante fue de tipo estilístico con un 36%, seguido del morfosintáctico con un 35%. Las dificultades de



Gráfica 1. Porcentaje de incidencias por tipo de dificultad – Bloque 1.  
Fuente: Elaboración propia.

### Porcentaje de dificultades Bloque 1



menor incidencia fueron de tipo pragmático con un 17% seguidas de las semánticas con un 9% y de las retóricas con un 3%. Debido a que el texto traducido es de crítica literaria, se entiende que haya una predominancia de los rasgos discursivos de tipo estilístico. Los textos de crítica literaria poseen características que representan un reto a la hora de traducir; en adición, el hecho de ser una traducción inversa español-francés aumenta el nivel de dificultad.

#### **8. Resultados de la revisión del profesor participante: *Bloque 2*** *(Párrafos 16 – 32)*

En este apartado se exponen los resultados del segundo bloque de la revisión que realizó el profesor participante de la traducción realizada por la estudiante de traducción que participó en este estudio. La separación de resultados en dos bloques es con el objetivo de visualizar la progresión en la mejora del proceso de traducción. En efecto, siguiendo la ruta metodológica, el trabajo de corrección

realizado por el profesor y la alumna que participaron en el estudio era realizado de manera progresiva. Cada semana la alumna participante presentaba al profesor un párrafo traducido y se brindaba retroalimentación de ese párrafo antes de avanzar al siguiente con la intención de que disminuyeran las incidencias en las dificultades en el proceso de la traducción realizada por la estudiante participante debido al objetivo didáctico del presente estudio.

En la tabla 3 se percibe una disminución en las dificultades por poco más del 50%. En efecto, en el primer bloque se registraron un total de 77 incidencias y en el segundo fueron 38 lo que confirma el éxito del objetivo perseguido. Este segundo bloque arroja nuevamente la predominancia de las dificultades de tipo estilístico (con 16 de 38) y de tipo morfosintáctico (12 de 38). Con una menor incidencia se registraron 7 dificultades de tipo pragmático, 2 de tipo semántico y 1 de tipo retórico. De igual manera, la concurrencia de dificultades por

*Tabla 3.* Número de incidencias por tipo de dificultad – Bloque 2 (párrafo 16 al 32).  
Fuente: Elaboración propia.

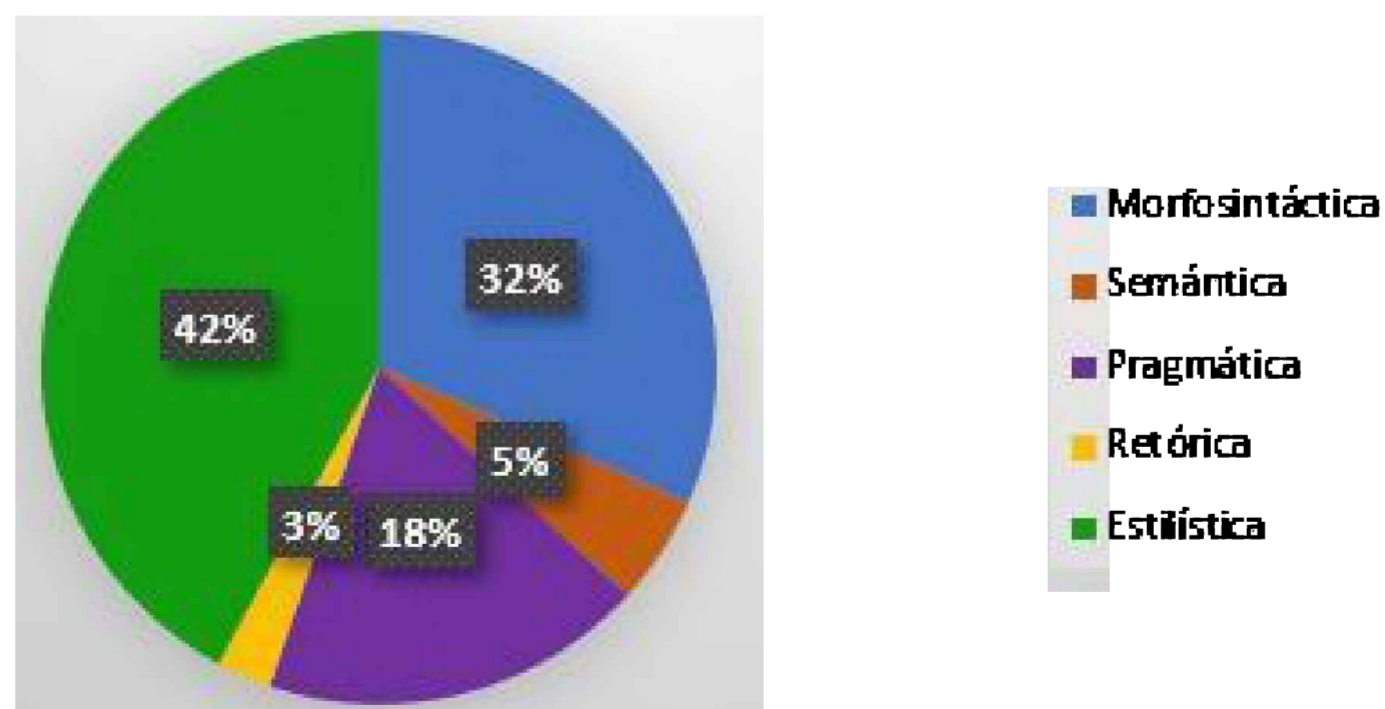
Nº Párrafo subtítulo 2	Morfosintáctica	Semántica	Pragmática	Retórica	Estilística	TOTAL
16	1	1	1		3	6
17						0
18	2				2	4
19			2			2
20				1	2	3
21	1		1			2
22			1		1	2
23						0
24	1	1			4	6
25	1					1
26	1				1	2
27						0
28	2				1	3
29						0
30			1			1
31	1		1		1	3
32	2				1	3
<b>TOTAL</b>	<b>12</b>	<b>2</b>	<b>7</b>	<b>1</b>	<b>16</b>	<b>38</b>

párrafo disminuyó. El bloque 1 arrojó un promedio de 5.13 dificultades por párrafo, y el párrafo con mayor rango de dificultades fue de 11. El bloque 2 arrojó un promedio de 2.23% y el párrafo que registró un mayor número de dificultades fue de 6. Así pues, en el bloque 2 se aprecia una reducción de dificultades, lo que nos lleva a considerar exitoso el presente proceso metodológico con carácter didáctico.

A diferencia del primer bloque, en la gráfica 2 se observa una predominancia más marcada en cuanto al porcentaje de incidencias totales de tipo estilísticas (42%) superando a las morfosintácticas (32%) por un diez por ciento. En tercer lugar, se presentaron las dificultades de tipo pragmático con un 18%. Por último, las dificultades con menor porcentaje fueron las de tipo semántico con un 5% y las de tipo retórico con un 3%. Los resultados porcentuales reflejados en la gráfica 2 sustentan el objetivo didáctico de esta investigación: lograr

*Gráfica 2.* Porcentaje de incidencias por tipo de dificultad – Bloque 2.  
Fuente: Elaboración propia.

### **Porcentaje de dificultades Bloque 2**

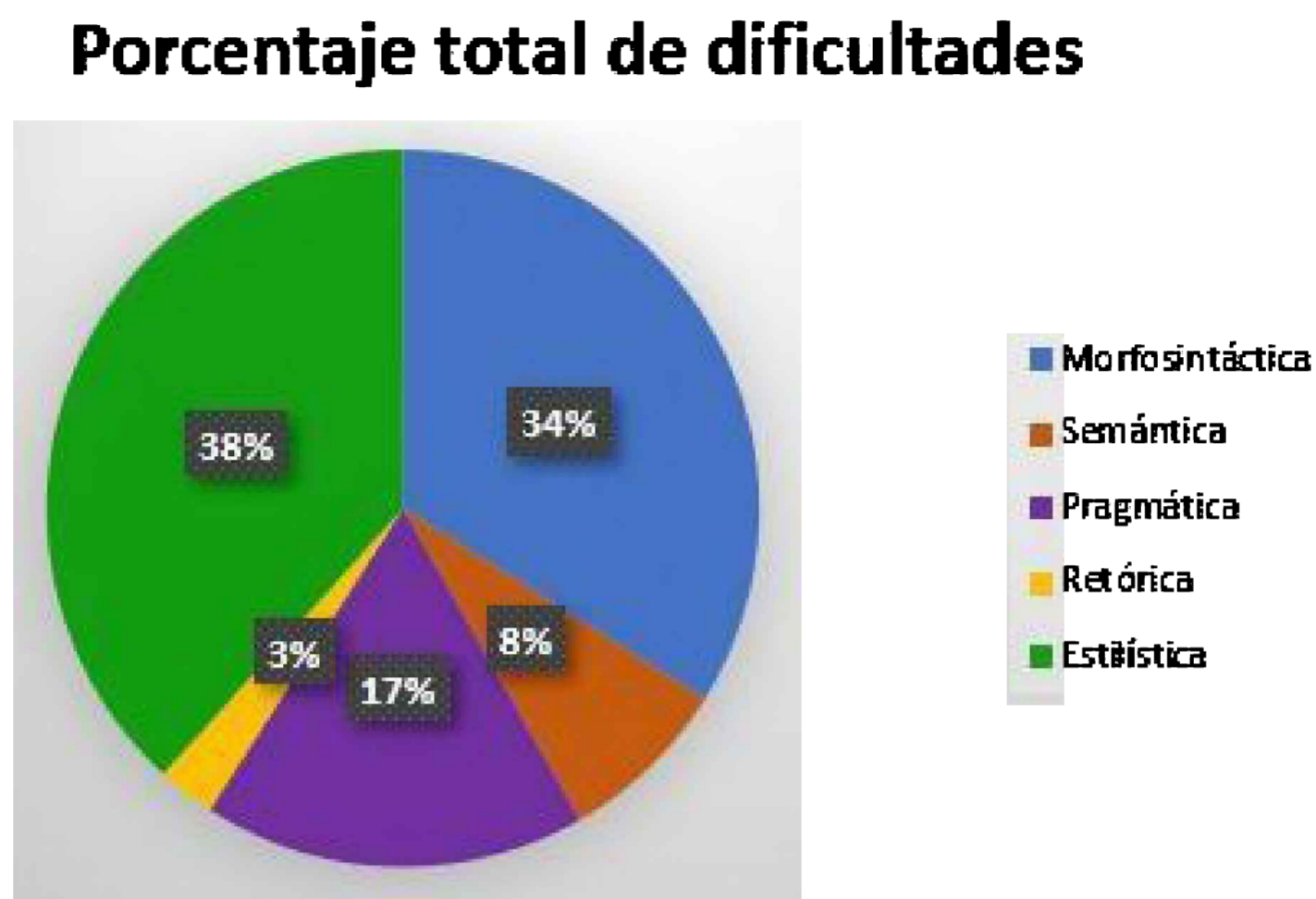


que la estudiante participante consiguiera, durante el proceso guiado de la traducción inversa, una asimilación progresiva de las estructuras



gramaticales, de los recursos discursivos y del léxico característico de un texto de crítica literaria en la lengua meta.

*Gráfica 3.* Porcentaje de incidencias por tipo de dificultad – Bloques 1 y 2.  
Fuente: Elaboración propia.



En la gráfica 3 se muestran los porcentajes arrojados como resultado de la revisión total de la traducción (bloques 1 y 2) realizada por el profesor participante. El tipo de dificultad estilística se mantiene como el mayor número de incidencias al arrojar un 38% seguido de las dificultades de tipo morfosintáctico con un 34%.

## 9. Revisión por un hablante nativo

Puesto que el presente estudio tiene un propósito didáctico, la ruta metodológica conlleva la revisión de la traducción, ya corregida por el profesor, por un tercer participante originario de Francia, con el objetivo de revisar que los rasgos discursivos traducidos del español al francés, además de respetar el pensamiento del autor, se hayan usado en la lengua de llegada las figuras discursivas apropiadas. Aunque en

los procesos de la traducción inversa español-francés no se contempla la revisión de la traducción por parte de una persona cuya lengua materna sea el francés, para el presente estudio, se consideró que las observaciones realizadas por el hablante nativo podrían coadyuvar al objetivo didáctico de esta investigación.

En la tabla 4 se puede observar la totalidad de dificultades encontradas en el texto traducido (bloques 1 y 2), por párrafo y por tipo de dificultad, tanto del proceso de corrección realizado por el profesor participante como el realizado por el hablante nativo participante.

*Tabla 4.* Análisis completo – Revisión del profesor y del hablante nativo.  
Fuente: Elaboración propia.

TIPOS DE DIFICULTADES POR PÁRRAFO						
Nº Párrafo	Morfosintáctica	Semántica	Pragmática	Retórica	Estilística	TOTAL
título						0
1	3				2	5
2	1	1	3		3	8
3					2	2
4		1				1
5	2		1		3	6
6	1				1	2
7	5	1	1	1	3	11
8	4				2	6
9			1			1
10	3		2	1		6
11	3	2	2		3	10
12		1	1		3	5
13	2				2	4
subtítulo 1						0
14	3		2		2	7
15		1			2	3
subtítulo 2						0
16	1	1	1		4	7
17						0
18	2				1	3
19	2		2		1	5
20	1				2	3
21	1		1		3	5
22	4		1		2	7
23						0
24	2	2			6	10
25	1				3	4
26	1				1	2
27					1	1
28	2				4	6
29					1	1
30			1		1	2
31	3	2	1		3	9
32	3				5	8
<b>TOTAL</b>	<b>50</b>	<b>12</b>	<b>20</b>	<b>2</b>	<b>66</b>	<b>150</b>

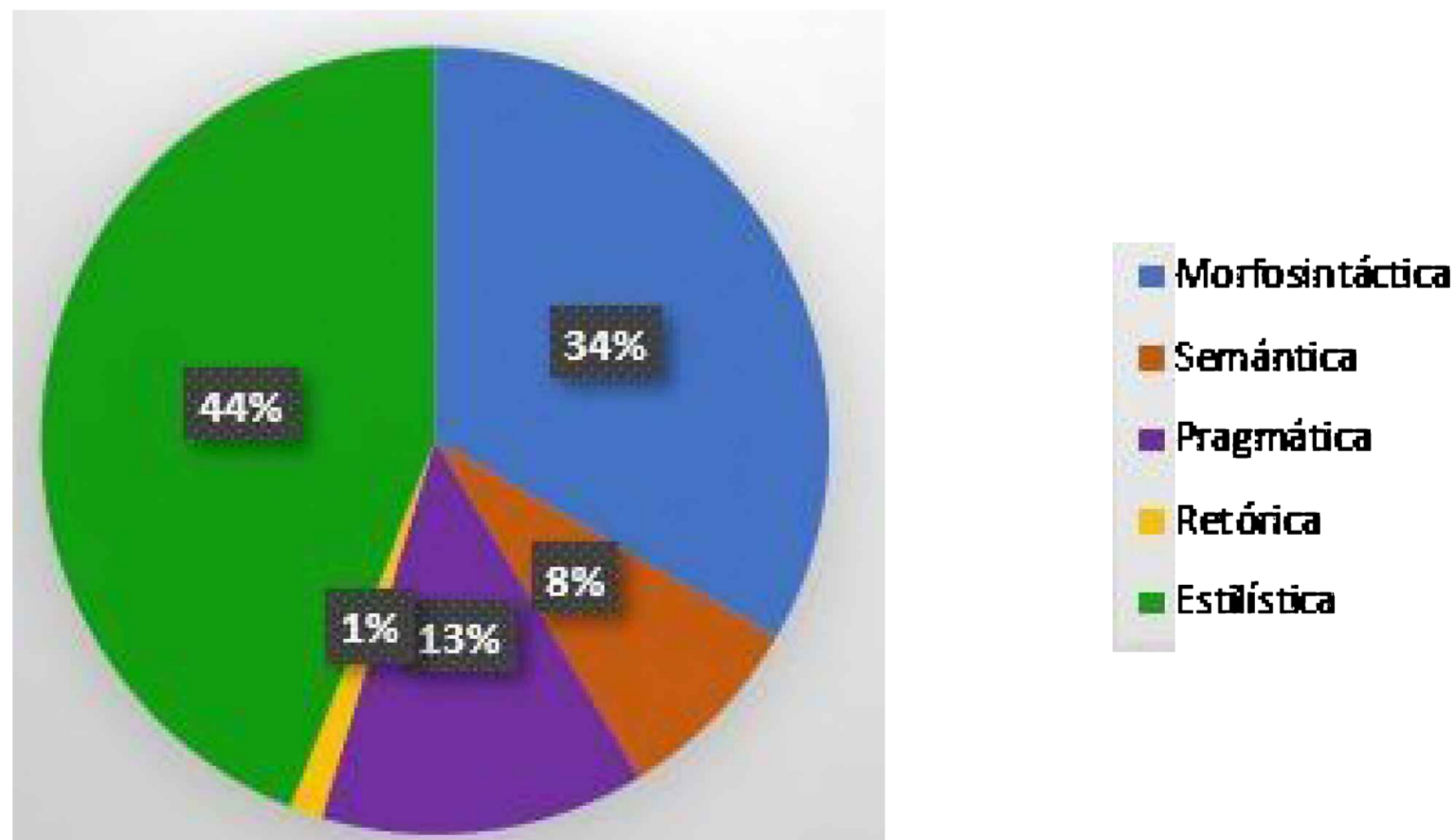


Las incidencias encontradas por el profesor participante fueron 115 (véase tabla 1 y 2) mientras que las señaladas por el hablante nativo participante fueron 36, dando un total de 150 incidencias en el texto completo considerando la exclusión de una incidencia de tipo retórico por recomendación del hablante nativo. Las incidencias señaladas por el hablante nativo fueron de tipo estilístico (22), morfosintáctico (11) y semántico (3).

Las dificultades típicas que se presentan en la traducción inversa español-francés de la obra de crítica literaria *El Purgatorio y el Quijote: Resonancias en "Luvina"* son de tipo estilístico, seguidas de las morfosintácticas. En efecto, en la gráfica 4 se muestran los porcentajes por tipo de dificultad obtenidos en ambas revisiones (profesor y hablante nativo).

Gráfica 4. Porcentajes por tipo de dificultad - Bloques 1 y 2.  
Fuente: Elaboración propia.

### Porcentaje total de dificultades



Las aportaciones del participante cuya lengua materna es el francés marcaron un incremento del 6% en el tipo de dificultad estilístico marcando la predominancia de este tipo de dificultad. El tipo

de dificultad morfosintáctico se mantiene como la segunda dificultad con mayor número de incidencias en el proceso de traducción arrojando un 34% en promedio de ambas revisiones. Las aportaciones del participante cuya lengua materna es el francés marcaron un incremento del 6% en el tipo de dificultad estilístico marcando la predominancia de este tipo de dificultad. El tipo de dificultad morfosintáctico se mantiene como la segunda dificultad con mayor número de incidencias en el proceso de traducción arrojando un 34% en promedio de ambas revisiones.

## 10. Conclusión

A lo largo del presente estudio, se ha profundizado en las dificultades que se presentaron en el proceso de la traducción inversa español-francés del texto de crítica literaria *El Purgatorio y el Quijote: Resonancias en 'Luvina'* (Flores, 2008).

Es importante señalar, en primer lugar, que se percibió una notable mejora en la alumna participante no sólo a nivel del conocimiento de la lengua francesa sino además a nivel del análisis y la comprensión de textos de crítica literaria para traducirlo de la mejor manera posible a la lengua de llegada. La presente investigación generó una serie de discusiones entre los participantes (estudiante, profesor investigador y hablante nativo) para producir la mejor propuesta de traducción a partir de la cual, la alumna, al integrarla como un miembro más del proceso investigativo, fue generando un aprendizaje a partir de las reuniones de revisión.

Con base en los resultados obtenidos al traducir al francés el texto de crítica literaria elegido se concluye que las dificultades típicas al momento de traducir este texto de forma inversa son principalmente

de tipo estilístico y morfosintáctico. El tipo de dificultades que sobresalen son explicados por los siguientes dos motivos: por una parte, porque el presente estudio tiene fines didácticos y el texto fue traducido por una participante que tiene un nivel de conocimiento de lengua B2. El objetivo didáctico del estudio se cumple mediante la detección y solución de las dificultades encontradas. Por otra parte, el estilo de redacción del español y del francés varía. En efecto, cada lengua tiene su propio genio y el aprendizaje y dominio de las variaciones estilísticas y morfosintácticas del español y del francés se vuelve algo indispensable para el futuro traductor. La estudiante participante durante el proceso de la traducción y las reuniones de revisión que sostuvo con el profesor investigador y el participante cuya lengua materna es el francés, puso en marcha procesos metacognitivos que beneficiaron tanto a ella misma como impactaron en la calidad del texto traducido. Conforme las reuniones de revisión avanzaban, la estudiante manifestaba progresivamente menos incidencias como lo pudimos atestiguar mediante los resultados presentados en dos bloques.

En efecto, de acuerdo con Conde (2017), la metacognición en la traducción hace referencia a la capacidad por parte del traductor de “tomar conciencia de su propio aprendizaje, de sus aciertos y de sus fallos” (2017, pág. 177). En la presente investigación la alumna participante fue capaz de realizar un trabajo metacognitivo durante el proceso de la traducción puesto que se volvió consciente de los aprendizajes obtenidos y fue capaz de detectar progresivamente por sí misma errores propios antes de ser señalados por el profesor investigador o por el participante cuya lengua materna era el francés.

Los métodos utilizados en la investigación (Clínico-crítico, ABP, ABI, Investigación-Acción) que formaron parte de la clínica pedagógica favorecieron en gran medida el proceso de enseñanza-aprendizaje. En el área de la traducción, es importante no sólo identificar las dificultades traductológicas, sino saber de qué manera pueden ser resueltas. Si bien es importante tener los conocimientos teóricos de las faltas comunes y sus soluciones, no existe mejor manera que experimentarlo; de tal forma, se encuentra que la clave en cuanto a la optimización en la formación de futuros traductores de francés es mediante la práctica misma.

A pesar de que la traducción inversa representa un reto para el traductor en comparación con la traducción directa, el mercado demanda cada vez más traductores que realicen las diferentes modalidades de la traducción. Por tanto, es conveniente formar futuros profesionistas que se encuentren preparados a lo hora de afrontar este tipo de escenarios.

Esta investigación con fines didácticos es valiosa, en primer lugar, para la formación de los futuros traductores del francés. En efecto, mediante los procesos utilizados a lo largo del estudio, se puede ampliar el panorama de la didáctica de la traducción. En segundo lugar, la investigación apoya al talento local en cuanto a la difusión de las producciones de crítica literaria omainéditas. El estudio representa la culminación de un entendimiento lingüístico llevado más allá del salón de clases. Es la lingüística aplicada a la traducción, en este caso, a la inversa. La presente investigación valida no sólo a la traducción como una disciplina respetable, sino que además muestra el nivel de dificultad que poseen los estudios en el área de lenguas extranjeras.

## 11. Referencias

- Aguilera, L., De los Santos, E., Flores M.E., y Infante, J.M. (2017). El Análisis del discurso como insumo en la formación de docentes. Una experiencia. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Alcaraz, E. (2000). El inglés profesional y académico. Alianza Editorial.
- Amador, P. V. (2015). Figuras reóricas (figuras literarias).
- Barrows, H. (1986). Problem-Based learning in medicine and beyond: A brief overview. En L. Wilkerson, y W. Gijsselaers, Bringing Problem-Based Learning to Higher Education: Theory. Jossey-Bass Publishers.
- Bracops, M. (2010). Introduction à la pragmatique. De Boek Supérieur.
- Cantú, L., Cantú, R., Flores, M.E. y Ibarra, J. (Eds). (2018). Estudios de Humanidades, Investigaciones Interdisciplinarias. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Cid, A. (2006). De la traducción intersemiótica a la competencia intersemiótica. Cátedra de Semiótica, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.
- Conde, T. (2017). Los géneros textuales y la pericia en traducción.
- Ducret, J.-J. (2004). Método clínico-crítico piagetiano.
- Flores, M. E. (2008). El Purgatorio y el Quijote: resonancias en "Luvina". En L. Rodríguez Alfano (Comp.). Entretejidos textuales e interdiscursos. Ocho estudios de la polifonía enunciativa. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Flores, M.E., Haidar, J., Rojas, C.E., De los Santos, E. (Eds.) (2018). Discurso, cultura, emoción; prácticas discursivas interculturales, transculturales y alternativas. ALED Mx/UANL, FFYL/ENAH/UACJ/ENS.
- Gainza, G. (2002). La traducción: interacción de semiosferas. Escena, XXV, 5; 49-58.



- Jacobson, R. (1959): "On linguistic aspects of translation". In: Brower, R.A. (ed.) On translation. Cambridge
- Maciel, C. (2003). La investigación-acción como estrategia de aprendizaje en la formación inicial del profesorado. *Revista iberoamericana de educación* (33), pp. 91-109.
- Morales, P. y Landa, V. (2004). Aprendizaje basado en problemas. *Revista Theoria* (13), pp. 145-157.
- Morales Zea, M. del S. (2022). Traducción intersemiótica: Teorías y propuestas para su estudio en la literatura y el cine. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 31(31), pp. 595-609
- Nord, C. (noviembre de 2016). Errores y faltas en la traducción. Bloemfontein.
- Oliveira, C. (2003). La investigación-acción como estrategia de aprendizaje en la formación inicial del profesorado. *Revista Iberoamericana De Educación* (33), pp.91-109.
- Peñaherrera, M., Chiluiza, K., & Ortiz, A. (2014). Inclusión del Aprendizaje Basado en Investigación (ABI) como práctica pedagógica en el diseño de programas de postgrados en Ecuador. Elaboración de una propuesta. *Journal for Educators, Teachers and Trainers*, 5(2), pp. 204-220.
- Pérez Gómez, A. (2000). Capítulo XI. La función y formación del profesor en la enseñanza para la comprensión. Diferentes perspectivas. En J. Gimeno Sacristán y A. Pérez Gómez. *Comprender y transformar la enseñanza*. Morata.
- Portis-Winner, I. (1994). *Semiotics of Culture: "The strange Intruder"*. Brockmeyer.
- Rickenmann, R. (2006). *Metodologías clínicas de investigación en didácticas y formación del profesorado*. Ginebra.
- Rodríguez Alfano, L. (2008). *Entretejidos textuales e interdiscursos. Ocho estudios de la polifonía enunciativa*. Universidad Autónoma de Nuevo León

- Rulfo, J. (1980). Luvina. En J. Rulfo, El Llano en llamas. Popular.
- Silva, H. (2011). Le statut de la langue française au Mexique: esquisse d'une problématique. Synergies (1), pp. 17-26.
- Torop, P. (2002). Intersemiosis y traducción intersemiótica. Cuicuilco, 9(25).
- Valdez Vega, O. & Ungureanu, C. (2021). Representaciones sociales del aprendizaje del francés en Rumania y México: dos perspectivas de análisis. En L. E. Aguilera, E. de los Santos, M. E. Flores & J. Haidar (Eds.), Enfoques alternativos en los estudios del discurso. Fondo editorial de Nuevo León/Esc. Normal Superior "Moisés Sáenz Garza.
- Valdez Vega, O., Flores Treviño, M. E. & Longoria Ramón, E. W. (Eds.). (2022). Puentes interculturales del español al francés. Una experiencia didáctica con diversos registros discursivos. Fontamara
- Yuste Frías, José (2005). «[Didáctica de la traducción inversa español-francés: el fin justifica los medios](#)», en Yuste Frías, J. y A. Álvarez Lugrís [eds.] Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión. Universidad de Vigo.
- Zufferey, S., & Moeschler, J. (2015). Initiation à la linguistique française. Armand Colin.

# LA AUTOCORPOBIOGRAFÍA A TRAVÉS DE LAS CARTAS LITERARIAS EN *QUERIDO DIEGO DE PONIATOWSKA*

*Manuel Santiago Herrera Martínez*

## 1. Introducción

Desde la antigüedad el hombre no sólo ha buscado la manera idónea de comunicarse, sino también de enviar los mensajes. Desde animales, señales de humo y seres encargados de transmitir los recados, por mencionar unas cuantas referencias, llevan la consigna de cumplir con esta misión. En Grecia se tiene el primer registro sobre un texto escrito para ser remitido a un destinatario ausente. Tal ejemplo se localiza en el Canto VI de *La Ilíada* de Homero.

Eludía matarlo, pues sentía escrúpulos en su ánimo; / pero lo envió a Licia y le entregó luctuosos signos, / mortíferos la mayoría, que había grabado en una tablilla doble, / y le mandó mostrárselos a su suegro, para que así pereciera [...] Pero al aparecer por décima vez la Aurora, de rosados dedos, / entonces le preguntó y solicitó ver la contraseña / que había traído consigo de parte de su yerno Preto. / Cuando la funesta contraseña de su yerno recibió, / mandóle, en primer lugar, a la tormentosa Quimera / matar... (Homero, 2007, Il. VI, p. 167-181). En esta cita se aprecia la mención de “luctuosos signos” correspondiente al mito sobre Preto, quien le envía a su suegro Yóbates este aviso por medio de Belerofonte, el mensajero, a quien debía dar muerte.

Posteriormente, en el imperio romano la carta cobró un auge literario con variadas temáticas como las preocupaciones comerciales,

los negocios, los aspectos culturales, los temas literarios, la amistad, los asuntos familiares, la descripción de ambientes, la reseña de eventos y tópicos relacionados con el Estado. Por medio de una cuidadosa estructura y redacción, la misiva era un género literario cultivado entre las sociedades latinas para informar y mantenerse en contacto.

Estas cartas conllevan a tener un sello de autobiográficas debido a que el escribiente plasmaba sus sentimientos e ideales. Estas epístolas de tipo privadas reafirmación el “yo” y dejaban entrever un carácter íntimo entre sus respectivos actantes.

Este modelo de cartas se gestó con más fuerza durante el Medioevo. Prueba de ello son las misivas entre *Abelardo y Eloísa*, quienes por medio de un epistolario resaltaba los conflictos amorosos con sus fatídicas consecuencias. Este modelo de literatura se cimentó con más ahínco en los siglos venideros.

De acuerdo con Ríos Sánchez (2011) esta epístola literaria ha influido grandemente hacia otras modalidades textuales con las cuales guarda una estrecha relación; tales son el relato autobiográfico como la confesión, las memorias y la autobiografía propiamente dicha (p. 25).

En el caso de la confesión, el yo-autor analiza su propia vida a través de los recuerdos en una especie de conversación autorreflexiva. Por su parte las memorias tienden a ser más históricas y la autobiografía es más descriptiva.

Esta epístola literaria cuenta, según Ríos Sánchez (2011), con los presentes rasgos:

En primer lugar, hay que tener en cuenta que la carta es una forma de interacción social, que parte de una situación comunicativa muy especial: uno de los interlocutores no está presente. Se trata

por tanto de una conversación retardada, pues el yo que escribe una carta espera, en la mayoría de los casos, una contestación. Y es que la carta presupone la existencia de una segunda persona, pero en la lejanía. Se trata de un nuevo tipo de relación entre persona y persona (2011, p. 11).

En esta cita se nota cómo el *yo* espera una respuesta y provoca que la persona complete información o dé por sobreentendido las reacciones del receptor en los próximos envíos.

La intención de esta breve introducción fue mostrar la importancia de la carta en algunas culturas y periodos centrales para partir de ahí y apreciar su relevancia en la actualidad. De hecho, desde la era romana se conserva la estructura epistolar que aún predomina en nuestro entorno y en la obra a analizar.

1. Fecha: momento de escritura de la carta.
2. Encabezamiento (exordio): fórmulas de tratamiento protocolario o de familiaridad entre destinatario y destinatario.
3. Introducción (captatio benevolentiae): (optativa) sirve a modo de exordio para captar la
4. atención o la benevolencia del destinatario.
5. Cuerpo de la carta (narratio): exposición del motivo que origina la carta, desarrollo del asunto (narratio, petitio, conclusio).
6. Despedida: representa en cierre de la carta, se expresan emociones, sentimientos, saludos, deseos a través de fórmulas de cortesía, muestra el grado de familiaridad o de relación entre destinatario y destinatario.
7. Firma: consiste en el nombre (o sello) del destinatario con el que hace constar que es él quien escribe.
8. Posdata, notas (parte accesoria): se coloca si se ha olvidado un dato de interés en el cuerpo de la carta o si se hace una aclaración de algún punto que haya quedado oscuro (Ríos Sánchez, 2011, p. 04).



En este desglose se visualizan la retórica y la emotividad para persuadir al receptor. Finalmente, Quintiliano propone cuatro macrogéneros para resaltar la clasificación y el sentido de los géneros.

*Cuadro 1. Los macrogéneros de Quintiliano (Ríos Sánchez, 2011, p. 05).*

GÉNEROS	SUBGÉNEROS
Épico-narrativos	Epopeya, saga, leyenda, cantar de gesta, cuento, ensiemplo, apólogo, fábula, fabliau, faceta, milagro, novela corta, roman, romance, novela (de diversos tipos como de aventuras, de aprendizaje, etc.)
Poético-líricos	Peán, ditirambo, himno, oda, elegía, anacreóntica, epitalamio, treno, epinicio, jarcha, moaxaja, qasida, gacella, cantiga de amigo, cantiga de amor, cansó, sirvientés, tensó, partimen, tornejamen, cantiga de escarnio o de maldecir, alba, pastorella, cantiga de serranía, planto, endecha, villancico, glosa, romance, canción castellana, canción petrarquista, madrigal, soneto, EPÍSTOLA, égloga, balada, leyenda, cuento poético, poema en prosa, etc.
Dramáticos	Tragedia, comedia, tragicomedia, drama, farsa, entremés, sainete, tonadilla, loa, jácara, baile, mojiganga, zarzuela, ópera, etc.
Didáctico-ensayísticos	Diálogo, sátira (menipea), miscelánea, tratado, apotegma, refrán, sentencia, proverbios, greguería, EPISTOLARIO, ensayo, artículo, periodismo, memorias, biografía, autobiografía, diario, discurso, sermón homilía, etc

El objetivo de resaltar con mayúscula y en negrita la palabra *epístola* es para reafirmar la belleza poética en su composición, pero también el tinte didáctico y ensayístico. La carta se torna en una enseñanza tanto para el emisor como al receptor porque al narrar interioriza su ser, abre las posibilidades de ser escuchado y de cambiar ciertos rasgos de su vida.

## 2. Planteamiento del problema

Las cartas son visualizadas como un género intimista donde sólo el factor emocional prevalece. Permite conocer el retrato del escribiente

y su manera de actuar. La intención de estudiar el epistolario de Angelina Beloff es para mostrar cómo a través de la semiótica de la cultura y de otras disciplinas como la semántica y el género se generan otros sentidos en el texto que tejen y destejen la personalidad de la narradora para encontrar un cauce a su vida.

### 3. Antecedentes

Al revisar material pertinente para este objeto de estudio, se encontraron diversos textos como el de *Querido Diego, te abraza Quiela. Pliegues y repliegues del amor intransitivo* (2021) de Gilberto Prado Galán. En él se aborda el concepto del amor no correspondido y cómo Angelina evoca a Diego Rivera a través del color azul. Los tópicos centrales son la memoria en las amistades, la pintura y en el reclamo por no recibir ninguna contestación.

Otro texto es *Qui est la? Quiela! O escritura y ausencia en Querido Diego, te abraza Quiela* de Elena Poniatowska (2014) donde Baillon maneja el tema de las cartas como un testimonio ficticio de Angelina Beloff. Este estudio resalta que sólo una carta fue escrita por la misma Angelina y las once restantes fueron compuestas por Poniatowska para reafirmar la imagen de una mujer abandonada y que pudo haber sobresalido en la pintura.

Un artículo más es *Del testimonio al sentimiento: Querido Diego, te abraza Quiela y la nueva novela sentimental hispanoamericana* (2001) de Aníbal González. El autor explora cómo la escritura se centra en el amor y por el medio del testimonio da paso a un género de corte sentimentalista donde se centra en la emotividad y orilla a la evasión.

Sin embargo, no se localizó material de esta obra desde la semiótica de la cultura, la corposfera y la semántica para visualizar otra perspectiva y mirada a los estudios de género desde las cartas literarias. Así que este trabajo intenta ofrecer una propuesta al respecto.

#### **4. Fundamento teórico**

La autobiografía es género maleable y versátil por lo que se vale de diferentes estilos narrativos, de ahí que se incorporen otras modalidades ligadas a la narración de vida como las cartas, crónicas y diarios. De los aspectos mencionados resaltan, por su pertinencia para este estudio, dos características básicas: la narración de la propia vida por el sujeto que la escribe y su diversidad formal. Es en este punto donde convergen la carta con la autobiografía.

De acuerdo con García (2010), la autobiografía es una forma de contar la vida, de recuperar el pasado, a manera de una enseñanza o apología, da respuesta a la necesidad de trascender para no olvidar o no ser olvidada, ya que “relata algún suceso de la vida y el proceso durante el cual un autobiógrafo debe reconocerse como escritor o pensador para así legitimar su relato” (p. 46). A modo de síntesis, se puede afirmar, articulando la postura de García (2010) con la obra en estudio, que:

1) la narración autobiográfica es una recreación de la vida; 2) lo autobiográfico está delimitado por su ubicación cultural e histórica, y su revisión a través de la memoria; 3) la marginalidad del texto autobiográfico reside en la originalidad de sus estructuras híbridas, en la naturaleza indeterminada y ambigua de las formas textuales; 4) este género literario no se establece como norma fija (2010, p. 50).

Gilmore afirma que “a fines de 1960 surgió una discusión teórica en torno al género autobiográfico. Este debate fue enriquecido por la teoría feminista y los grupos multiculturales que buscaban incorporarse a la producción cultural y literaria desde sus propuestas estéticas” (Gilmore apud García, 2010, p. 47).

Por su parte, Fischer (2013) indica que el relato autobiográfico puede consistir en un documento que expresa la construcción y el dinamismo de las identidades, donde la etnicidad se expresa por medio de la diversidad. Fischer (2013) designa las narrativas de los grupos minoritarios autobiografías étnicas, las cuales adquieren la función de herramientas de investigación e interpretación cultural.

Según este autor, lo autobiográfico puede utilizarse como herramienta metodológica para revisar los discursos de etnicidad en la sociedad, pues la literatura revela información importante sobre las diferencias entre los grupos étnicos.

Al respecto García (2010) menciona que la escritura evita circunscribirse dentro de un canon establecido y que por ello han nombrado de diversas maneras su textualidad innovadora.

Esta narrativa, caracterizada por la fragmentación en los relatos y su diversidad de formas cual collage de géneros literarios (como la autobiografía, las memorias y lo epistolar), contiene elementos de ruptura y de experimentación que les permiten concebir nuevos mecanismos formales para construir narrativas híbridas y narrativas de vida (2010, p. 40).

Los relatos autobiográficos exploran varios aspectos: la recreación de vida, la hibridez de formas y la ineludible presencia del yo.

Por medio de la escritura, “las mujeres intentan romper cánones y proponer nuevas visiones e interpretaciones” (Moi, 1998, p. 138).

En relación con el tema, Paredes (2013) menciona lo siguiente:

Nuestros cuerpos son el lugar donde las relaciones de poder van a querer marcarnos de por vida. Nuestros cuerpos en otros de sus atributos tienen una existencia individual y colectiva al mismo tiempo y se desenvuelven en tres ámbitos: la cotidianidad, la propia biografía y la historia de nuestros pueblos (2013, p. 99).

La definición de los sujetos femeninos autobiográficos parte de la lectura étnica de sí mismo, de su mirada como mujer y de la relación con su cuerpo. De acuerdo con Smith (1994), “la idea del cuerpo se relaciona con la presencia social y política, donde la subjetividad contempla una localización topográfica, cultural, social, temporal y lingüística a través de varios códigos de sentido” (1994, p. 266).

Llama la atención que las posturas feministas de las minorías, basadas en el sentido de diferencia étnica, consideran al cuerpo femenino un espacio donde se vuelve tangible la subjetividad.

El cuerpo, la piel y la autobiografía generan un estrecho y fundamental vínculo que permite entender los usos de lo autobiográfico desde la visión femenina, ya que muestran al sujeto en medio de aspectos que, según sea su experiencia, estarán presentes o ausentes, se opondrán o, en ocasiones, simplemente mostrarán sus diferencias (García, 2010, p. 54).

Ese proceso permite a Perilli (2010) definir el término de *Escritura corpórea*:



La letra que responde con el cuerpo: la palabra de soldados y cronistas como Bernal Díaz y Alvar Núñez. Es una escritura corpórea porque proviene no sólo de su mano, en ella se implica todo él, es una escritura de bulto, la del cuerpo del soldado -testigo que no sólo contempló las batallas sino que tomó parte en ellas [...] Escritura corpórea, que se inscribe en todo el cuerpo y, por otro lado, responde con hechos inscriptos en el cuerpo (2010, p. 4).

El cuerpo está siempre ligado a una cultura determinada, a una serie de discursos que constituyen su dimensión simbólica, su significación sociocultural y también su materialidad física. Esta escritura física pasa a ser cuerpo textual o escritura corpórea para devolvernos la imagen de lo que está roto en realidad, para de esta manera recomponerlo.

Seguimos a Rodríguez (1999), cuando afirma que “si el ser cambia a lo largo de su vida, en la medida en que incorpora las experiencias que se le van presentando, la identidad no será una escritura esencial por descifrar o por descubrir, sino un proceso inacabado, una narración que irá cambiando con el tiempo” (1999, p. 31).

La dificultad estriba en crear una narración, un relato continuo a partir de una vivencia en la que se ha intentado quebrar esa hilatura de vida: nuestra capacidad de contar. Si el cuerpo se concibe como un proceso de escritura inacabado, y la identidad se considera un significante semivacío que puede reinventarse, existe un margen para la escritura.

La escritura corpórea pone de manifiesto la dimensión discursiva de nuestra corporeidad, y desafía al poder -una red de discursos ya establecida- que pretende describirnos.

## 5. Metodología

Para desarrollar esta investigación se aplicará una metodología cualitativa con base en *la semiótica de la cultura* de Iuri Lotman (1996) aplicada al libro *Querido Diego, te abraza Quiela* de Elena Poniatowska.

De *la corposfera* de Finol (2014) se analizará el concepto de cuerpo para ver las marcas semánticas que la voz poética enfatiza y atenúa para comprenderse a sí misma y a su entorno. De la *escritura corpórea* se abordará la visión de este tipo de narración para escribir desde la memoria. En la intertextualidad en Riffaterre (1997), se intenta explicar un cambio de comportamiento en la actante a través de la inclusión de un poema. Por medio de la autocorpobiografía en Rodríguez (2016), se indaga sobre los diversos tópicos para abordar el cuerpo y su reflejo en la escritura. Por otra parte, en la biografía en Bajtin (1989) se rastrea la importancia de la narración de vida y su vínculo con la identidad de la protagonista. Finalmente, en la epístola literaria en Ríos Sánchez (2011), se resalta el tono intimista y la valoración de la voz poética.

## 6. Muestra representativa

El corpus de este trabajo es el texto *Querido Diego, te abraza Quiela* de Elena Poniatowska. Consta de doce cartas fechadas desde el 19 de octubre de 1921 al 22 de julio de 1922. Trata sobre las misivas escritas por Angelina Beloff (exiliada rusa y radicada en París) a su compañero Diego Rivera. Esta obra fue escrita por Poniatowska en el año 2014. Para esta indagación se seleccionaron algunas cartas para mostrar los temas antes mencionados.

## 7. La semiótica de la cultura

En la Escuela de Tartu, Lotman plantea la importancia de la semiótica de la cultura como una interdisciplina que abraza a otros textos. Define a la cultura como un texto complejo por los diversos entretejidos que la conforman; de ahí el compromiso de ser capaces de traducir ese entorno cultural. En este sentido la cultura como texto semiótico complejo, refleja tanto a los diferentes textos como a los diversos individuos que forman parte de ella.

Para Lotman (1996) la memoria del hombre es “considerada como un texto complejo, ya que al entrar en contacto con el texto produce cambios creadores dentro de la cadena informacional. Lo paradójico es que al texto debe precederle otro texto, la cultura” (p. 90). De acuerdo con lo anterior, Lotman (1996) define al texto como un “espacio semiótico en que interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente los lenguajes” (1996, p. 09).

Ese espacio semiótico Lotman lo define como semiosfera. Señala que el texto es un espacio donde surgen nuevas comunicaciones e interpretaciones. Dentro de los rasgos sobresalientes de la semiosfera, se encuentra el de la frontera vista como los puntos internos y externos pertenecientes a este espacio.

De acuerdo con Lotman (2000), los textos permanecen en la memoria de la cultura mediante tres mecanismos:

1) Aumenta de manera significativa el volumen de conocimiento, es decir, la cultura va tomando de la realidad que la rodea los elementos que necesita para sobrevivir. 2) Reorganiza de manera constante los contenidos culturales, y 3) utiliza el “olvido” para mantener los textos dentro de una cultura; es decir, permite que unos textos tomen el lugar de otros (2000, p. 174).

Lotman, al hacer una analogía entre el paralelismo estructural de las caracterizaciones semióticas y las personales, define el texto de cualquier nivel como una persona semiótica, y considera asimismo como texto a la persona en cualquier nivel sociocultural. Esta definición refleja la interacción que tienen, para Lotman (2000), el hombre y todos los sistemas semióticos (o textos) “como manifestaciones de una cultura y dentro de esa misma cultura, de manera que interactúan no solo como depósito de información, sino también como textos con capacidad de crear nuevos textos o mensajes” (2000, p. 197).

Uno de los aportes de la semiótica de la cultura es el generar nuevos sentidos. Lotman propone la participación de los traductores o filtros bilingües que explican la finalidad de los textos a los demás.

De acuerdo con lo anterior, Lotman (2000) define al texto como:

A la luz de lo dicho, el texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional (2000, p. 125).

En esta producción de sentidos, el texto pasa por una serie de diversos procesos socio- comunicativos. Entre los cuales Lotman (2000) refiere:

1. El trato entre el remitente y el destinatario. El texto cumple la función de un mensaje dirigido del portador de la información al auditorio.
2. El trato entre el auditorio y la tradición cultural. El texto cumple la función de memoria cultural colectiva.
3. El trato del lector consigo mismo. El texto interviene en el papel de mediador que ayuda a la reestructuración de la personalidad del lector.
4. El trato del lector con el texto. Deviene un interlocutor de iguales derechos que posee un alto grado de autonomía. Tanto para el autor (el remitente)

como para el lector (el destinatario), puede actuar como una formación intelectual independiente que desempeña un papel activo e independiente en el diálogo.

5. El trato entre el texto y el contexto cultural. Los textos, como formaciones más estables y delimitadas, tienden a pasar de un contexto a otro. Al trasladarse a otro contexto cultural, se comportan como un informante trasladado a una nueva situación comunicativa: actualizan aspectos antes ocultos de su sistema codificante. Tal 'recodificación de sí mismo' en correspondencia con la situación pone al descubierto la analogía entre la conducta sígnica de la persona y el texto (2000, p. 54).

### *7.1 La semiótica del espacio*

Lotman plantea a la semiótica de la cultura como la disciplina que estudia la interacción de los diferentes sistemas semióticos dentro de una cultura (p. 259). En esta interacción es relevante la semiosfera porque es definida como "el espacio semiótico cerrado necesario para la existencia y el funcionamiento de los distintos lenguajes" (1998, p. 123).

Esta semiosfera presenta una serie de rasgos característicos, siendo el más sobresaliente la frontera por su carácter espacial. Para Lotman la frontera es el conjunto de puntos pertenecientes a un espacio a la vez interno y externo. Como frontera semiótica, la semiosfera es la suma de traductores o filtros bilingües, por medio de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje. La frontera general de la semiosfera se intersecta con las fronteras de los espacios culturales particulares.

En este aspecto es vital los espacios culturales. Por ello Lotman puntualiza que la cultura es "el conjunto de información no genética como memoria de la humanidad o de los colectivos más restringidos nacionales o sociales, dichos colectivos histórico-sociales [que] crean o



reinterpretan los textos de acuerdo con su modelo de mundo” (1998, p. 41- 42).

Lotman (1996) expresa que “la memoria no es para la cultura un depósito pasivo, sino que constituye una parte de su mecanismo formador de textos” (p. 161). Es decir, genera sentidos y define a la identidad como una unidad. Así que propone que las leyes de la memoria “sufren una selección y una compleja codificación, para, en determinadas condiciones, de nuevo manifestarse” (1996, p. 109).

En este sentido Lotman (1996) expresa que “la memoria no es para la cultura un depósito pasivo, sino que constituye una parte de su mecanismo formador de textos” (p. 161). Es decir, genera sentidos y define a la identidad como una unidad.

De acuerdo con Mieke Bal, dentro de la narratología el espacio es el lugar en el cual los personajes se desenvuelven. La autora externa que “el lugar se relaciona con la forma física, medible matemáticamente, de las dimensiones espaciales. Por supuesto sólo en la ficción; esos lugares no existen verdaderamente tal como lo hacen en la realidad” (Bal, 1987, p. 101).

Esta semiótica del espacio, estudiada por Finol (2006), asevera que el espacio en los estudios semióticos representa una estructura que juega un rol importante en la organización social, a través de él se da sentido a una organización social, pero también a una serie de valores culturales que soportan ese orden social. El espacio se convierte en instrumento simbólico, capaz de articular los contenidos de la cultura misma en una sintaxis particular (2006, p. 38).

## 7.2 La autocorpobiografía

En las I Jornadas Nacionales de Investigación en Ciencias Sociales de la UNCuyo, realizadas en 2016, se presentó la conferencia *Corpobiografías de mujeres. Reflexiones epistemológicas y metodológicas* de Rosana Paula Rodríguez.

De acuerdo con la autora, las autocorpobiografías son reconstrucciones senti-corpo-pensantes de trayectorias y experiencias de mujeres. Se trata de reelaboraciones conceptuales de la vivencia de la corporalidad, que implica la subjetividad y la trayectoria vital de la experiencia vivencial del cuerpo.

Según Rodríguez (2016), las autocorpobiografías nacen del análisis de los múltiples registros de la experiencia vivida sentida, de los fragmentos de la memoria del cuerpo, de las prácticas/ técnicas que el recuerdo activa, olvidadas u omitidas, de la auto-reflexión, de los miedos, de las dificultades, de las tramas de interacciones sociales, de los marcos sociopolíticos, culturales e históricos, de las ideologías y las significaciones sociales (2016, p. 2).

En esta cita se visualiza las representaciones y los discursos emanados del cuerpo. En él se plasman las experiencias vividas a través de diversas marcas. Rodríguez externa que el cuerpo transita por tres vías: el cuerpo vivido, el cuerpo percibido y el cuerpo representado. Aunque el concepto es empleado para las mujeres que han experimentado el aborto, la intención de abordarlo en las cartas literarias es por esa necesidad de mostrar sus sentimientos y pensamientos.

De acuerdo con estas denominaciones corporales sugeridas por Rodríguez (2016), se aplicaron a la obra *Querido Diego* de Poniatowska para mostrar otros conceptos inmersos.

### 7.2.1 *El cuerpo vivido*

El cuerpo vivido se refiere a la autopercepción. Es decir, cómo las mujeres lo sienten y le dan su significado. En la obra se anexa el siguiente ejemplo:

17 de diciembre de 1921

“Pensé que tu espíritu se había posesionado de mí, que eras tú y no yo el que estaba dentro de mí, que este deseo febril de pintar provenía de ti y no quise perder un segundo de tu posesión. Me volví hasta gorda Diego, me desbordaba, no cabía en el estudio, era alta como tú, combatía en contra de los espíritus -tú me dijiste alguna vez que tenías tratos con el diablo- y lo recordé en ese momento porque mi caja torácica se expandió a tal grado que los pechos se me hincharon, los cachetes, la papada; era yo una sola llanta, busqué un espejo y en efecto, allí estaba mi cara abotargada y ancha” (Poniatowska, 2020, p. 23).

Aquí se nota cómo Angelina siente esa grandeza corporal y espíritu de artista al pensar que es la imagen viviente de Diego Rivera. Esta apreciación tiene relación con la propuesta de Losada (2001) al externar que el espacio “también implica el comportamiento y un significado para quienes habitan en él” (p. 272). En este ejemplo se observa la transfiguración de la voz poética en Rivera, actúa con libertad y lo imita en su arte pictórico.

### 7.2.2 *El cuerpo percibido*

Se refiere a cómo el cuerpo es observado y valorado por el otro. En la obra se advierte en el siguiente ejemplo:

2 de febrero de 1922

Un día comentaste: “De tan pálida, eres casi translúcida, puedo verte el corazón” Otro, al sentarme frente a ti, levantaste los ojos y escuché:

“Qué prodigiosamente blanco es tu rostro. Parece siempre emerger de la oscuridad” (Poniatowska, 2020, p. 63).

Por medio de los adjetivos *pálida* y *translúcida*, Rivera la describe como noble y de buenos sentimientos. Asimismo, en el segundo ejemplo la retrata como un ser fuerte que afronta las adversidades.

### 7.2.3 *El cuerpo representado*

En esta denominación es cuando la persona se capta a sí misma e intenta organizar su vida. Una muestra es el ejemplo:

2 de enero de 1922

“son las once de la mañana, estoy un poco loca. Diego definitivamente no está, pienso que no vendrá nunca y giro en el cuarto como alguien que ha perdido la razón. No tengo en qué ocuparme, no me salen los grabados, hoy no quiero ser dulce, tranquila, decente, sumisa, comprensiva, resignada, las cualidades que siempre ponderan los amigos. Tampoco quiero ser maternal; Diego no es un niño grande, Diego solo es un hombre que no escribe porque no quiere y me ha olvidado por completo”. (Poniatowska, 2020, p. 42).

Por medio de los adjetivos (dulce, tranquila, decente, sumisa, comprensiva y resignada) se percibe como una madre protectora y que sufre en silencio ante el mal comportamiento del hijo. Deja atrás esa imagen al ver que siempre ha tenido el silencio como respuesta. Se cansa de esta representación y rompe con sus actitudes.

### 7.3 *La corposfera*

En esta tríada se visualiza el concepto de *Corposfera* propuesto por Finol (2014) para referirse a los signos, códigos y procesos de

significación en los que, de modos diversos, el cuerpo está presente, actúa, significa.

Dentro de las cartas, en ese *yo* intimista, se denotan variadas temáticas emitidas por la voz poética, entre las cuales podemos enunciar:

### *7.3.1 violencia expresiva*

Según Segato (2013), este tipo de violencia se da en el léxico empleado por las mujeres en reconocer sus cuerpos como territorios dañados. En este punto se ofrecen dos ejemplos correspondientes a la misma fecha.

15 de noviembre de 1921

Tratamos de hablar de otra cosa, veo cómo lo intentan y al rato se despiden y yo me voy metida de nuevo en mi esfera de silencio que eres tú, tú y el silencio, yo adentro del silencio, yo dentro de ti que eres la ausencia, camino por las calles dentro del caparazón de tu silencio (Poniatowska, 2020, p. 16).

Después de todo, sin ti, soy poca cosa, mi valor lo determina el amor que me tengas y existo para los demás en la medida en que tú me quieras. Si dejas de hacerlo, ni yo ni los demás podremos quererme (Poniatowska, 2020, p. 17).

En ese hermetismo se siente una presa y forma parte del olvido de Rivera. Se degrada y pierde su imagen ante sí misma y los demás.

### *7.3.2 Violencia epistémica*

En este rubro Spivak (1998) define a este tipo de violencia como una desposesión de los saberes, conocimientos y aprendizajes de las mujeres. En esta cita se muestra esta clase.



22 de julio de 1922

Elie Faure fue claro: “Angelina, usted siempre ha sido una mujer de un gran equilibrio y de buen sentido, tiene usted que rehacer su vida. Con Diego todo ha terminado y usted es demasiado valiosa” (Poniatowska, 2020, p. 70).

Beloff sentía una admiración profunda hacia Rivera, incluso se desvivía por él y trataba de que siempre sobresaliera en su arte. He ahí en considerarse silencio y mutismo ante el pintor.

### *7.3.3 La metáfora del recinto de la interioridad*

En este segmento se hablará de este tipo de metáfora de acuerdo con la definición sugerida por Archuf (2002):

Lo íntimo será quizá lo más recóndito del yo, aquello que roza lo incomunicable, lo que se aviene con naturalidad al secreto. Lo privado a su vez parecería contener lo íntimo, pero ofrecer un espacio menos restringido, más susceptible de ser compartido, una especie de antesala o reservado poblados por algunos otros. Finalmente, lo biográfico comprendería ambos espacios, modulados en el arco de las estaciones obligadas de la vida, incluyendo además la vida pública. Pero este viaje con escalas hacia el corazón de la interioridad es sólo una ilusión: cada paso, los términos se intersectan y trastocan, lo más íntimo pide ser hablado o cede a la confidencia, lo privado se transforma en acérrimo secreto, lo público se hace privado y viceversa (2002, p. 102)

En este concepto se nota cómo a través de las cartas se delata el externar los sentimientos para conocer el sentir y actuar de la persona. En estas dos muestras se descubren ambas metáforas.

2 de enero de 1922

Yo estaba como drogada, ocupaba todos mis pensamientos, tenía un miedo espantoso de defraudarte... y me sentía desgraciada por mi torpeza, mi nerviosidad, mis silencios, rehacía. (Poniatowska, 2020, p. 45).

Mira Diego, durante tantos años que estuvimos juntos, mi carácter, mis hábitos, en resumen, todo mi ser sufrió una modificación completa: me mexicanicé terriblemente y me siento ligada *por procuration* a tu idioma, a tu patria, a miles de pequeñas cosas y me parece que me sentiré muchísimo menos extranjera contigo que en cualquier otra tierra (Poniatowska, 2020, p. 46).

En estos ejemplos Beloff se compara como dependiente de sus defectos por no ser la mujer que Rivera idealiza. También se alude al hibridismo cultural al externar que se mexicaniza para dar a entender que su cuerpo es una cartografía donde el pintor puede reconocerla.

#### 7.3.4 *La automitografía*

Bajtin (1989) señala que la biografía es una narración de vida donde prevalecen el tiempo biográfico, el tiempo creado y el cronotopo. Comenta que la primera “alude al ser que recorre su camino por la vida. Es decir, los datos personales del autor. En cambio, la segunda clase se refiere a la construcción ficticia del personaje literario” (1989, p. 283).

Para esta muestra se citan dos cartas fechadas en diversos periodos.

28 de enero de 1922

Pero soy tu pájaro al fin y al cabo y he anidado para siempre entre tus manos (Poniatowska, 2020, p. 58).

2 de febrero de 1922

Sigo siendo tu pájaro azul, sigo siendo simplemente azul como solías llamarme, ladeo la cabeza, mi cabeza herida definitivamente y la pongo sobre tu hombro y te beso en el cuello, Diego, Diego, Diego a quién tanto amo (Poniatowska, 2020, p. 68).

En *el Diccionario de Símbolos* de Cirlot (1997), “el pájaro azul” significa algo imposible (p. 352). En esta automitografía la voz poética se compara con un ave presa, comprensiva y que anima con su existencia al dueño.

### 7.3.5 *La existencia interrogada*

Las autocorpopobiografías tiene a la propia experiencia como objeto de estudio, es por ello que nos sitúa en las incomodidades, en los vaivenes de las emociones, sentires, pensares, dolores y alegrías.

17 de diciembre de 1921

Y yo tengo la absoluta conciencia de que no llegaré mucho más lejos de lo que soy. Necesitaría mucha libertad de espíritu, mucha tranquilidad para iniciar la obra maestra y tu recuerdo me atenaza constantemente además de los problemas que te sabes de memoria y no enumero para no aburrirte: nuestra pobreza, el frío. La soledad (Poniatowska, 2020, p. 25).

La voz poética se cuestiona su situación interna y condición cultural. En esta cita se nota cómo ella se limita a crecer en lo profesional y justifica su baja apreciación ante el fuerte predominio de la imagen de Rivera.

### 7.3.6 *Una escritura de resistencia*

Escribir le permite enfrentar el miedo, la rabia, el dolor, y para evitar la victimización las mujeres proponen una escritura de la

resistencia, una auto-corpo-biografía, donde cuerpo y escritura persisten.

28 de enero de 1922

Tú has sido mi amante, mi hijo, mi inspirador, mi Dios, tú eres mi patria, me siento mexicana, mi idioma es el español, aunque lo estropee al hablarlo. Si no vuelves, si no me mandas llamar, no solo te pierdo a ti, sino a mí misma, a todo lo que pude ser (Poniatowska, 2020, p. 55).

La narradora se mantiene fuerte a través de la escritura. En ella busca una manera de subsistir ante el dolor y se niega a perder el recuerdo de su amado.

### *7.3.7 Memoria corporal*

El cuerpo es definido en términos de territorio (lugar) de vivencias, emociones, sensaciones y resistencia.

7 de noviembre de 1921

Te amo Diego, ahora mismo siento un dolor casi insoportable en el pecho. En la calle, así me ha sucedido, me golpea tu recuerdo y ya no puedo caminar y algo me duele tanto que tengo que recargarme contra la pared.

Iba a responderle que era el amor, ya lo ves, soy rusa, soy sentimental y soy mujer, pero pensé que mi acento me delataría y los funcionarios franceses no quieren a los extranjeros (Poniatowska, 2020, p. 14).

En este ejemplo ella reafirma su postura ante su situación. Por medio de la adjetivación (rusa y sentimental) exalta su condición femenina y acrecienta el dolor con el corazón para remarcar su sensibilidad.

### 7.3.8 *La intertextualidad*

De acuerdo con Riffaterre (1997), la intertextualidad supone una actitud, una disposición, “que orienta la lectura del texto [...] Es el modo de percepción del texto que rige la producción de la significancia, mientras que la lectura lineal sólo rige la producción del sentido” (1997, p, 171). En las cartas aparece este poema de Apollinaire.

2 de febrero de 1922

Recuerdo un poema de Apollinaire, ahora mismo te lo transcribo:

“En suma, oh reidores no habéis sacado gran cosa de los hombres, apenas habéis extraído un poco de grasa de su miseria, pero nosotros que morimos de vivir lejos el uno del otro tendemos nuestros brazos y sobre esos rieles se desliza un largo tren de carga” (Poniatowska, 2020, p. 61).

En este poema se aprecia cómo Beloff siente las consecuencias negativas del abandono y que vivió a expensas de un amor interesado, cómo la migración hace fuerte a todos aquellos que han transitado por desventuras y sólo los espera un largo penar.

## 8. Conclusiones

En la carta el proceso de escritura nos permite construir una biografía a través de las vivencias y sentimientos anidados en el cuerpo. No sólo es enviar un mensaje, sino que es tratar de hablar con nuestro yo interior, cuestionarnos y cambiar actitudes.

En la pregunta “¿Cuál es la importancia del cuerpo en la construcción identitaria del personaje?”, se observó que el cuerpo es un territorio donde nos refugiamos y edificamos una visión de nosotros mismos que nos haga sobrevivir y resistir ante las situaciones



suscitadas. La escritura autobiográfica en las cartas revela un cuerpo cargado de diversas emociones que le permite destejer los sentidos y encontrar un cauce a su existir.

En la segunda pregunta “¿Qué recursos emplea la voz poética para proyectar una imagen de sí misma?”, se apreció cómo recurre a la intertextualidad para reforzar ese sentimiento de pertenencia al otro. Sin embargo, en el dialogismo consigo mismo y con los demás fue armando una imagen distinta. La escritura le permite visualizarse y retomar el pasado como una experiencia en su vida y en su producción artística.

En la última pregunta ¿de qué manera la semiótica de la cultura reorienta la mirada interna de la narradora para redescubrirse y edificar su personalidad?, se observó cómo a través del proceso de escritura, la voz poética devela otros tópicos alusivos al género que la cuestionan sobre su sobrevaloración personal y artística e intenta reconstruirse.

En este análisis se observó que las cartas intentan mostrar un valor didáctico y reflejar las diversas clases de violencia experimentadas en silencio por la voz poética en aras de cambiar las actitudes y la visión de sí misma.

## **9. Referencias**

- Álvarez, M. (1995). Tipos de escrito III: Epistolar, Administrativo, Jurídico. Arco / Libros.
- Archuf, L. (2002). El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Fondo de Cultura Económica.

- Baillon, F. (2014). Qui Est La? Quiela! O escritura y ausencia en Querido Diego, te abraza Quiela de Elena Poniatowska. Kipus. Revista Andina de Letras (18).
- Bajtin, M. (1989). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Taurus
- Bal, M. (1987). Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología. Cátedra.
- Cirlot, J. E (1997). Diccionario de símbolos. Siruela.
- Finol, J. E. (2006). "Rito, espacio y poder en la vida cotidiana", en José Finol (coord.), Designis 9. Mitos y ritos en las sociedades contemporáneas. Gedisa.
- Finol, J. E. (2014). Antropo-Semiótica y Corposfera. Espacio, límites y fronteras del cuerpo. Opción 30 (74), mayo-agosto, pp. 154-171
- Fischer, M. Autobiography and postmodernism.
- García, E. (2010). Mujeres que cruzan fronteras. Universidad Autónoma de Zacatecas
- González, A. (2001). Del testimonio al sentimiento: Querido Diego, te abraza Quiela y la nueva novela sentimental hispanoamericana. Literatura mexicana XII (2).
- Homero. (2007). La Ilíada. Gredos.
- Losada, F. (2001). "El espacio vivido. Una aproximación semiótica". Cuadernos. Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (17), pp.271-294.
- Lotman, I. (1996). La Semiosfera I. Cátedra.
- Lotman, I. (1998). La semiosfera II. Universidad de Valencia.
- Lotman, I. (2000). La Semiosfera III. Cátedra.
- Moi, T. (1988). Teoría literaria feminista. Cátedra.

- Paredes, J (2013). Hilando fino desde el feminismo comunitario. El Rebozo.
- Perilli, C. (2010). Mirando el mar desde las orillas de dos libros. Dos ficciones de Margo Glantz. Universidad Nacional Autónoma de Tucumán.
- Poniatowska, Elena (2020). Querido Diego: te abraza Quiela. Era.
- Prado Galán, G. (2021). Querido Diego, te abraza Quiela. Pliegues y repliegues del amor transitivo. Universidad Iberoamericana.
- Riffaterre, M. (1997), "El intertexto desconocido", en Hamon, Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba.
- Ríos Sánchez, A, J. (2011). La epistolografía: Roma y el Renacimiento. Revista Káñina XXXV (2). Universidad de Costa Rica San José.
- Rodríguez, R. (1999). Foucault y la genealogía de los sexos. Anthropos.
- Rodríguez, R. (2016). Corpobiografías de mujeres. Reflexiones epistemológicas y metodológicas. Universidad Nacional de Cuyo
- Segato, R. (2013). La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda. Prometeo Libros.
- Smith, S. (1994). Autobiography and postmodernism. University of Massachusetts.
- Spivak, G. (1998). ¿Puede hablar el subalterno? Orbis Tertius. 3 (6), pp. 175-235. Universidad de la Plata.

# ACERCAMIENTOS INTERSEMIÓTICOS A LA NARRATIVA DE J.R.R. TOLKIEN

*Joyzukey Armendáriz Hernández*

*Víctor Barrera Enderle*

## 1. Introducción

La traducción intersemiótica o transmutación pertenece a la triada definida por Roman Jakobson: traducción intralingüística, interlingüística, y la traducción intersemiótica que se aboca a la interpretación de signos verbales o lingüísticos mediante signos de sistemas no verbales. En esta transmutación intersemiótica, el receptor cobra especial importancia, ya que es él quien recibe el mensaje. A nivel discursivo, la traducción intersemiótica propone un acercamiento a la construcción lingüística del mensaje con respecto a su identidad. Así se percibe la manera en la que se generó el texto, la cual incluye al creador del mismo, y manera en la que se recibe por conciencias ajenas al autor (Jakobson, 1959, p. 233).

Consideraremos los conceptos de texto como dispositivo, según lo definió Foucault (1980) como la agrupación de todos los elementos que inciden, y unen, un grupo social con un fin de manipulación o control. Este dispositivo incluirá la narrativa de J.R.R. Tolkien como transmutador de mensajes culturales, y manifestado en discurso. Para decodificar tal lenguaje, la traducción intersemiótica nos acercará al contexto del mensaje.

Esta transformación requiere el desarrollo de un intérprete que entienda el mensaje que proviene de la fuente, y sea capaz de lograr una transmutación de tales ideas en un signo nuevo que correspondan

a un nuevo grupo cultural (Benjamin, 2010, p. 120). Así se explora también la importancia de la traducción como herramienta de entendimiento cultural, no sólo lingüístico. Lo anterior nos acercará a la definición de lo que realmente es la literatura y su propósito, ya que tal labor está inherente en el trabajo del autor durante la creación de su obra.

Para explorar estos conceptos, observaremos la transmutación de los signos, de lo lingüístico al mensaje que Tolkien como autor realiza. En esta transmutación, el autor es visible, ya que cumple un rol de intérprete y abrevador de fuentes de ficción nórdicas que convergen en su obra de la Tierra Media, la cual incluye la saga de *El Señor de los Anillos* (1954 - 1955), *El Hobbit* (1937), *El Silmarilion* (1977) y los *Cuentos Inconclusos de Númenor y la Tierra Media* (1980).

Tolkien es conocedor de la tradición literaria, no obstante, con mayor importancia, pertenece a un dispositivo académico que le otorga validez a su voz de intérprete, y así, puede comunicar a gran escala su perspectiva literaria. El resultado buscado por Tolkien es lograr una resignificación mitológica que le proporcione a Inglaterra una identidad más acertada a su origen (Carpenter, 2000, p. 244). Con el propósito de trazar tales correlaciones, nos basaremos principalmente en *Las Cartas de Tolkien*, correspondencia compilada por su biógrafo Humphrey Carpenter (2000).

## **2. Marco Teórico**

La traducción es una construcción de significados equivalentes (Lambert, 1995, p. 116), una transmutación de los elementos de un sistema a otro mediante un proceso de adaptación. La diferencia principal de la traducción intersemiótica es que las traducciones



lingüísticas se enfocan por obviedad en el signo lingüístico y la traducción intersemiótica o transmutación se aboca a la interpretación de signos verbales o lingüísticos mediante sistemas no verbales y culturales que inciden en diferentes canales y resultan en una variedad de signos (Jakobson, 1959, p. 234).

En esta transmutación, el receptor cobra especial importancia, ya que es él quien recibe el mensaje. La manera en que se realiza esta traducción indudablemente reflejará peculiaridades de la sociedad que lo recibe. Entonces, la traducción es la implementación de una reformulación de un mensaje, y por lo tanto, equivale a diferentes palabras, o signos, que comunican un mismo mensaje.

La traducción intersemiótica implica pérdida de información, ya que un texto origen posiblemente tenga un significado que al ser traducido a otro formato deba ocupar otra dimensión. Un ejemplo son las adaptaciones de obras literarias al cine. Peeter Torop (2002) en su ensayo *Traducción Intersemiótica* explora las múltiples dimensiones de este tipo de traducción y la fidelidad de las mismas al texto fuente en un apartado que recorre varios títulos cinematográficos (2002, p. 14). Aunque no nos enfocaremos en las adaptaciones cinematográficas de la obra de Tolkien, los conceptos usados por Torop nos guiarán a una definición de Tolkien como intérprete.

Walter Benjamin en *Ensayos Escogidos* explica que la traducción es un instrumento que no revela ni crea por sí misma, sino sólo representa la conexión que existe entre los sistemas que conecta (2010, p. 113). Así, la traducción busca ser fiel a la forma y el sentido del original, pero esto provoca múltiples complicaciones porque los sistemas difieren en correlación directa con estas categorías. Entonces, es posible ser fiel a la forma, pero supeditar el sentido, o ser fiel al

sentido y sacrificar la forma. Tanto se pierde en la traducción al ganar entendimiento. Benjamin (2010) argumenta, así como Jakobson, que el texto mismo puede devenir en traducciones intralingüísticas contemporáneas, en las que la misma lengua se diluye en sí, y presenta palabras que ya han caído en desuso (p. 114). Por lo tanto, la traducción no apela a un formato permanente, es simplemente un medio transitorio para la comprensión de un mensaje original, aunque anhele un estado final inamovible. No obstante, si la premisa anterior se cumpliera, el rol del intérprete también se volvería obsoleto, y el conocimiento llegaría por fin a un estado absoluto, pero infértil.

En esta transformación, el rol del intérprete que logra primero el entendimiento del signo original, y luego su transmutación al nuevo sistema, cobra importancia. El intérprete de las historias antiguas, las que se reflejan en el universo que nos compete de la Tierra Media, no adquiere el valor de comunicar el mensaje simplemente por ser lector. Debe ser parte de un dispositivo que le proporcione ciertas facilidades, el cual es el caso de Tolkien.

El intérprete, entonces, es parte fundamental de la transformación de este texto. Siendo el origen un prototexto, o un texto modelo de partida, como lo define Genette (1989) que pudiese ya estar ausente, más no eliminado, hacia su proceso de convertirse en un architexto o el texto como versión final que se será obtenido por un receptor (p. 9-11). Lotman lo expresa como una necesidad de interpretación debido a que el texto no puede ser asimilado en su forma primaria, por lo tanto, el entendimiento también debe abarcar el proceso de transformación, o en otras palabras, la interpretación (Lotman, 1996b, p. 120).

El intérprete observa que existen aspectos semióticos de la cultura que permanecen, como indica Lotman, bajo leyes de memoria,

que permiten una transmutación de los mismos signos bajo una nueva codificación, lo cual posibilita la permanencia del mensaje (1996, p. 109).

Es por eso que Tolkien adopta el rol de intérprete, pero también el texto creado se independiza y asume su rol interpretativo en otras épocas, porque los códigos mostrados no pertenecen a la realidad en la que son observados, deben ser reinterpretados por el lector con la congruencia que se podrá observar en los otros signos del sistema. Como lo expresa Lotman: “a veces el pasado de la cultura tiene más importancia para su estado futuro que su presente” (Lotman, 1996b, p. 109).

Y si la traducción transforma al texto, entonces ¿qué es el texto? Lotman ya ha explorado la noción de texto no como instrumento lingüístico, sino como un dispositivo que contiene códigos, y que es capaz de transformar ciertos mensajes (p. 56). Así, el texto se convierte en un signo cultural, y presenta también cualidades inherentes al intérprete, ya que resignifica signos lingüísticos y semióticos en el contexto cultural (Lotman, 1996a, p. 56).

El texto, en este caso como enfoque en la narrativa de Tolkien, es finito, y se circunscribe a fronteras (Lotman, 1996a, p. 64); dentro de estos bordes sucede la resignificación del signo. Es importante entonces focalizar la atención a la manera en la que un texto, lingüístico y cultural, se genera, lo cual, refleja la conciencia del creador: la manera en la que se recibe refleja las conciencias de los receptores.

Este texto fuente puede ser traducido de un formato a otro, ya sea similar o diferente, lo que enfatizará la noción intersemiótica. De esta

manera es posible decir que el texto, o la cultura, se expresa partiendo de un formato a otro. La manera en que se realiza esta traducción indudablemente refleja peculiaridades de la sociedad que lo alberga.

El texto mismo posee múltiples dimensiones, cada una de ellas confiere cierta información que produce que el texto se entienda de cierta manera. Así, una traducción adecuada es aquella que puede correlacionarlas para mantener la unificación del mensaje (Torop, 2002, p. 15). El texto no se compone de palabras u oraciones aisladas, sino que están complementadas no solo de manera lingüística, sino de manera simbólica y connotativa.

Un texto contiene discurso; a su vez, el discurso considera, entre otras cosas, la dinámica de la recepción del texto. Esto se relaciona con su intertextualidad, interdiscursividad e intermedialidad para que los signos de estos textos sean intersemióticos. Intertextualidad según Gaifman citado por Torop (1998) es definida como “una textualidad, no arbitraria, que muestra elementos que se relacionan de manera implícita o explícita con otro texto” (p. 19). A nivel discursivo, la traducción intersemiótica propone un acercamiento a la construcción lingüística del mensaje con respecto a la identidad que propone. Esto nos proporciona diferentes perspectivas que se encuentran en ambos extremos y nos ayudan a entender el mensaje. La cuestión, entonces, emerge sobre el grado de reinterpretación al que fueron sujetos estos elementos.

Es importante considerar la intertextualidad de la cultura misma. Es decir, todos los miembros de una comunidad cultural y lingüística existen en el espacio intertextual común, y es de este entorno que se originan los significados. La cultura participa en conjunto de la estructura humana y la significación, como indica Torop “se extiende

más allá de los límites verbales o lingüísticos del trabajo creativo” (2002, p. 18). Tolkien buscaba trascender de esta manera al desarrollar una mitología que se considerase inglesa, la cual, según su percepción, sería más afín a la mitología nórdica que a la común griega (Sanacore, 2015, p. 4).

La traducción intersemiótica se aplica a un texto que es un sistema de signos con el enfoque que Torop (2002) define como “la procesualidad del texto, y su consecuente existencia en múltiples sistemas sígnicos”, lo que produce el concepto de “heterogeneidad semiótica” (p. 15). Es decir, la traducción intersemiótica produce una transformación sígnica que conlleva el sentido original de la manera más fiel posible.

El texto de Tolkien se convierte en un trato entre “auditorio y tradición cultural”, ya que actualiza continuamente conceptos o partes de información que yacen en él, y en el proceso, también olvida a otros por completo. Esta separación del uno y el otro es visible en el desarrollo del *legendarium* de Tolkien; busca, no obstante, clasificar:

Toda actividad del hombre está ligada a modelos clasificaciones 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... y la idea de que a cada espacio le corresponden sus habitantes, son una característica inalienable de la cultura. (Lotman, 1996a, p. 57).

Los valores medievales anglosajones están siempre presentes en la narrativa de Tolkien. ¿Con qué propósito? El de recrear una mitología que estuviera fundamentada en valores contrastantes a los clásicos griegos y romanos. Ya lo expresaba Lotman en *Semiosfera I*: “El texto muestra propiedades de un dispositivo intelectual: no solo transmite



la información depositada en él desde afuera, sino que también transforma mensajes y produce nuevos mensajes” (1996a, p. 54). Tolkien transforma mitos escandinavos, runas y leyes gramaticales de idiomas ya en desuso para establecer el fundamento de su *legendarium* en la Tierra Media (Shippey, 2003, 100).

La literatura es una materia que se puede analizar por medio de conceptos que se asocian a signos dentro de tal contexto. Así la semiótica nos guía en el análisis de las posibilidades de codificaciones e interpretaciones, no sin el apoyo del intérprete.

Y ¿qué es literatura? Según Jesús G. Maestro (2017), la literatura es una construcción humana y racional que busca liberar a través de una pugna entre lo que su contexto socio-histórico censura y lo que busca establecer en la libertad. En ese enfrentamiento, logra la creación de nuevos conceptos que se expresan a través de signos lingüísticos, pero también estéticos. No obstante, la literatura debe comunicarse para que esos signos sean liberados, y así, se inscribe a un proceso semiótico que supone la codificación pública de estos mismos signos (Maestro 2017a), p. 126). La Literatura no solo es un remanso para descansar, sino un instrumento que nos puede ayudar a entender elementos de la vida, símbolos que no son tan claros.

La literatura se compone de diversas dimensiones que no pueden omitirse, a pesar de lo que algunas teorías literarias, como la contemporánea que aluden a la desaparición del autor percibido en el texto, han expresado en algunos momentos del siglo XX (Barthes, 2011, p. 20). El autor, la misma obra, el lector y el intérprete funcionan en sinergia para que la lectura alcance su estatus de reflexión. Y en esta interacción, el intérprete se convierte en una figura imprescindible para el análisis, ya que es él el artífice de nuevas (re) interpretaciones.

La literatura exige conocimientos externos, ya que no puede mostrar nada que no exista en el lector. Es por eso que se convierte en un reto para la razón humana. Este proceso también implica una traducción intersemiótica a nivel del receptor. Todos los lectores, a mayor o menor grado, lo realizan de manera individual, pero “es el intérprete quien se convierte en un súper-lector que construye interpretaciones literarias que transforman ideas pre-existentes” (Maestro, 2017, p. 129).

### 3. Metodología

En este desarrollo cualitativo documental, se considera la siguiente selección de las *Cartas de Tolkien*, escritas entre 1938 y 1956 para correlacionar su contexto socio-histórico y el desarrollo temático de la saga de *El Señor de los Anillos*, *El hobbit* y *El Silmarilion* (Tolkien, 1994a, 1994c, 1994b, 2001).

En este análisis se consideran las cartas 25, 40, 45, 58, 64, 66, 70, 73, 81, 112 y 183 debido a que están dirigidas, principalmente, a los dos hijos de Tolkien, Michael y Christopher, mientras que estos servían en la Segunda Guerra Mundial. El período comprende desde 1938 hasta 1956 con un énfasis mayor en el año de 1944. La carta 66 se considera importante, ya que, busca animar a Christopher con comparaciones de la guerra actual y el desarrollo narrativo de los orcos, el rol de dos personajes principales en la historia, el desarrollo de los lenguajes en la saga, y el propósito final de una historia de esta naturaleza, el cual, implica que un bien puede surgir de una situación negativa.

Aunque todas las cartas usadas como *corpus* proporcionan información sobre el enfoque de este artículo, encontramos especial atención también en la carta 183, que se escribe como respuesta a una reseña escrita el 22 de enero de 1956 por W. H. Auden sobre la

publicación de *El Retorno del Rey* (1954). Esta carta pretende establecer un diálogo con W. H. Auden ya que la reseña defiende el estilo de Tolkien, especialmente en su éxito de presentar una resignificación de la novela de caballeros en búsqueda de aventuras. La reseña se titula “*At the end of the Quest, Victory*” [Al término de la aventura, la Victoria], la cual, hace una alusión al éxito de la novela de Tolkien y su correlación asertiva con la tradición épica (Carpenter, 2000, p. 238-45).

El identificar elementos temáticos en las cartas permite explicar de viva voz el contexto socio-histórico que fue traducido a la narrativa de ficción. De esta manera, se observa la intertextualidad que se percibe en la obra del autor. Lo anterior es consecuente con el argumento de Tolkien como personaje dentro de su obra, uno que recibe un manuscrito antiguo sobre los eventos de la guerra del Anillo. Esto servirá de evidencia para observar la traducción intersemiótica en la obra.

La primera intención se encuentra en el análisis histórico-social del contexto del autor. Esto es la revisión de la tradición literaria que permea en la delimitación conceptual de las obras *El Silmarilion* y *El Señor de los Anillos*. Esta tradición literaria comienza con las sagas nórdicas, las cuales examinamos en inglés a través de los relatos de la literatura inglesa medieval. Estos textos fueron compilados en inglés antiguo, por lo tanto, para establecer el acercamiento conceptual, se incluirán las traducciones al inglés que el mismo Tolkien realizó. La ideología inglesa medieval se retoma durante el auge del romanticismo, especialmente por el movimiento prerafaelista que ya incluye referencias en inglés contemporáneo.

### 3.1 Tolkien como intérprete

El análisis observa la labor de Tolkien como intérprete cultural y aquel cuyo producto se ve reflejado en la popular trilogía de *El Señor de los Anillos*, pero también en las otras obras relacionadas con la Tierra Media. Su estilo narrativo se fundamenta en una tradición literaria de las sagas nórdicas y la literatura anglosajona. Tales ejemplos se vuelven distantes para nosotros al estar escritos en otros idiomas, ya en desuso; así, se convierte en un abrevador, un transformador de estos signos no sólo lingüísticos sino también propios de la semiótica que se pueden adaptar a otro canal de la literatura (Hiley, 2004, p. 851).

Tolkien reformula símbolos, los transmuta a un contexto cultural que es muy diferente, y trata de mantener el mensaje, propósito de toda traducción. Logra esta transformación no solamente por su estatus primero de lector, sino también porque ocupa una posición en un contexto cultural que le permite identificarse como intérprete, y adoptar una voz que le hace comunicar este mensaje a otros lectores. También, pertenece a un dispositivo que le proporciona estas facilidades; tal dispositivo se refleja en su posición como Profesor de Anglosajón en la prestigiosa Universidad de Oxford, y también pertenece a grupos de lectura en donde se encuentra con otros escritores a los que comúnmente les comparte su obra; en este devenir argumentativo, su obra inevitablemente se transforma según la recepción que se observe (Isaacs y Zimbardo, 1968, p. 9)

Tolkien, así logra una reformulación de mitos, que busca, de manera principal emular lo que sucede en nuestras sociedades: el conocimiento, el desarrollo del lenguaje, el paso de las generaciones y la transformación cultural, que se refleja en *El Señor de los Anillos* y *El Silmarilion* (Sanacore, 2015, p. 3).

## 4. Análisis

El *corpus* para el análisis incluye *Las Cartas de Tolkien*, publicadas de manera póstuma por su hijo Christopher Tolkien y bajo el trabajo compilatorio de su biógrafo personal, Humphrey Carpenter. La compilación completa busca dibujar la mayor parte de la vida activa del escritor. La última carta ocurrió cuatro días antes de su muerte. Trata así de abarcar el análisis que Tolkien realiza de su contexto, y el entorno socio-cultural, y la manera en la que él observa y filtra para que finalmente pertenezca a su obra.

En estas cartas se encuentran descripciones de la Tierra Media. También se incluyen ideas de liderazgo, interacción, grupos étnicos. Mientras Tolkien escribe los pasajes más oscuros del viaje de Frodo y Sam, su hijo Christopher está en la guerra, similar a como él mismo tuvo que servir en su juventud. Tolkien expresa que su experiencia en la guerra fue brutal, y en su opinión, nada benéfica. Ahora que su hijo está en la guerra, Tolkien se encuentra en la disyuntiva de no poder evitar que su hijo obedezca una indicación del gobierno, pero tampoco puede librarlo de la obscenidad que le provocará después de que ésta termine.

Los símbolos se pueden clasificar en simples y complejos (Lotman, 1996b, p. 111). Los símbolos simples incluyen formas geométricas, sonoras o gestuales arcaicas. Los símbolos complejos con una semántica constante y que rara vez se modifican. En Tolkien, se presentan ambos tipos de símbolos con el propósito de la transformación coordinada del mensaje. Los símbolos simples en Tolkien incluyen las Palantír, el báculo de Saruman, el anillo en sí mismo, la luz de Eärendil, la misma araña Shelob, el Espejo de



Galadriel, y el místico personaje de Tom Bombadil. El anillo contiene símbolos complejos con la inscripción en élfico negro que describe su propósito.

También existen en la narrativa de Tolkien otros símbolos simples que evolucionan de elementos culturales externos a este *legendarium*. Como lo expresa Lotman en la descripción del “intelectual que escoge un camino” (Lotman, 1996b, p. 113), Tolkien construye la antítesis de su perspectiva de liderazgo espiritual en las figuras de Gandalf y Saruman. Ambos han sido instruidos en un camino, y Saruman diverge, y se convierte así en la antítesis. Estos símbolos no son contenedores exactos del mensaje medieval original, sino ayudan a la resignificación para que se adapte a un nuevo contexto cultural. Reconstruyen, así, un contexto cultural del pasado que busca instaurar una conciencia que retoma valores atemporales, tan necesarios en el mundo contemporáneo.

#### *4.1 Intertextualidad y traducción intersemiótica en Tolkien*

Tolkien trabaja conceptos con respecto a la recepción que tienen sus historias. Se observó después de la publicación de *El Hobbit* (1937) el éxito inmediato y por lo tanto, la solicitud de historias en las que continúa el mismo argumento temático. La problemática de un autor como Tolkien es que nunca se consideró una secuela para esta historia, por lo tanto, no tiene una línea particular la cual seguir porque considera que la trama quedó resuelta en el arco de la historia.

Eso no sucede con *El Silmarilion* (1977), una historia que no está terminada, pero que ocupa la mayor parte de su deseo de publicación. Envía el manuscrito a un revisor, el cual lo rechaza debido a complicaciones con los nombres o la dificultad con la que se presentan

las interacciones mostradas en la historia, empero que en su opinión, el estilo narrativo simple y directo sí es un acierto. De cualquier manera, lo anterior es insuficiente para aceptar la publicación. Mientras debate entre la continuación de *El Hobbit* y su deseo de publicar *El Silmarilion*, Tolkien sigue puliendo la explicación de su universo a través de la interacción con otros lectores que cuestionan situaciones de *El Hobbit*.

La carta 25 ofrece explicaciones detalladas sobre decisiones tomadas en esta obra. Una de esas decisiones es sobre el nombre *Smaug* para el dragón. Para Tolkien, esta palabra no es nominal, sino solo un pseudónimo para identificar a la criatura. Este análisis no se encuentra explícito para el lector regular que desconoce la etimología anglosajona de la palabra *smaug*. Ni siquiera es un análisis público porque solo se realiza a través de este juego epistolar con ese lector informado, en la que clarifica que la palabra *smaug* proviene del verbo original anglosajón *smugan* que puede describirse como la acción de aplastar algo a través de un hoyo, lo cual es una broma filológica con doble intención que emula el origen etimológico de la palabra *dragón* como *gusano* (Carpenter, 2000, p. 31).

Según Glyer (2016), Tolkien es un académico que roba de su tiempo libre para completar estas historias que surgen de algún lugar, de la interacción que tiene en su club de lectura, con sus amigos, con C.S. Lewis, con sus hijos, con los infantes que leyeron *El Hobbit* y le llenaron de comentarios positivos, los cuales le animaron a seguir (p. 57). Los comentarios negativos no se consideran de manera enfática, como los asociados a la respuesta sobre la no publicación de *El Silmarilion*, la cual no destruye la integridad del autor.

Y aunque académico, su vida continúa con los conflictos del momento. Las cartas que Tolkien ha enviado a su hijo que sirve en la

guerra le han ayudado a desarrollar a profundidad la historia de Frodo y Sam. En este tiempo de servicio de Christopher, Tolkien desarrolla pasajes en los rincones más peligrosos de la Tierra Media como los pantanos que albergaron guerras de antaño, capítulo que tituló *A través de las Ciénegas*, que muestra la vida de Frodo y Sam en peligro continuamente debido a la cartografía de Mordor: no existe lugar para esconderse del enemigo.

Tolkien dibuja en Frodo la personalidad de su hijo Christopher. Así, su hijo se vuelve una influencia directa que Tolkien transforma y resignifica en su obra. Existe una variación entre su misma persona y la de su hijo en la personalidad de Frodo, personaje icónico o con un rol muy importante. La carta 67 posiciona a Christopher en un eje central, ya que Tolkien expresa “espero que estés haciendo algo útil y agradable, tal vez completando los mapas y escribiendo” (Carpenter, 2000, p. 69). Los mapas fueron elementos fundamentales para la creación de *El Señor de los Anillos*. Tal vez, así se explica la necesidad de Christopher Tolkien para la publicación póstuma de muchas de las historias de su padre. El ánimo con el que se embarcó a enfatizar el nombre de su padre, aún cuando el mismo Tolkien expresaba el talento inmenso que observa en su hijo, es trascendente para una vida dedicada al reconocimiento de otra.

La intersemiosis literaria que surge entre Tolkien y la correspondencia que tiene con su hijo nos muestra una comparación entre la terrible situación que Christopher está viviendo y los personajes de su obra (Carpenter, 2000, p. 78). Tolkien imagina que los antagonistas en la guerra se representarán en los personajes de los Orcos, pero los Orcos reales, los que se enfrentan a su hijo Christopher en la guerra, son subordinados obedientes a señores y capitanes malos.

Se explora la creación de los Orcos en diversas cartas en las que se entrevistó un diálogo con Christopher Tolkien sobre la definición de esos personajes, ya que Tolkien expresa: “Espero que pases tiempo genuino en África lejos de estos sirvientes menores de Mordor; yo pienso que los Orcos son una creación tan real como lo es cualquier cosa en la ficción realista” (Carpenter, 2000, p. 81).

Su idea es que los líderes son los elementos negativos, así, la noción de este tipo de liderazgo es el que trata de transformar en el icónico personaje de Sauron y la representación de maldad. Los Orcos por sí mismos no tienen decisión, solo obedecen, de igual manera que Tolkien, en la realidad, observaba al ejército de Hitler y los nazis. Es innegable el contexto cultural observado, de aquellos que se percibían como seres humanos buenos e inteligentes y los límites que podrían cruzar al no asumir su rol racional. Son explícitas las asociaciones de Sauron con Hitler especialmente las que se refieren al poder del Anillo Único; Tolkien expresa que no se puede pelear contra el enemigo usando su mismo anillo porque el poder se revierte. Lo anterior contrasta con la sabiduría de Gandalf, que representa el verdadero Oeste, en otras palabras, la verdadera esencia de Inglaterra (Carpenter, 2000, p. 94).

Al parecer, Tolkien admira la cualidad de obediencia que los soldados nazis muestran como si fuese una virtud. Esta obediencia se contrapone en gran medida a la mostrada por el “equipo bueno”. La descripción de los Orcos es de un liderazgo ciego que pudiera ser ejemplificado con una creencia dogmática que no tiene ningún tipo de razonamiento (Carpenter, 2000, p. 78). El problema de los soldados alemanes tan obedientes no es precisamente esta virtud, porque es catalogada como positiva, sino el liderazgo al que están sujetos, el

cual proviene de un demonio o un ente de maldad, aunque todas sus cualidades sean mucho más memorables que las de los británicos. Este liderazgo está inspirado en la locura.

Para hacer referencia a los alemanes, Tolkien introduce el tema de sus estudios, y sus intereses académicos de origen germánico. Encuentra belleza y verdad en los orígenes germanos, que, se contraponen, de alguna manera que solo él entiende, a los clásicos griegos y latinos. Su comentario parecía ajeno, ya que nadie lo había solicitado. Así, Tolkien encuentra referencias que han enmarcado el engrandecimiento de Europa, y que podrían ser mejor renombradas, previo a ser arruinadas por Adolf Hitler. Estas ideas germanas han sido embellecidas en Inglaterra debido al proceso de cristianización (Carpenter, 2000, p. 55).

El personaje de Sauron escapa de la ficción, y se convierte en un enemigo tan real como los de la guerra que les acontece. Tolkien menciona la proesión natural de la maldad, de la manera que Sauron produce otros Saurons, y también, por consecuencia, los hombres y los elfos lentamente se convertirían en Orcos. Tolkien expresa cuán similar es Christopher a él mismo hasta en su manera de escribir. Le llama un hobbit en medio de los Urukhai, lo cual enfatiza el argumento que conecta a Christopher con Frodo (Carpenter, 2000, p. 78).

La predicción ideológica que se percibirá en *El Señor de los Anillos* establece esta simple premisa: La guerra destruye. Esta esencia se transmite en las acciones de Saruman el Blanco al destruir un bosque para construir una 'fábrica' de Orcos y armas para unirse a Sauron. Sin embargo, Tolkien acepta que no es posible escapar de los tiempos, es más benéfico saber aprovechar el tiempo de la mejor manera: "En los tiempos de paz, tenemos mucho tiempo para pensar



y en entrenamiento para algo; ¿qué es ese algo? Es lo que hacemos lo que cuenta, no lo que pensamos que podemos hacer” (Carpenter, 2000. p. 46).

Una carta escrita a su hijo mayor Michael, después de que éste se enlistara para la Segunda Guerra Mundial y abandona sus estudios universitarios, provoca en Tolkien una tragedia con eco personal; Tolkien hubiese querido que la guerra le encontrase (a él mismo o a su hijo) después de haber terminado sus estudios universitarios. Tolkien se lamenta que la guerra lo encontró a él en momento óptimo para aprender, estudiar, desarrollar creatividad abundante, pero dejándole de modo irreversible; desearía evitar tal dolor en su hijo (Carpenter, 2000, p.46).

Tolkien explora la tendencia negativa del mundo hacia la destrucción como un ciclo de venganza del que no se puede escapar. Este ciclo tiene referencias anglosajonas mostradas en el poema épico *Beowulf* (Zettersten, 2015, p. 233). Pero incluso en este ciclo de muerte, se obtiene un beneficio a largo plazo:

...all things indeed have a value in themselves, apart from their causes and effects, no man can estimate what is really happening at the present *sub specie aeternitatis*. All we do know, and that to a large extent by direct experience, is that evil labors with vast power and perpetual success...in vain, preparing only the soil for unexpected good to sprout in. So it is in general, and so it is in our lives. But there is still some hope that things may be better for us, even in the temporal plain in the mercy of God (Carpenter, 2000, p. 78). [...ciertamente, todas las cosas tiene un valor intrínseco, adicional a sus causas y efectos; ningún hombre puede adivinar lo que realmente pasa en el presente *sub specie aeternitatis*. Todo lo que sabemos, y eso en gran parte debido a la experiencia, es que el mal trabaja con gran poder y éxito perpetuo, pero en vano, pues prepara el terreno para que un bien inesperado florezca. Así es casi siempre, y ocurre también en nuestras vidas. Aunque

*aún queda una esperanza de que las cosas mejoren para nosotros mientras estamos en el plano temporal, por la gracia de Dios.]*

La ficción y realidad sobrepasan las fronteras del *legendarium* que Tolkien desarrolla al mencionar en sus cartas sobre los aspectos administrativos de la guerra que cada país debe manejar, como la organización de las trincheras y demás detalles lastimosos que no se exploran demasiado, pero que funcionan, aunque sea para cumplir un propósito negativo:

*...all big things planned in a big way feel like that to the toe under the harrow, though on a general view, they do function and do their job, an ultimately evil job, for we are all attempting to conquer Sauron with the ring, and we shall, it seems (Carpenter, 2000 p. 78). [...Todas las cosas grandiosas planeadas de manera maravillosa se perciben, a gran escala, como una mano presionada por la maquinaria, pero de cualquier manera funcionan y cumplen con su propósito, un propósito maligno en su fin, ya que todos intentamos con el Anillo derrotar a Sauron, y al parecer, lo lograremos.]*

Este argumento es un contraste con las temáticas desarrolladas por las novelas de la época y el estilo fantástico de Tolkien. La manera en la que Tolkien comienza su carta con “*Yes, I think...*” [*Eso también considero,...*] establece una respuesta a un comentario anterior realizado por Christopher, aunque tal carta no esté publicada. La creación de estos personajes, y del resto del capítulo, no solo se desarrolló dentro de su círculo literario, sino también de cualquier lector que estuviera involucrado en una conversación con Tolkien. La carta continúa:

Tus palabras tan vigorosas describen esta tribu. Solo en la vida real, ellos (los Orcos) están en ambos bandos. El romance ya no

pertenece a una alegoría y las guerras de tal romance se derivan también de una guerra interna en el que lo bueno se encuentra de un lado, y múltiples formas de maldad se encuentran en el otro lado. El hombre real existe en ambos bandos, y esto significa una alianza multicolor de Orcos, bestias, demonios, hombres honestos y ángeles. Sin embargo, toda la diferencia la marca el tipo de capitán que estos seres tengan, incluso si estos son Orcos (Carpenter, 2000, p. 81).

Esta conversación indica que Christopher Tolkien fue un individuo icónico en el desarrollo de ciertas secciones de *El Señor de los Anillos*, especialmente las asociadas a la problemática de la decisión. La persona de Christopher Tolkien fue inmortalizada en Frodo y su deseo de cumplir un propósito impuesto por otros para buscar el cumplimiento de un plan mayor.

Y así como trata de animar a su hijo, recuerda también su propia experiencia en las trincheras. Las imágenes que él recuerda provienen de una combinación de detalles africanos e ingleses. Los temas que él ha tratado de describir son en general comunes, como seguir un diario de personas y eventos. Sin embargo, se da cuenta de que eso no le suma a su vida, y entonces es cuando recurre a la ficción:

I found it was not my line, so I took to escapism, or really transforming experience into another form and symbol with Morgoth and Orcs and the Eldali representing beauty and grace of life and artefact and so on. And it has stood me in good stead in many hard years since I still draw on the conceptions then hammered out (Carpenter, 2000, p.84). [*Descubrí que esa no era mi área, entonces, opté por el escapismo, o más bien, por la verdadera transformación de la experiencia en otro formato o símbolo, como Morgoth, los Orcos, y los Eldali quienes representan la belleza y la gracia de la vida, y los artefactos, y así sucesivamente. Y ha permanecido conmigo en buena racha durante muchos años difíciles, y aún obtengo de esas concepciones que fueron alguna vez establecidos.*]

## 4.2 El lenguaje en Tolkien

Tolkien como filólogo posee un conocimiento del lenguaje propio, y otros, que se fundamenta en elementos lingüísticos; logra así transformarlo y transmutarlo para producir un lenguaje nuevo que debe existir en un universo que le permita también la evolución. El lenguaje por sí mismo no tiene sentido, debe tener un contexto cultural para explorarse.

Parte del proceso de Tolkien como intérprete consiste en usar las runas escandinavas, re interpretarlas y transmutarlas en un lenguaje que existe en el universo de *El Hobbit*. Este lenguaje ficticio además de ser un elemento lingüístico existe dentro de la obra como un sistema sígnico que comunica palabras y la jerarquía de aquellos que las conocen; las runas usadas fueron comunicadas de generación a generación, y reflejan esta transmutación ideológica. También reflejan la interacción de los enanos con los dioses que los formaron, revelando que los enanos no pertenecían al plan inicial de la creación de Ilúvatar, el dios supremo del *legendarium* de la Tierra Media, pero se les ha permitido permanecer, ya que cumplirán un rol mayor en la guerra de la Dagor Dagorath, batalla al final de los tiempos (Tolkien, 2001, p. 39).

La carta 112 escrita al 30 de noviembre de 1947 es una transcripción en las runas originales de *El Hobbit*, y está dirigida a Katherine Farrer, quien le solicitó un autógrafo para su copia de *El Hobbit*. Con esta acción, Tolkien sobrepasa las mismas fronteras de su ficción, y transpone un lenguaje ficticio en su realidad, lo cual también refleja su estatura de autor conectado con su audiencia (Carpenter, 2000, p. 124).

Tolkien indica que el lenguaje se convierte en un aspecto de la identidad de los personajes. El lenguaje estéticamente opuesto a lo

hermoso está asociado a los personajes antagonistas de la historia, y entre más hermoso y elaborado, más cercano a los dioses de la historia, y al origen mitológico. El lenguaje proviene de un génesis único, y así se bifurca. Los Orcos odian su lenguaje, ya que son sonidos muy burdos en contraste con el lenguaje hermoso y melódico de los Elfos (Tolkien, 1994b, p. 1105) (Tolkien 1994b).

Tolkien expresa en la carta 66 la manera en la que ideó los lenguajes de los Orcos y el élfico oscuro mientras estuvo en la guerra, en medio de lugares oscuros, bares impropios, etc. (Carpenter, 2000, p. 78), pero también usa elementos lingüísticos que le ayudarán a recobrar aspectos ideológicos necesarios para su nueva mitología inglesa. Un ejemplo de esto es la carta 64, que muestra una indicación del deletreado en el que Tolkien asocia sus nombres a un elemento fonético celta. Escribe Kirith Ungol, aunque en las versiones publicadas se escribiera Cirith Ungol (Carpenter, 2000, p. 76).

En Tolkien, la nota musical del inicio de los tiempos se transmuta en los Valar como elementos de la creación. Este proceso semiótico es ejemplo de la transformación de un sistema sígnico a otro. Esta transformación comunicativa genera un nuevo sentido, al hacer palpable una emoción percibida a través de las notas musicales en todo aquello tangible que los Valar crearon en la Tierra Media, los cuales lograron la transformación semiótica en los objetos de la creación: “La cultura es políglota, y sus textos siempre se realizan en el espacio de por lo menos dos sistemas semióticos” (Lotman, 1996a, p.60).

La asociación entre el lenguaje hablado y el lenguaje escrito, y el propósito que sirve para la identificación de los grupos étnicos, es un elemento primordial en la obra de Tolkien. En la portada de *El Señor de los Anillos* se incluyen dos leyendas escritas en los dos



lenguajes principales de la historia. La leyenda superior está escrita en runas Cirith, y lee “El Señor de los Anillos traducido del Libro Rojo”, manuscrito que se encuentra en algún castillo como parte de los anales del reino. La leyenda inferior está escrita en el lenguaje de Fëanor, un príncipe elfo de las primeras edades y personaje icónico en el desarrollo de los eventos en *El Silmarilion*, y lee “Desde la frontera del Oeste, por John Ronald Reul Tolkien. A Partir de este punto, se muestra la historia de la Guerra del Anillo y el Retorno del Rey como fue atestiguada por los hobbits” (Tolkien, 1994b, p. 1097). Esta traducción cobra importancia porque Tolkien emula el desarrollo del mito a través de la creación de manuscritos, y al hacer esto, propone la instauración de una atmósfera medieval que busca restablecer los mitos perdidos de la época medieval que se fundamentan en cualidades como el liderazgo y la amistad, y también sobre uno de los temas centrales de la novela: la muerte. Hasta cierto punto, la mortalidad es un regalo, en contraste con las vidas de los elfos que no terminan jamás. Lo anterior es solo visible en el desarrollo de todas las historias de la saga, y los apéndices de la novela, en combinación con *El Silmarilion*.

### *4.3 Metaficción en Tolkien*

Tolkien logra posicionarse en su obra como autor, a modo de metaficción, para hablar de la historia como si él fuese el descubridor, o un amanuense de un poeta quien dictó esta obra. Según Jerome Stern, metaficción se define como el recurso narrativo de la autoreferencialidad. Este uso poco ortodoxo, pero efectivo para que la obra comente sobre sí misma (Sterne 1991, p. 152). También Genette (1989) lo define como el comentario sobre la misma obra (p. 13).

En su creación de un mundo secundario, como lo es la Tierra Media, Tolkien indica que las historias que fueron comunicadas primero por el dios supremo Eru Ilúvatar a los Valar, y éstos a los Elfos, y ellos a los hombres, y los hombres a las generaciones por venir a través de los mencionados manuscritos. El más importante de estos libros fue el denominado *Libro Rojo de la Frontera del Oeste*. Este libro tiene una función similar al manuscrito anglosajón de Exeter, en el que se encuentran algunos poemas y refranes anglosajones, los cuales mantienen una conexión con el pasado, como lo expresaba Lotman “textos separados por siglos, ‘al venir a la memoria’ se vuelven contemporáneos” (1996, p. 110).

De esta manera, Tolkien emula este comportamiento y se convierte en un descubridor de un manuscrito perdido en donde se encuentran las historias de la Tierra Media y *El Señor de los Anillos*, pero también de *El Hobbit* y los eventos narrados en *El Silmarilion*, contado por los diferentes grupos étnicos que existieron en algún momento. Tolkien mismo, como un personaje que obtuvo la gracia de recibir esta información, la traduce a un idioma que nosotros en la modernidad podemos entender. En la ficción del *El Señor de los Anillos*, Tolkien se inscribe a sí mismo como participante, como testigo de esta historia que sucedió hace muchas eras.

#### *4.4 Mito en Tolkien*

Eliade (1991) define el mito no en el sentido de un relato ficticio, sino como modelo de interpretación humana a partir de ciertas narraciones (p. 5). El mito de Tolkien toma en cuenta su contexto histórico, el cual se expresa a través de sus múltiples cartas, y busca una resignificación singular o total. El mito del héroe, del origen, o de

los personajes femeninos, se resignifica porque en el contexto cultural de Tolkien esas referencias habían caído en desuso (Glyer, 2016, p. 65). Tolkien los rescata y les inscribe modernidad como el cambio de ropas elegantes. Entran a un nuevo siglo, pero no de forma arcaica, sino pertinente para las complejidades que se observan por los excesos de modernidad del siglo XX.

Tolkien retoma la idea del mito como parte de traducciones intersemióticas anteriores. El mito se materializa en diferentes signos, coexisten en diferentes textos; ha experimentado una transformación o traducción que le permite permanecer de forma latente o explícita; sin embargo, como indica Torop: “se observan los cambios y digresiones tanto en el plano del contenido como de la expresión” (2002, p.16). También expresó Lotman que los textos mitológicos toman un objeto al que exponen a la transformación, pero esto implica primero una comprensión de estos, y también un entendimiento del proceso de transformación (1996a, p. 19).

Tolkien está recuperando un mito que en su espacio intertextual tuvo una conexión de tradición nórdica, celta y anglosajona. Sin embargo, cuando el texto es transferido a otro espacio intertextual, ya sea a un periodo moderno, o a un medio diferente como una película, es posible que el significado inherente u original, o al menos el que el autor trataba de transmitir, se haya perdido en esta transformación.

Tolkien busca re-significar la necesidad material del hombre por una condición espiritual más trascendente. El materialismo inherente al modernismo le sirve para re-significar el *status quo* que en ese momento no es necesariamente el adecuado, ya que minimiza el espíritu hasta un estado incontrolable de hambre de poder.

La presencia de símbolos mitológicos, o incluso el mito latente o presente se convierten también en un sistema cultural que está sujeto a una transformación semiótica en el texto. El símbolo mitológico conserva elementos de sí mismo que no pueden modificarse, y por lo tanto, tendrán que reinterpretarse para los contextos culturales sincrónicos en los que sean observados (Lotman, 1996b, p. 110). Entonces es posible observar los símbolos nórdicos y medievales que se encuentran en la obra de Tolkien porque ellos son capaces de reconstruir esa memoria cultural que los conforma, pero no es tarea fácil, y entonces se agradece la presencia del intérprete.

La historia de *El Silmarilion* retoma el mito cristiano sin cristianizar la obra de Tolkien. De igual manera, la obra de *El Señor de los Anillos* retoma ideales de los artistas prerrafaelitas del siglo XIX, quienes a su vez retoman el contexto inglés medieval. Estos elementos están asociados a mantener una atmósfera heroica o medieval (Larios Mengotti 2005), p. 4). De esta manera, la obra de Tolkien en su *legendarium* mezcla el texto presente, la historia de Frodo y la destrucción del anillo, y el texto ausente como puede ser la mezcla del mito cristiano, la tradición nórdica, la noción celta de la conservación del medio ambiente, o incluso el metatexto de *El Silmarilion* convertido en metaficción de la misma obra *El Señor de los Anillos* al establecerse como una fuente del mito que sostiene la narrativa de esta última obra.

En sus cartas, Tolkien expresa que su propósito es la transformación: “es como una forma de escapismo, pero más bien una experiencia transformadora, de una forma o un símbolo, como Morgoth y los Orcos, y los Eldali que representan belleza y gracia” (Carpenter, 2000, p. 85). Cuando murió, sus escritos incompletos o más bien dicho, no publicables, fueron editados por Christopher Tolkien

para lograr su publicación. Tolkien ve la publicación de las sagas de *El Señor de los Anillos*, y Christopher pública el resto de las historias que explican con mayor profundidad los símbolos que Tolkien trataba de transmitir (Tolkien, 2001, p. VII).

## 5. Conclusiones

Tolkien busca una transformación, la historia que él publica habla del mal y de cosas negativas que suceden a los seres, pero en general habla de nuestras vidas y lo que nos sucede en un plano temporal.

Este análisis abre futuras posibilidades de exploración. En primera instancia, el acercamiento al tratamiento de Tolkien como académico quien recibe un manuscrito antiguo y del cual traduce la historia de *El Señor de los Anillos*, y nos permite establecer la hipótesis sobre la fundamentación mitológica que el autor buscaba con tanto ahínco. En segunda instancia, sería pertinente considerar cómo un lector contemporáneo lee a Tolkien, a pesar de las inferencias medievales, cómo se define el texto en su interacción con el receptor, y cómo funciona el texto y la recepción del mismo, esto al observar las interacciones contemporáneas en la búsqueda de significados de los elementos crípticos de las historias del *legendarium*. En la actualidad contamos ya con las referencias cruzadas para hacer una lectura más profunda de Tolkien, y así tener una visión completa de este universo creado. De esta manera se percibe una vitalidad en la narración.

Entonces, ¿qué es aquello de lo que Tolkien escapa para ofrecer estas posibilidades o líneas de fuga? ¿Qué elementos son rechazados de manera tácita en la narrativa de Tolkien que lo obliga a transformar este presente en un brebaje de un mundo que es diametralmente diferente de los mundos creados observados hasta el momento? De



cualquier manera, no se puede obviar la tradición literaria del siglo XIX centrada en las novelas de aventura y en los diarios de viaje. Si este es el caso, es posible que Tolkien no sea innovador, sin embargo, no hay duda de que sí existió un ingrediente que posibilitó la creación de la que se habla

La reavivación literaria, la cual se describe como el uso de leyendas nacionales y cuentos folclóricos al servicio del nacionalismo, fue una gran influencia para Tolkien. La mitología de Tolkien se adapta a los cambios y épocas culturales. En 1910, cuando Tolkien empezó a escribir *El Silmarilion*, la reavivación irlandesa con W.B. Yeats y J.M. Synge que buscaban crear una nueva imagen de Irlanda, estaba en su punto máximo. El movimiento nacionalista inglés que asociaba el 'redescubrimiento de los anglosajones como los padres de la nación' tenía todavía mucho eco.

Así, Tolkien busca la creación de este Mundo Secundario delimitado por la ideología medieval inglesa, con la que pretende acercarse a la realidad del siglo XX y lograr una reformulación mitológica asumiendo un rol como único intérprete de esta historia, he ahí la inclusión historiográfica. Según Shippey, la identificación de Tolkien como el traductor del *Libro Rojo de la Frontera del Oeste* se produce como una pretensión para cubrir las inconsistencias que él mismo como autor de otros libros había permitido. Cuando Tolkien escribió *El Hobbit*, no esperaba nunca continuar esa historia. En *El Señor de los Anillos*, entonces, debió hacer clarificaciones sobre el lenguaje, el origen, y los tiempos que ahora debían corresponder a esta nueva historia de la Guerra del Anillo. Su pretensión de fidelidad textual fue tal que eventualmente indicaba que 'no escribía los nombres y lugares como realmente fueron'. Esto confirma entonces

el argumento que Shippey enfatiza es que Tolkien diseñó mapas, nombres y lenguajes antes de tener en claro la trama de la historia (Shippey, 2003:117).

El texto, definido con elementos lingüísticos y como un fenómeno cultural, está concebido como un producto de consumo, dirigido a cierto grupo de audiencia que comprenderá o identificará sus elementos constitutivos y su nuevo rol. Se bosqueja la generación del texto, a través de la mente del autor, con sus procesos de modificaciones y eliminaciones hasta alcanzar el estatus de texto impreso. Es por eso la efectividad de la metodología empleada para este análisis, ya que busca correlacionar la narrativa de ficción con el contexto sociocultural del autor observado a través de su correspondencia.

De esta manera, se observa también la efectividad de la traducción intersemiótica en Tolkien. Esta traducción circunscribe a un texto con características particulares en su transformación hacia otros textos que han sido generados en la cultura contemporánea. Como aconseja Torop, la correcta identificación de los signos que el texto actual muestra que han sido traducidos de otros textos anteriores, lo cual asume cierta competencia. Lo anterior propiciaría la lectura, o relectura que, a su vez, produciría una re-generación de textos, que se ha percibido en él las décadas anteriores con el incremento de obras de Literatura Fantástica. Un estudio futuro podría evaluar esta aplicación a mayor detalle. Basta indicar, que el camino se desdobra, interminablemente.

## Referencias

- Barthes, R. (2011). *El Grado Cero de La Escritura y Nuevos Ensayos Críticos*. Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2010). *La Tarea Del Traductor en Ensayos Escogidos*. El cuenco de Plata.
- Carpenter, H, ed. (2000). *The Letters of J.R.R. Tolkien*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Eliade, M. (1991). *Mito y Realidad*. Labor.
- Glyer, D. P. (2016). *Bandersnatch: C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien, and the Creative Collaboration of the Inklings*. Kent State University Press.
- Hiley, M. (2004). *Stolen Language, Cosmic Models: Myth and Mythology in Tolkien*, *MFS Modern Fiction Studies* 50(4), pp. 838-60.
- Isaacs, N. D. (1968). *Tolkien and the Critics. Essays on J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings*. University of Notre Dame Press.
- Jakobson, R. (1959). *On Linguistic Aspects of Translation en On Translation*. Harvard University Press.
- Lambert, J. (1995). *Translation, Systems and Research: The Contribution of Polysystem Studies to Translation Studies*, *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction* 8(1), pp. 105-52.
- Larios Mengotti, G. (2005) *Tolkien y Morris, Dos Vidas, Un Paralelo en Tolkien, raíces y legado*. Grafite Ediciones.
- Lionarons, J. T. (1996). *Beowulf : Myth and Monsters*, *English Studies* 77(1), pp. 1-14.
- Lotman, I. (1996). *La Memoria de La Cultura en La Semiosfera II. Semiótica de la cultura y del texto* (pp. 108–15). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lotman, I. (1996a). *El Texto y La Función en La Semiosfera II. Semiótica de la cultura y del texto*. Ediciones Cátedra.

- Lotman, I. (1996b). *La Semiótica de La Cultura y El Concepto de Texto en La Semiosfera I. La Semiótica de la cultura y el texto*. Cátedra.
- Maestro, J. G. (2017a). *Crítica de La Razón Literaria. El Materialismo Filosófico Como Teoría, Crítica y Dialéctica de La Literatura*. Editorial Académia del Hispanismo.
- Maestro, J. G. (2017b). *El Origen de La Literatura*. Siglo XXI.
- Sanacore, D. (2015). *The Norse Myth in the World of Tolkien*. Tesis de Maestría Universidad Degli Studi Di Pavia.
- Shippey, T. A. (2003). *The Road to Middle-Earth*. Houghton Mifflin Company.
- Sterne, J. (1991). *Making Shapely Fiction*. W.W. Norton & Company.
- Tolkien, J. R. R. (1994a). *The Fellowship of the Ring en The Lord of the Rings*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Tolkien, J. R. R. (1994b). *The Return of the King en The Lord of the Rings*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Tolkien, J. R. R. (1994c). *The Two Towers en The Lord of the Rings*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Tolkien, J. R. R. (2001). *The Silmarilion*. Houghton Mifflin Company.
- Torop, P. (2002). *Intersemiosis y Traducción Intersemiótica*, Cuicuilco 9(25), pp. 13-42.
- Zettersten, A. (2015). *Reflections on Tolkien's Use of Beowulf en From Clerks to Corpora: essays on the English language yesterday and today*. Stockholm University Press.

**ACERCAMIENTOS  
SEMIÓTICO-DISCURSIVOS**

*~ Al discurso político ~*



# ANÁLISIS DE ALGUNAS ESTRATEGIAS DISCURSIVAS EN *FACEBOOK LIVE*: COMUNICACIÓN PRESIDENCIAL EN TIEMPOS DE COVID-19 EN COLOMBIA

*Henry Hernández Bayter*  
*Andrea Parra-Leylavergne*

## **Introducción**

En el contexto de la pandemia de COVID-19, los estados latinoamericanos tomaron medidas como el confinamiento de sus poblaciones bastante pronto, tras la declaración de la emergencia sanitaria. El primero de ellos fue Colombia el 20 de marzo de 2022 (Presidencia, 2020a). Con una estructuración liberal de su economía y sistema laboral, el gobierno colombiano envió a casa a millones de trabajadores precarios cuyo sustento se encuentra en el día a día, en tiempos normales. A través de una lectura combinada desde las disciplinas del análisis de discurso y de la ciencia política, nuestro objetivo general es analizar los discursos adoptados por la Presidencia de la República de Colombia para explicar, justificar e incluso contener las reacciones de los trabajadores precarios durante la cuarentena impuesta por la pandemia de COVID-19. Para ello, se analizan las estructuras discursivas, los componentes semánticos y la semiótica de las presentaciones realizadas diariamente por el presidente colombiano, Iván Duque en *Facebook Live* y en el seno de un programa creado específicamente para este propósito, denominado “Prevención y acción”. Para ello, en primer lugar, llevamos a cabo un análisis de un corpus compuesto por los discursos del presidente colombiano para justificar el confinamiento de toda la población. Esto nos conducirá

a identificar, caracterizar y analizar las unidades y las estrategias discursivas que estructuran dichos discursos. Estas unidades fueron extraídas, descritas, analizadas y caracterizadas mediante el uso del programa Léxico 5<sup>1</sup> y los diferentes métodos lexicométricos propuestos por éste: índice, concordancias e inventario de distribución.

Por otro lado, este análisis de corpus nos permitirá detectar los mensajes implícitos enviados por el Estado colombiano a sus ciudadanos y que recurren a una amalgama semántica entre su acción y la religión o la superioridad del conocimiento científico como estrategia de legitimación. En segundo lugar, una discusión sociolingüística y política analiza la manera en la que el *Facebook Live*, como “nuevo dispositivo” de comunicación política se sustituye a los antiguos Consejos Comunitarios de Gobierno, creados por el expresidente Álvaro Uribe Vélez, entre 2002 y 2010<sup>2</sup>. Estos Consejos Comunitarios de Gobierno permitían un contacto directo entre ciudadanos y presidente (y algunos ministros): una de las características del populismo latinoamericano (Parra-Leylaverigne, 2019). Esta contribución concluye que las actuaciones enunciativas 2.0 en pro de la legitimación del discurso presidencial combinan polifonía (Ducrot, 1984) y aspectos del discurso y posicionamiento de los actores que pueden permitirnos hablar de un populismo 2.0.

---

<sup>1</sup> Lexico 3 es un programa informático de estadística textual diseñado por André Salem en los años 90 dentro del equipo de investigación SYLED CLA2T (Système Linguistiques Énonciation Discursivité - Centre d'Analyse Automatique des Textes) de la Universidad de París 3. Después de las tres primeras versiones, Lexico 1, Lexico 2, y Lexico 3, hemos elegido, para nuestra investigación, las funciones de exploración propuestas por la última versión, Lexico 5, que data de 2020. Este software tiene la particularidad de permitir la exploración del vocabulario utilizado en corpus de tamaño considerable.

<sup>2</sup> Analizados en la tesis de doctorado titulada : Du lexique à la phraséologie: analyse des discours d'Álvaro Uribe Vélez lors des Conseils Communaux (2002-2010), sustentada en 2014 en la Universidad de Artois en Francia.

## **1. Primera parte:**

### *1.1 Contextualización y acciones*

Casi tres centenas de instrumentos de acción pública (entre resoluciones, directivas, decretos y circulares) fueron emitidos entre marzo y julio de 2020 por los diferentes ministerios e instituciones del gobierno colombiano para hacer frente a la COVID-19. Once de ellos fueron emitidos directamente por la Presidencia de la República. Su vocación manifiesta fue claramente la de establecer el marco nacional de una acción declinada por los otros entes del Estado de la siguiente manera. El aparato legislativo colombiano emitió dos instrumentos de ley. Uno por el Congreso y otro por el Senado de la República. La República de Colombia es bicameral lo que implica que se requiere una doble validación de las iniciativas legislativas (tanto del Senado como del Congreso) sobre un mismo instrumento de ley para su validación (Constitución política de Colombia, 1991). En este caso la Directiva 002 de 2020, medidas preventivas para la contención de la COVID-19 del Congreso de la República de Colombia (Congreso, 2020) y la Comunicación, medidas para la contención de la COVID-19 del Senado de la República de Colombia se refirieron, paradójicamente, a medidas exclusivamente ligadas al funcionamiento interno de las reuniones y sesiones legislativas. Ninguno de los dos instrumentos hizo, sorpresivamente, referencia a la metodología de la ejecución de las medidas de aislamiento y protección para todos los ciudadanos del país. Este abandono del espacio público legislativo por parte de los dos grandes entes legislativos del Estado puede responder a una voluntad asumida extraoficialmente de dejar a la Presidencia toda la latitud para tomar todas las decisiones desde la cúpula presidencial.

35 instrumentos relativos al Ministerio de Salud y Protección Social fueron igualmente publicados entre el mes de marzo de 2020 (sin fecha más específica - MinSalud2020a) correspondientes a un set de orientaciones para la prevención, contención y mitigación de la COVID-19, hasta la Resolución 737 del 9 de mayo de 2020 referente a la adopción de un protocolo de bioseguridad para la prevención de la COVID-19 en actividades empresariales relativas al funcionamiento de útiles de trabajo en casa insertadas en el sistema de las comunicaciones a distancia (MinSalud, 2020b) y el Decreto 800 del 4 de junio de 2020 sobre medidas para el flujo de recursos en el Sistema General de Seguridad Social en Salud y mantener la afiliación al mismo tiempo de quienes han perdido la capacidad de pago, en el marco del Estado de Emergencia Económica, Social y Ecológica. (MinSalud, 2020c). 21 instrumentos son relativos al Ministerio de comercio, industria y turismo. Estos preceden los instrumentos jurídicos ya mencionados. El primero de ellos data del 10 de marzo de 2020. Se trata de la circular externa número 011 y se titula “recomendaciones para la contención de la epidemia por el nuevo coronavirus en los sitios y eventos de alta afluencia de personas” (MinComercio, 2020a). El segundo es lógicamente la circular externa 012 de ese mismo Ministerio y contiene una serie de medidas para la contención de la COVID-19 en el sector económico de la hotelería (MinComercio, 2020b). Esta serie de elementos se termina con el Decreto 981 del 7 de julio de 2020 que es de naturaleza fiscal. Cierran este conjunto de instrumentos de ley 54 Decreto y una Resolución del Ministerio de Hacienda y Crédito público y una resolución (Resolución 0942) de ese mismo ministerio, una Directiva de la Procuraduría General, una de la contraloría y 34 instrumentos del Ministerio de Educación Nacional de Colombia, 14 del Instituto colombiano de

bienestar familiar entre otros. De las casi tres centenas de documentos emitidos y publicados por los diferentes entes del estado colombiano se pueden identificar dos características específicas. La primera es que su emisión y publicación tuvo lugar entre el 10 de marzo del 2020 y el mes de julio de ese mismo año. La segunda es que una cantidad tan grande de documentos no solo implica una declinación minuciosa de las estrategias de respuesta a la pandemia, sino que también demuestra una voluntad clara de búsqueda de legitimidad irrefutable.

Claramente la avalancha de documentos de ley producida durante esta primera etapa de la gestión de la COVID-19 por parte del gobierno colombiano concede un espacio de importancia particular al discurso presidencial desde un modelo llamado de “oferta política” (Garraud, 1990). Este modelo analiza la acción pública como una acción unidireccional en la cual los gobernantes proponen a los ciudadanos un set de acciones porque hacerlo representa para los primeros una rentabilidad política. Se trata en general de una proposición de “*top-down*” [de arriba hacia abajo] desde la cual los gobiernos planifican, proponen y desarrollan planes de gestión pública auto considerándose como los únicos detentores del conocimiento acerca de todas las “opciones disponibles” para la gestión de un problema público. Como consecuencia, en los Estados democráticos, es claramente lógico que dichos actores gubernamentales requieran proceder a estrategias de legitimación de dichas acciones. Tradicionalmente, dichas estrategias usan como canal de enlace con la opinión pública los medios de comunicación (PP). Estas estrategias consisten en acciones de acercamiento a los ciudadanos. En el caso del gobierno colombiano, la estrategia de acercamiento fue investida de un carácter oficialmente declarado como “pedagógico”. Así, desde la perspectiva de la



“oferta política” nace entonces, el 12 de marzo de 2020, el programa “Prevención y acción” (Presidencia, 2020d) que cumple con todas las características enunciadas para este tipo de iniciativa. Se trata de una propuesta unidireccional de parte del Estado colombiano, en dirección de los ciudadanos consumidores de acción pública y cuyo soporte son los medios de comunicación. “Prevención y acción” es concretamente una emisión audiovisual cuyos soportes fueron tanto los canales tradicionales de televisión pública en Colombia como medios menos tradicionales como un canal YouTube y un espacio *Facebook Live*. Las imágenes siguientes dan testimonio de los códigos relativos a la estrategia de oferta política aplicada por el presidente colombiano Iván Duque, a razón de una imagen central de sí mismo emitiendo un mensaje de manera vertical y en dirección del pueblo (Le Bart, 1994) colombiano, receptor.



Extraído del Facebook de la Presidencia de la República de Colombia, 13 de agosto de 2020.



Extraído del espacio YouTube de la Presidencia de la República de Colombia, 3 de mayo y 28 de abril de 2021.

Luego de una existencia relativamente caótica, audiencias fluctuantes entre 17 y 5 puntos (El Tiempo, 2020e), una suspensión por efectos de crisis social en Colombia en mayo de 2021 (Infobae, 2021 a) y una acción en justicia (acción de tutela) por parte de la oposición, el programa “Prevención y acción” fue retirado del aire progresivamente durante el 2021 (Infobae, 2021 b). La acción en justicia elevada en un primer momento por un ciudadano denunció el “uso desmedido del espectro electromagnético por parte del poder ejecutivo”, lo cual fue considerado por él como una “vulneración el derecho al pluralismo” (El Espectador, 2020). En efecto, esta emisión que tuvo lugar diariamente durante una hora diaria vio su contenido evolucionar a través de los días para extenderse a informaciones sobre decisiones de la Presidencia al respecto de temas diferentes a la COVID-19 (El Tiempo, 2020 d). Además, fueron puestos en tela de juicio las unidades discursivas de inicio y de cierre de todas las emisiones que consistían en referencias religiosas (El Espectador, 2020 b) y técnicas o científicas. Estas referencias claramente se inscriben en una serie de estrategias discursivas cuyo objetivo puede asimilarse con



el de una búsqueda de legitimación de orden superior a la naturaleza humana (Hassenteufel, 2021). La búsqueda estratégica de legitimación es una noción tan antigua como el análisis político (Dogan, 2010). Según Max Weber la legitimidad de la acción pública encuentra sus orígenes profundos en tres fuentes sociales: la tradición, el carisma de los tomadores de decisión y la racionalidad (Weber, 1948). Además, la legitimidad en términos de acción pública implica ciertos grados de aceptación social (Linz, 1988) y en ese sentido un uso estratégico de los componentes discursivos y metadiscursivos de la comunicación entre los gobernantes y los ciudadanos (Le Bart, 1994). Para esto el soporte audiovisual utilizado por el gobierno colombiano en el programa “Prevención y acción”, resulta particularmente interesante para el análisis en la medida en que permite estudiar estos dos componentes. La dimensión metacognitiva de la imagen ha sido evocada anteriormente. Ahora, proponemos concentrarnos en las estrategias discursivas implicadas en las emisiones del programa.

### *1.2 Estrategias discursivas: teorización desde la perspectiva del análisis del discurso político*

Para nuestro estudio, utilizaremos la noción de “estrategias discursivas” propuesta por Patrick Charaudeau en 2005: estrategias de legitimación, de credibilidad y de captación. Se sabe de antemano que todo discurso político está compuesto de estrategias argumentativas y de persuasión. Lo que es menos evidente es que las estructuras discursivas se construyen a partir de lo que se dice y de lo que no se dice en el discurso. Así, nuestro análisis se concentrará tanto en las diferentes unidades discursivas que constituyen una estrategia, como en aquellas que se encuentran ausentes en dichos discursos, y que, por

ende, buscan hacer pasar, de manera desapercibida e implícita, ciertos aspectos discursivos inherentes a dichas estrategias.

Por otro lado, las estrategias discursivas se refieren a las diferentes opciones discursivas de los locutores en una situación de comunicación determinada. Por lo tanto, cada declaración corresponde a una estrategia diferente que corresponde a la situación de comunicación. Cabe aclarar que no hay una estructura preparada a nivel de la lengua y que cada estrategia se construye a partir de estructuras, tanto fijas como libres de la lengua, con un objetivo en particular.

Existen así tres tipos de estrategias, mencionados anteriormente:

**Estrategia de legitimación:** El locutor político debe demostrar que tiene derecho a hablar ante un público. Además, debe demostrar que tiene autoridad para hablar. Esta estrategia de legitimación implica generalmente la construcción de una imagen del locutor en su discurso, una construcción de su ethos.

**Estrategia de credibilidad:** También debe demostrar que su discurso es verdadero, o al menos, como señala Charaudeau, probable o plausible. En otras palabras, los interlocutores deben tener la impresión de que lo que dice el locutor es cierto. Lo cual permite al locutor político mantener la atención de su interlocutor mediante una atmósfera de confianza.

Finalmente, una estrategia de captación, por lo general el locutor político debe crear una atmósfera regida por las emociones en la que el locutor es el centro del discurso. El interlocutor es el objetivo de un juego de encantos por parte del locutor político, quien por medios discursivos que acuden al pathos buscará seducir y hacerle adherir a su propuesta.

### *1.3 Un corpus multidimensional: estrategias de legitimación suprapolíticas y extragubernamentales*

Un análisis detallado del corpus compuesto por los discursos del gobierno colombiano para justificar el confinamiento de toda la población nos conduce a identificar varias dimensiones suprapolíticas de las estrategias de legitimación, tal y como las describen tanto Weber como Charaudeau. Entre ellas se encuentran la estrategia de legitimación carismática basada en una dimensión religiosa y cuyo análisis metadiscursivo extrae claramente la responsabilidad de la gestión de la crisis de las manos del gobierno en ejercicio. La segunda corresponde a una secuencia en la que se hace referencia a lo nacional y a la unión y cuyo sintagma central está investido de la noción de “casa”. Finalmente, una lista de secuencias alrededor de otras unidades y creación de sintagmas que se fijan en el discurso y en la función y cuyo eje articulador se encuentra alrededor del sintagma nominal “vida productiva”.

#### *1.4 Unidades que hacen referencia a lo religioso*

Nos focalizamos en la palabra “Dios” que tiene, de acuerdo con el índice o diccionario de formas o unidades léxicas de Léxico 5, una frecuencia de 33 ocurrencias en el corpus de estudio. Dicha palabra representa una unidad esencial y pertinente para nuestro estudio, debido a que, a lo largo de sus discursos, el presidente Duque emplea un número importante de unidades y de colocaciones que se forman en el corpus y que aparecen en un contexto frástico específico, formando al mismo tiempo fórmulas que tienen una función y una estrategia indiscutible en el seno de todo discurso político. Como indican Aldrin y Hubé (2017), el poder político hace



referencia a lo sagrado, a la memoria colectiva regida por sociedades modeladas desde la religión. Dicha base religiosa hace alusión a lo que Charaudeau denomina imaginarios discursivos. Tovar Zambrano considera que “no puede construirse una patria, una nación, bajo un cielo vacío. Éste tiene que estar poblado de personajes, mitos, rituales, utopías, memoria histórica y textos sagrados, como la constitución y leyes.” (1997, p. 165). Según este autor dichos imaginarios contienen una base común de conocimientos compartidos (lo ritual, lo sagrado) y en cierta forma la memoria histórica y ritualizada. El ejercicio discursivo llevado a cabo diariamente por parte del presidente Duque consiste en una evocación de esos imaginarios compartidos. El presidente como mensajero de un mensaje superior que no es de su control sino de control divino hace un llamado a la religiosidad del pueblo colombiano para legitimar su acción.

Aldrin, P y Hubé por su parte consideran que “Dans les sociétés historiques fortement empreintes de religiosité, où la vie sociale est scandée par le calendrier liturgique et les cérémonies confessionnelles, le pouvoir politique est accordé à ce cotoiement de la pompe rituelle.” (Aldrin y Hubé, 2017, p. 34) [En las sociedades históricas fuertemente marcadas por la religiosidad, donde la vida social está marcada por el calendario litúrgico y las ceremonias confesionales, el poder político se alinea a la pompa ritual] con miras al beneficio de su propia legitimidad. El desarrollo diario de los encuentros con los ciudadanos del programa “Prevención y acción” fueron una materialización de dicho carácter ritual, una emulación del acto religioso. Su resultado en términos legitimación política tenía por vocación una fijación en el imaginario colectivo de las dimensiones de un poder

supragubernamental y así superior a toda materialidad humana: cercano a lo sagrado<sup>3</sup>.

### *1.5 Secuencias fijas que hacen referencia a la religión*

Para que un discurso político sea eficiente y eficaz, el locutor político debe acudir a la memoria colectiva e histórica que remite a un sistema de representaciones tanto sociales, como culturales y religiosas. Dichas representaciones verbalizadas se convierten en estereotipos lingüísticos que contienen imágenes o referencias al alcance de toda la comunidad lingüística. Debido a este conocimiento compartido, estos estereotipos facilitan la transmisión del mensaje por medio de formas connotadas y connotativas. Su principal función es la de interpelar al interlocutor y de permitirle aceptar y adherir al mensaje que se vehicula.

Como indica Girnth, dichas secuencias hacen referencia a la memoria colectiva y se denominan estereotipos nominales:

Certainly, the main function of «nomination stereotypes» is to denote (or designate) institutions, incidents, political concepts etc. However, ideological or emotionally charged phrasemes of this type, such as *das Dritte Reich/the Third Reich*, also carry highly connotative elements of meaning, which are – intentionally or unintentionally – triggered off when used in political speeches. (cf. Girnth, 2002, p. 50, citado por Elspaß, 2007, p. 287). [Sin duda, la función principal de los “estereotipos de nominación” es denotar (o designar) instituciones, acontecimientos, conceptos políticos, etc. Sin embargo, este tipo de frasemas con carga ideológica o emocional, como *das Dritte Reich/el Tercer Reich*, también conllevan elementos de significado altamente connotativos, que se activan -intencionadamente o no- cuando se utilizan en los discursos políticos.]

---

<sup>3</sup> “Comme le pouvoir religieux, le pouvoir politique a trait au sacré” (Aldrin y Hubé, 2017, p. 34) [Como el poder religioso, el poder político tiene que ver con lo sagrado.]

Para nuestro estudio tendremos en cuenta las secuencias fijas que hacen referencia a la religión o a aspectos religiosos de tipo: “gracias a Dios” y de la estructura frástica que se construye alrededor de esta unidad poliléxica: “dándole gracias a Dios y pidiéndole siempre por nuestro país” y “que Dios los bendiga”.

Como se puede constatar en el cuadro de concordancias de la palabra “Dios”, el contexto frástico de aparición de dicha palabra corresponde a un contexto específico, a saber, la apertura y el cierre de cada intervención. En ese caso, el locutor político utiliza dichas alusiones religiosas con un fin específico y las acuña como fórmulas rutinarias en el sentido de Corpas Pastor (1996). Como indica Gauger (1998): “lo religioso se ve instrumentalizado idiomáticamente para significar otra cosa. Y sirve, pues, como metáfora.” En el caso del discurso del presidente Duque, el aspecto religioso sirve de punto de entrada y de partida de la atención de sus interlocutores. Al utilizar una fórmula rutinaria con aspecto religioso, el locutor político busca crear un puente entre él y sus interlocutores, por medio de un sistema de creencias compartidas. Estas secuencias religiosas también ofrecen la oportunidad de tener un sentido de pertenencia a un grupo social y de compartir un sistema de valores.

Con respecto a la noción de “fórmulas rutinarias”, su uso depende de la situación de enunciación, están limitadas por las situaciones de la vida cotidiana en las que se utilizan casi automáticamente. Esta definición de fórmulas rutinarias está estrechamente vinculada a la noción de estereotipo. Corpas Pastor define estas unidades como “fórmulas de interacción social habituales y estereotipadas que cumplen funciones específicas en situaciones predecibles, rutinarias y hasta cierto punto, ritualizadas.” (1996, p. 171). Las fórmulas

rutinarias se caracterizan por su frecuencia de uso, su dependencia de la situación, su previsibilidad, su monofuncionalidad pragmática y su normatividad interindividual. Las fórmulas rutinarias representan, por tanto, fórmulas preestablecidas que se utilizan en situaciones prototípicas y contienen aspectos formales y semánticos. En el caso del discurso del presidente Duque, las dos fórmulas discursivas rutinarias hacen referencia a un aspecto compartido por el locutor y sus interlocutores y facilita la interacción y la eficacia del mensaje entre dichos participantes. Así, como podemos verlo en el cuadro de concordancias, dichas fórmulas aparecen de manera casi fijada y preestablecidas que permiten la apertura y el cierre de cada discurso del presidente de manera que la atención del interlocutor se focalice en lo que antecede y en lo que precede dicha fórmula y no en la fórmula en sí.

Extracto de las concordancias de la unidad léxica: Dios

a este espacio de prevención y acción, dándole gracias a	Dios	y pidiéndole siempre por nuestro país Agradeciéndole a todos
a a nuestro espacio de Prevención y Acción dándole gracias a	Dios	y pidiéndole siempre por nuestro país Agradeciéndole a tantos
a a nuestro espacio de Prevención y Acción dándole gracias a	Dios	y pidiéndole siempre por nuestro país Agradeciéndole a tantas
o a nuestro espacio de Prevención y Acción dándole gracias a	Dios	y pidiéndole siempre por nuestro país. Agradeciéndole a todas
ero , una vez más , empezar este espacio , dándole gracias a	Dios	y pidiéndole para que siempre guarde , proteje e ilumine a nuestro
ero empezar, una vez más, este espacio, dándole gracias a	Dios	y pidiéndole siempre por nuestro país. Agradeciéndole a todos
Le damos la bienvenida a nuestro espacio dándole gracias a	Dios	y pidiéndole siempre por nuestro país; agradeciéndoles a tantas
la bienvenida a este espacio una vez más, dándole gracias a	Dios	y pidiéndole siempre por nuestro país. Agradeciéndole a todo
uiero empezar este espacio hoy una vez más dándole gracias a	Dios	y pidiéndole siempre por nuestro país. Y hoy 13 de mayo,

os este espacio a las 6 : 00 de la tarde , dándole gracias a	Dios	y pidiéndole siempre su protección para nuestro país . Agradeciéndole
ste espacio de las 6 : 00 de la tarde , siempre pidiéndole a	Dios	por nuestro país y dándole gracias. Una vez más le agradecemos
quedarnos en casa. Muchas gracias , una feliz noche y que	Dios	los bendiga. Palabras del Presidente Iván Duque en el programa
rmación enfrentar con mayor precisión el coronavirus. Que	Dios	los bendiga y muchas gracias. Palabras del Presidente Iván
a Emergencia Económica , para atender a nuestro país. Que	Dios	los bendiga. Palabras del Presidente Iván Duque en el especial

### *1.6 Secuencias que hacen referencia a lo nacional y a la unión*

Nos interesamos en lo que sigue a ciertas secuencias que hacen referencia a la identidad nacional y a la unión de los colombianos. Dichas secuencias que apelan a la historia colectiva colombiana representan estereotipos lingüísticos que tienen como objetivo crear un sentimiento unitario expresado bajo una única identidad nacional. Estas secuencias movilizan una identidad nacional, todo un sustrato nacional, con creencias, imágenes y otros imaginarios colectivos. Pretenden que el público se reconozca formando parte de un grupo, un colectivo que conoce un conjunto de secuencias que desafían y crean cohesión social. Es un fondo de conocimientos y creencias comunes que forman parte de la historia de los colombianos.

Si cuestionamos las concordancias de la palabra “casa” y del sintagma repetido “casa de Nariño<sup>4</sup>” encontramos que dicha palabra y secuencia repetida se encuentran siempre acompañadas o definidas por una incisa explicativa “la casa de todos los colombianos”. El uso de la Casa de Nariño como representación de la nación colombiana y

<sup>4</sup> El Palacio de Nariño corresponde a la sede del gobierno y a la residencia oficial del presidente de la República en Colombia. Se encuentra ubicado en el centro de Bogotá.



lugar emblemático del gobierno nacional busca crear un sentimiento de unión por medio del uso del nombre y de una designación completa de la residencia del presidente y del gobierno. El uso de estereotipos o imaginarios en el discurso permite al locutor político construir su estrategia discursiva a través de las emociones. Dado que las imágenes colectivas son compartidas por todos los individuos de la sociedad, crean una imagen de identidad, que también es compartida, y por tanto pueden transmitir más fácilmente las emociones en el discurso. En este caso, como señala Amossy, la emoción está impregnada de todas estas imágenes colectivas que facilitan la transmisión de un efecto deseado a través del discurso. “[...] *l’émotion s’inscrit dans un savoir de croyance qui déclenche un certain type de réaction face à une représentation socialement et moralement prégnante*” (2000, p. 172). [...la emoción forma parte de un conocimiento de la creencia que desencadena un determinado tipo de reacción ante una representación social y moralmente significativa]. Además, como afirma Charaudeau, cuanto más se vinculen las emociones a las representaciones sociales, más eficaz será la estrategia de seducción y persuasión del orador político.

*“C’est dans la mesure où les émotions correspondent à des représentations sociales constituées d’un mélange de jugements, d’opinions et d’appréciations ou de comportements, qu’elles peuvent être utilisées pour tenter de séduire, de menacer, de terroriser, bref de capter un interlocuteur ou un auditoire.”* (P. Charaudeau, 2005, p. 69). [En la medida en que las emociones corresponden a representaciones sociales compuestas por una mezcla de juicios, opiniones y apreciaciones o comportamientos, pueden utilizarse para intentar seducir, amenazar, aterrorizar, en definitiva, para captar a un interlocutor o a un público.]

Al utilizar la imagen de la casa y, por lo tanto, del hogar, el presidente Duque construye un ethos o imagen discursiva de sí mismo en su discurso. En ese caso, él se presenta como el padre o figura emblemática de dicha casa y por lo tanto como figura protectora durante la crisis sanitaria. De esta forma, como indica Charaudeau, *“L’ethos politique doit donc plonger dans les imaginaires populaires les plus largement partagés, puisqu’il doit atteindre le plus grand nombre, au nom d’une sorte de reconnaissance implicite”* (2005, p. 67). [El ethos político debe pues escudriñar en los imaginarios populares más compartidos, ya que debe llegar al mayor número, en nombre de una forma de reconocimiento implícito]. Dicha figura retórica que sirve de estrategia de construcción del ethos del presidente Duque se basa en una imagen o aspecto popular y simbólico que es compartido por todos los colombianos, de tal forma, que su estrategia discursiva alcance un número importante de interlocutores y que tenga un “reconocimiento implícito”.

#### Extracto de las concordancias de la unidad léxica: casa

udo una vez más desde la sala del Consejo de Ministros en la	Casa	de Nariño, en la casa de todos los colombianos . Le damos
ás, los saludo desde la sala del Consejo de Ministros en la	Casa	de Nariño, La casa de todos los colombianos. Le damos la
a sala del Consejo de Ministros en la casa de Nariño, en la	Casa	de todos los colombianos. Le damos la bienvenida a nuestro
e la sala del Consejo de Ministros de la Casa de Nariño, la	Casa	de todos los colombianos. Le damos la bienvenida a este espacio
e la sala del Consejo de Ministros de la Casa de Nariño, la	Casa	de todos los colombianos. Quiero expresarles a ustedes ,
e la Sala del Consejo de Ministros de la Casa de Nariño, la	Casa	de todos los colombianos. Quiero darle una vez más la bienvenida
e la sala del Consejo de Ministros en la Casa de Nariño, la	Casa	de todos los colombianos. Damos inicio a nuestro espacio
e la sala del Consejo de Ministros en la Casa de Nariño, la	Casa	de todos los colombianos. Empezamos nuestro espacio de Prevención

la sala del Consejo de Ministros , en la Casa de Nariño, la	Casa	de todos los colombianos. Quiero una vez más darle la bienvenida
e la sala del Consejo de Ministros en la Casa de Nariño, la	Casa	de todos los colombianos. Una vez más empezamos este espacio
e la sala del Consejo de Ministros en la Casa de Nariño, la	Casa	de todos los colombianos. Le damos la bienvenida a nuestro
e la sala del Consejo de Ministros en la Casa de Nariño, la	Casa	de todos los colombianos. Quiero, una vez, más empezar
e la sala del Consejo de Ministros en la Casa de Nariño, la	Casa	de todos los colombianos. Quiero empezar este espacio hoy
e la sala del Consejo de Ministros en la Casa de Nariño, la	Casa	de todos los colombianos. Una vez más les damos la bienvenida
e la sala del Consejo de Ministros en la Casa de Nariño, la	Casa	de todos los colombianos. Quiero darles la bienvenida una
e la sala del Consejo de Ministros en la Casa de Nariño, la	Casa	de todos los colombianos. Quiero empezar , una vez más ,
n nuestra historia que lo estamos viviendo. Ustedes en su	Casa	han hecho equipo como familia . Han preservado esas normas de

### *1.7 Secuencias alrededor de otras unidades y creación de sintagmas que se fijan en el discurso y en la función*

A continuación, analizaremos una secuencia que se fija en el discurso del presidente Duque “Vida productiva”.

Contrariamente a lo que podríamos haber pensado, la palabra “vida” no es utilizada en el corpus de estudio para hacer referencia a las vidas de los colombianos y al estado de salud de estos en medio de la pandemia, sino para hacer referencia a la economía y por lo tanto a la vida económica del país, como podemos verlo en el inventario distribucional de la palabra vida en el corpus. De este modo, evidenciamos que la estrategia del gobierno del presidente Duque privilegia no sólo la salud de los colombianos, sino el estado económico del país y por lo tanto, el relance de la productividad del país, para la protección de la misma y no de los colombianos en sí. El

inventario distribucional propuesto por Léxico 5 pone en evidencia las frecuencias de utilización y las estructuras colocacionales, a nivel sintagmático, que se construyen y se cristalizan en el corpus. De este modo, podemos afirmar que la palabra “vida” aparece colocada con el adjetivo “productiva” de manera muy general; que el adjetivo “productiva” hace referencia a la actividad y al relanzamiento de la economía nacional por encima del número de vidas que pueda costar o afectar la COVID-19. Hay una forma de atenuación que se vislumbra en los complementos que acompañan a dicho sintagma: con protocolos, con responsabilidad, siguiendo protocolos. Dichos complementos ponen en evidencia la voluntad del gobierno de poner en las manos de los colombianos el funcionamiento o no de la economía del país, por medio del respeto o no de las reglas establecidas. La seguridad está en manos de cada colombiano, tanto la salud como la economía del país. Una forma de establecer, desde arriba, una normativa que busca lavar las manos del gobierno sobre un posible fracaso de la estrategia tomada.

Inventario distribucional de la unidad léxica : vida <sup>5</sup>		
60	Vida	productiva
8	Vida	productiva con
3	Vida	productiva con protocolos
2	Vida	productiva con responsabilidad
2	Vida	productiva en
3	Vida	productiva para
2	Vida	productiva para darle
5	Vida	productiva siguiendo
3	Vida	productiva siguiendo protocolos

<sup>5</sup> El inventario distribucional es un método lexicométrico que permite apreciar los contextos más recurrentes de una forma o unidad léxica. El inventario distributivo corresponde a una figura sucinta que agrupa a la derecha las formas co-ocurrentes de la forma o unidad léxica que sirven de extensión y a la izquierda el número de ocurrencias de las diferentes secuencias o contextos que contienen la forma o unidad léxica.

## Extracto de las concordancias de la unidad léxica: vida

ivo ( Obligatorio ) con recuperación gradual y progresiva de	Vida	productiva hasta el 15 de julio. Pero, donde, también,
es del mundo se han iniciado sus procesos de reactivación de	Vida	productiva. Hoy paradójicamente estuvimos revisando todos
son importantes en lo que tiene que ver con recuperación de	Vida	productiva y, también , de otros espacios de calidad de vida
gatorio, las fases donde hemos estado dando recuperación de	Vida	productiva y como el país se compara con otros lugares del mundo
iones, nos permiten a nosotros dar pasos de recuperación de	Vida	productiva, al mismo tiempo que conciliamos todos los esfuerzos
damos un paso adicional, paso firme para la recuperación de	Vida	productiva en sectores que son importantes en nuestro país .
todo el planeta 523. 562 fallecidos. La recuperación de	Vida	productiva Damos el inicio a nuestro espacio de Prevención
ana, individual y colectiva desde luego. Recuperación de	Vida	productiva Hemos visto también en las últimas semanas que
tos que son importantes en la recuperación, no solamente de	Vida	productiva, pero también de calidad de vida. Hemos incluido
os aforos, con el distanciamiento puedan ir recuperando esa	Vida	productiva. ( Video ) Protección de empleos formales
Pero lo cierto es que en la medida en que recuperemos esa	Vida	productiva, con responsabilidad individual y colectiva, nuestro
ración e inteligencia, donde vamos recuperando gradualmente	Vida	productiva conforme a los lineamientos que ha establecido el
ocolos de bioseguridad cuando se trata la recuperación de la	Vida	productiva. A todos , mi reconocimiento. Cifras del covid
gura, arrancar de manera segura, y que podemos defender la	Vida	productiva y el empleo, y al mismo tiempo defender la salud
l hogar, sobretodo cuando hay personas que han estado en la	Vida	productiva o, inclusive, si hay personas que han estado en
los colombianos una vocación clara y dinámica de ganarnos la	Vida	recuperando productividad, pero haciéndolo siempre bajo ese
uienes han ido recuperando y van recuperando gradualmente la	Vida	productiva. Muchísimo énfasis en el distanciamiento social



que esos sectores que son tan importantes –por un lado, la	Vida	productiva y, por otro lado, en la calidad de vida y, particularmente
r el covid - 19 . Pero , también , como se va recuperando la	Vida	productiva. Y hoy quisiera compartirles el caso del Programa
están contribuyendo para que nuestro país pueda recuperar la	Vida	productiva y, al mismo tiempo , proteger la vida y la salud
ngamos claridad de que por un tiempo vamos a retomar nuestra	Vida	productiva, pero no vamos a retomar nuestra vida social.
o, vayamos teniendo la capacidad también de retomar nuestra	Vida	productiva, hacerla con mucha responsabilidad, teniendo como

Un análisis cualitativo de este corpus permite sobre todo identificar referencias claras al restablecimiento económico de la sociedad. Como evocado anteriormente ha sido sorprendente verificar que los resultados son contrarios a nuestra hipótesis de búsqueda que consistía en que presuponer que, en medio de la pandemia, el mensaje del gobierno colombiano sería construido a partir de unidades de legitimación evocando un Estado protector o un Estado en posición de lucha contra un peligro colectivo. Por el contrario, la constatación es que nos encontramos frente a un set de unidades discursivas pertenecientes a la dimensión del Estado racional definido a partir de la teoría que porta ese mismo nombre (*Choix rationel* [Elección racional]) o del *Homo oeconomicus* (Boudon, 2002). La teoría de la elección racional de los actores asume que los seres sociales son *Hominis oeconomicus* porque están motivados en todas sus acciones políticas y sociales por el simple interés personal. Este interés puede ir desde la sensación de bienestar hasta la creación de riqueza para beneficio personal pero no implica exclusivamente un interés monetario. Hay cuatro características que describen al *Homo oeconomicus*. Primero que todo es un actor egoísta. Segundo, busca siempre maximizar su utilidad personal. En tercer lugar, el *Homo oeconomicus* está en capacidad de

establecer un orden de preferencias, compara la utilidad esperada y elige libremente según su mayor interés. Finalmente, el actor está informado de las diferentes alternativas que se le presentan lo cual le permite determinar su beneficio y elegir (Aftalion, 2004). Mediante esta combinación de discursos, el presidente Duque hace un llamado a una perspectiva materialista a partir de la cual asume, casi explícitamente, que los colombianos consideran que la vida implica como primero de sus beneficios el de la productividad económica. Se trata de un llamado claro a relanzar económicamente el aparato productivo del país.

## 2. Segunda parte

### 2.1 «Facebook Live» como dispositivo de comunicación política para sustituir a los Consejos Comunitarios de Gobierno

“En nuestros días, apreciados compatriotas, la administración pública debería ser un *reality*, que muestre a través de los medios de comunicación la ejecutoria total en todos los segundos, minutos y horas de quienes administran los intereses públicos.”<sup>6</sup> Tal y como lo expresaba en 2007 el expresidente Álvaro Uribe Vélez, la comunicación política y la administración, así como el gobierno, deberían tener pasar por dispositivos constantes y directos que mantengan la atención de la población y que, del mismo modo, concentren la atención en la figura presidencial. De este modo, estos nuevos dispositivos, como los Consejos Comunales, representan un espacio de construcción de representaciones y sobre todo del ethos de la figura presidencial, incluso si en el caso del dispositivo “Prevención y acción” el mismo

---

<sup>6</sup> Discurso pronunciado por Á. Uribe Vélez el 11 abril del 2007 durante la ceremonia de entrega del título de doctor honoris causa en comunicación social y periodismo:

<http://web.presidencia.gov.co/discursos/discursos2007/abril/libertadores.htm>.

Duque señala que no se trata de un espacio para “egos del presidente”, veremos más adelante cómo este dispositivo se presta a la construcción de una imagen específica del presidente.

Como mencionado anteriormente, el programa “Prevención y acción” transmitido diariamente por *Facebook Live*, tenía como objetivo servir de dispositivo de comunicación directo con la población colombiana e imitar el funcionamiento de los Consejos Comunitarios de Gobierno creados por el expresidente Álvaro Uribe Vélez, entre 2002 y 2010, en los que los ciudadanos interpelaban directamente al presidente y a los ministros y donde las respuestas se producían en tiempo real. Este dispositivo de Gobierno transparente y constante fue definido por el Gobierno de Uribe Vélez como una estrategia de comunicación innovativa:

Los Consejos Comunales de Gobierno son un programa del Gobierno Nacional a través del cual se busca generar espacios de interacción y diálogo permanente entre los ciudadanos, las autoridades del orden territorial y el Gobierno Nacional, con el propósito de trabajar concertadamente en la solución de los problemas, necesidades e inquietudes de los ciudadanos, a la vez que se estimula la transparencia en la gestión pública, la democracia participativa y fortalece la confianza institucional.<sup>7</sup>

Una de las más importantes e innovadoras estrategias es la realización de consejos comunitarios de gobierno en todos los rincones del país, transmitidos en vivo por radio y televisión con una duración que a veces supera las ocho horas. A través de la realización de estos consejos se ha logrado crear todo un imaginario alrededor de la figura del presidente como un mandatario que accede directamente a las regiones, está atento a las necesidades de la población, toma nota de los problemas y exige soluciones inmediatas

---

<sup>7</sup> <http://www.regiones.gov.co/Es/Regiones/Paginas/ConsejosCG.aspx>. Alta Consejería para la competitividad y las regiones de la Presidencia de la República de Colombia.

a sus subalternos a través un atípico proceso de petición de cuentas en público. (Galindo Hernández, 2007, p. 157).

En el caso de Duque, el dispositivo utilizado pasa por las redes sociales y no por los desplazamientos por todo el territorio. La transmisión se hace directamente en Facebook lo cual representa una renovación del dispositivo y una actualización con el auge del uso de las redes sociales entre la población colombiana, entre la población más joven en particular. Como explica Marina Fernández Lagunilla: “Los enunciadores políticos emiten su mensaje lingüístico con el propósito, al menos teórico, de llegar a todos los ciudadanos.” (M. Fernández Lagunilla, 1999: 15). El propósito del presidente Duque es de no solamente llegar a todos los colombianos, sino también de llegar a los jóvenes directamente, en un contexto de crisis social y sanitaria que los afecta explícitamente.

Cuando se habla de *Facebook Live* como nuevo dispositivo, entendemos este dispositivo como el espacio puesto en funcionamiento en el que se pronuncia el discurso político y por medio del cual se difunde. Dicho dispositivo corresponde a la situación de enunciación: a saber, el lugar y el momento de producción del discurso, como los actores presentes en el intercambio. Como señala M. Fernández Lagunilla:

El LP [lenguaje político] como un hecho lingüístico dependiente de la situación de comunicación, es decir, de los hablantes o usuario (emisor y destinatario: los políticos y los ciudadanos) y de las coordenadas temporales y espaciales en que todo acto de comunicación se realiza (contexto) (Fernández Lagunilla, 1999, p. 19).

De este modo, nos concentramos en estos tres elementos-componentes de la situación de enunciación y sus diferentes



características. Nos focalizamos, en primer lugar, en las características del discurso producido por medio de este dispositivo 2.0.

### **Concluyendo hacia un neopopulismo 2.0**

Luego de este recorrido por las diferentes dinámicas y dimensiones discursivas del programa “Prevención y acción” del gobierno colombiano resta interrogarnos sobre los efectos de este tipo de iniciativas en el panorama social y político de los colombianos y en la manera de hacer política en Latinoamérica. Parafraseando a Austin (1962) para quien decir es modelar la realidad en política, no podemos dejar de constatar que una proposición de este tipo se revela comparable a aquello que ha sido llamado el fenómeno del surgimiento de un neopopulismo de derecha en América latina.

Es pertinente aclarar que no estamos haciendo referencia a un fenómeno que surge de la nada, sino a un fenómeno que, como todos los actos políticos, es una construcción social en constante evolución. El populismo, en realidad, es un fenómeno bastante antiguo. Ciertos autores remontan hasta dos períodos históricos bien identificados el de la Rusia zarista y el de creación del *People's Party* a finales del siglo XIX en los Estados Unidos – para hablar de escenarios concomitantes de la aparición de las primeras referencias a este concepto. Se trataba de movimientos revolucionarios, fundados por intelectuales que exaltaban el “*narodnik* o alma rusa” (para los primeros) (Mastropaolo, 2001) y el campesinado (para los segundos) y su protección frente al *establishment* (en EE.UU.) y frente a la modernización a ultranza que amenazaba de empobrecimiento y precarización a las diferentes poblaciones. Desde esta percepción, el concepto de populismo siempre ha estado muy ligado a las categorías discursivas que



definen al antiguo Tercer Mundo, en el que algunos intelectuales han clasificado a los países latinoamericanos desde el principio. Karl Marx, por ejemplo, consideraba que el populismo era una característica estructural de las sociedades latinoamericanas (Marx, 1982). En su opinión, la relación entre el pueblo y sus gobernantes era “irracional, arbitraria y absurda” (Aricó, 1988). Si fue así, fue porque los sistemas políticos de estas sociedades, descritas por Marx como “proto-sociedades”, fueron, en sus palabras, constituidos desde arriba. Según su planteamiento, la acción del Estado poscolonial en América Latina fue arbitraria y ejercida por élites indígenas que, al entrar en contacto con el poder, se volvieron tan corruptas y egoístas como aquellas a las que antes se oponían. El resultado fue un clima de tensión constante entre una mayoría maltratada (el pueblo) y la minoría gobernante (las élites gubernamentales). Esa tensión genera roces por efectos de la frustración de los diferentes miembros del pueblo frente al comportamiento de la gestión de la esfera pública por parte de esas élites gubernamentales que además son en general corruptas. Frente a la competición política surgen entonces, líderes carismáticos quienes, ante la constatación de dichas fracturas sociales y políticas, proponen, a ciudadanos empoderados del derecho al votar alternativas políticas bajo la promesa de desbancar las élites corruptas. Para que esto se lleve a cabo, la estrategia de comunicación de esos líderes carismáticos consiste en dos grandes acciones.

La primera es la de revestir el rol de defensor de los derechos de la mayoría maltratada centrando el protagonismo de la acción política sobre su propia persona. Dirigir el pueblo desfavorecido o con el sentimiento de serlo en la lucha por obtener satisfacción acerca de derechos que les son negados. Dicho de otro modo, el líder protagoniza la oposición de los pueblos oprimidos frente a las élites.

La segunda es la de protagonizar un “corto circuito” con los canales de comunicación que pasan por una prensa cuya libertad, en este tipo de proto-sociedades es limitada por el poder central. La comunicación se hace entonces directamente entre el líder carismático y el pueblo. Las élites que detienen los medios de comunicación son por ese canal neutralizadas por el poder de la comunicación directa. El pueblo así, en un sistema populista ideal, dirige sus solicitudes al líder directamente sin intermediarios de ninguna clase

A principios del siglo XXI, ha surgido una nueva versión de este populismo. Es un neopopulismo o populismo de derecha que enfrenta -esta vez- a una clase media con una clase desfavorecida. Este neopopulismo se dirige a una clase media representativa de una mayoría del cuerpo electoral. Al haber podido “tomar el impulso social” durante las revoluciones industriales, este último parece especialmente preocupado por mantener su nivel de vida y proteger sus ganancias. Sobre todo, desconfía de las demandas de distribución de beneficios estatales de una clase desfavorecida cuya definición de justicia social difiere de la suya. En ambos casos (populismo y neopopulismo de derecha), los elementos que caracterizan a estos populismos son los mismos. En primer lugar, una fuerte personalización del liderazgo que se alimenta de la imagen de los líderes carismáticos. En segundo lugar, los discursos de estos líderes carismáticos utilizan una retórica simplista y demagógica. Como evocado este tipo de retórica se dirige directamente a un pueblo que constituye un electorado cuyas preferencias de voto y valores se reflejan fácilmente en las unidades semánticas de estos discursos. Ahora bien, tanto los Consejos Comunitarios de Gobierno del período de Álvaro Uribe Vélez como las emisiones del programa “Prevención y acción” han portado todas estas características. En un primer

momento se trata de un líder carismático (o que se quiere autodesignar como tal) que asume el rol de la clase media inquieta de perder su estabilidad por causa de la amenaza que genera un pueblo pobre que solicita espacio en términos de la repartición de la riqueza en el país. La situación de crisis social y económica por causa de la pandemia es particularmente propicia a este fenómeno que es paradójico, ya que quien asume este rol es el propio mandatario; él mismo representante de la élite política del país. Por otro lado, el presidente Duque, tanto como en su periodo el presidente Álvaro Uribe Vélez ha decidido hablar directamente a colombianos que lo interpelan en directo sobre sus intereses específicos y personales. Para esto, el soporte de redes sociales y YouTube además de buscar una modernización de la imagen presidencial pone al alcance de todos los ciudadanos rompe la barrera del tiempo y horizontaliza la comunicación. En realidad, la comunicación política se convierte en una red similar a la de una telaraña de la comunicación en la cual se encuentran inmersos los diferentes actores (electores, ministros, presidente) a la vez y que participa la distribución de la influencia del populismo de derecha en toda la población en la medida que permite un acceso en modo 2.0 (en red) a las diferentes dimensiones de la comunicación política.

## **Referencias**

- Aftalion, F. (2004). *L'homme oeconomicus est-il encore rationnel?* Institut Turgot.
- Aldrin, P. & Hubé, N. (2017). *Introduction à la communication politique*. De Boeck supérieur.
- Amossy, R. (2000). *L'Argumentation dans le discours*. Discours politique, littérature d'idées, fiction. Comment peut-on agir sur un public en orientant ses façons de voir, de penser? Nathan Université.

- Arico, J. (1988). *Marx y América Latina*. Catálogos Editora.
- Austin, J. L. (1962). *Quand dire c'est faire*. Seuil.
- Boudon, R. (2002). Utilité ou rationalité? Rationalité restreinte ou générale? *Revue d'Economie Politique*, 112 (5), pp. 754-772.
- Charaudeau, P. (2005). *Le discours politique. Les masques du pouvoir*. Vuibert.
- Congreso de la República de Colombia (2020). Directiva 002 de 2020, medidas preventivas para la contención del COVID-19.
- Corpas Pastor, G. (1996). *Manual de fraseología española*. Gredos
- Dogan, M. (2010). La légitimité politique: nouveauté des critères, anachronisme des théories classiques. *Revue internationale des sciences sociales* (196), pp. 21-39.
- Ducrot, O. (1984). *Le Dire et le dit*. Éditions de Minuit.
- El Espectador (2020). Con tutela pretendían poner fin a programa diario de Iván Duque.
- El Espectador (2020 b). Polo pide a Duque poner fin a su programa diario de televisión
- Elsaß, S. (2002). Phraseological units in parliamentary discourse. En *Politics as Text and Talk. Analytic approaches to political discourse*. Benjamins.
- El Tiempo. (2020d). Previsión y Acción ¿programa sobre el covid o sobre el gobierno?
- El Tiempo. (2020e). El pobre rating del programa presidencial Previsión y acción.
- Fernández Lagunilla, M. (1996). *La lengua en la comunicación política tomo I: El discurso del poder*. Arco Libros.
- Fernández Lagunilla, M. (1999). *La lengua en la comunicación política tomo II: La palabra del poder*. Arco Libros.

- Galindo Hernández, C. (2007). Neopopulismo en Colombia: el caso del gobierno de Álvaro Uribe Vélez. En *Iconos. Revista de Ciencias Sociales* (27), pp. 147-162.
- Garraud, P. (1990). Politiques Nationales: Élaboration De L'agenda. En *L'Année Sociologique* (1940/1948) 40, pp. 17-41.
- Gauger, H. M. (1998). Elementos religiosos en las expresiones fijas del español. *Domus*
- Hassenteufel, P. (2021). *Sociologie politique de l'action publique*. Armand Collin.
- Hernández Bayter, H. (2014). Du lexique à la phraséologie: analyse des discours d'Álvaro Uribe Vélez lors des Conseils Communaux (2002-2010). Tesis doctoral en Estudios Hispánicos. Université d'Artois - Arras, Francia.
- Infobae (24 de diciembre de 2020). Se suspende el programa "Prevención y acción", del presidente Duque,
- Infobae (21 de abril de 2021b). Qué pasará con el programa de Iván Duque 'Prevención y Acción'.
- Infobae (6 de mayo de 2021 a). "Prevención y acción" suspendido indefinidamente,
- Krieg-Planque, A. (2009). La notion de «formule» en analyse du discours. Cadre théorique et méthodologique. *Presse Universitaires de Franche-Comté*.
- Le Bart, C. (1994). La légitimation des politiques publiques: l'exemple de la communication externe à Fougères. En *Politiques et management public* 12 (1), pp. 151-171.
- Linz, J. (1978). From great hopes to civil war: the breakdown of democracy in Spain. En *The Breakdown of Democratic Regimes: Europe*. Johns Hopkins University Press.
- Marx, K. (1982). Critique de la philosophie de l'Etat de Hegel, Œuvres III (Philosophie). Gallimard.



- Mastropaolo, A. (2001). Populisme du peuple ou populisme des élites? *Critique internationale* 13 (4).
- Ministerio de Comercio, industria y turismo. (2020a). Circular externa 011 del 10 de marzo de 2020. Salud, "Recomendaciones para la contención de la epidemia por el nuevo coronavirus en los sitios y eventos de alta afluencia de personas".
- Ministerio de Comercio, industria y turismo. (2020b). Circular Externa 12 del 12 de marzo de 2020. Salud, "Directrices para la contención de la infección respiratoria aguda por el nuevo coronavirus (covid -19) en el entorno hotelero".
- Ministerio de Comercio, industria y turismo. (2020c). Decreto número 981 del 7 de julio 2020, "Por el cual se aplaza el pago de la Contribución Parafiscal para la Promoción del Turismo, en el marco de la emergencia sanitaria declarada por el Ministerio de Salud y Protección Social".
- Presidencia de la República de Colombia. (2020d). Programa Prevención y acción, Primera intervención registrada del Presidente Ivan Duque.
- Presidencia b. (2022). Presidencia de la República de Colombia, acciones tomadas.
- Simone, R. (2010). *Lemonstredoux. L'occident vire-t-il à droite?* Gallimard.
- Tovar Zambrano, B. (1997). *Porque los muertos mandan. El imaginario patriótico de la historia colombiana.* Departamento de Historia Universidad Nacional de Colombia y Archivo General de la Nación.
- Uribe Vélez, Á. (2007). Discurso pronunciado el 11 de abril del 2007 en la ceremonia de entrega del título de doctor honoris causa en comunicación social y periodismo.
- Weber, M. (1947). *The Theory of Social and Economic Organization.* Free Press.

## *Fuentes del corpus*

Sitio web de la Presidencia de la República del Presidente Duque: búsqueda de los discursos pronunciados en el Programa Prevención y acción, consultado el 2 abril 2022. Disponible en: <https://id.presidencia.gov.co/busqueda?k=protecci%C3%B3n%20y%20acci%C3%B3n>

YouTube, Presidencia de la República de Colombia, Programa Prevención y acción. Disponible en: [https://www.youtube.com/results?search\\_query=prevencion+y+accion+presidente+duque](https://www.youtube.com/results?search_query=prevencion+y+accion+presidente+duque), consultado el 2 abril 2022.

# REVISTA *TÍA VICENTA*: UNA MIRADA CRÍTICA ACERCA DE LA ACTUALIDAD POLÍTICA Y SOCIAL

*María Lourdes Gasillón*

Juan Carlos Colombres [...] era miembro de ese distinguido grupo de perspicaces sociólogos que incluyen a Marcial en Roma, Jonathan Swift en Gran Bretaña, Daumier en Francia y Quino y Oski en Argentina. Su sentido del humor puede hacernos olvidar la profundidad de sus observaciones y la certeza de sus críticas que satirizan los percances de nuestra historia reciente.

*Alberto Manguel (Gutiérrez, 2018, pág. 7)*

## **1. *Tía Vicenta* y la construcción de un “nuevo humor” en la prensa**

Como adelantamos, proponemos un acercamiento a la revista argentina *Tía Vicenta* (1957-1966) desde una lectura semiótica que involucra, entre otros aspectos discursivos, la paratextualidad (Genette, 1989; Alvarado, 1994) y la parodia (Jitrik, 1993) de ciertos discursos, personajes y hechos de la actualidad nacional e internacional. Para comprender mejor el análisis, recordemos algunas de sus características generales. Juan Carlos Colombres (1923-2017), conocido como Landrú, inauguró el 20 de agosto de 1957 –si bien el lanzamiento estaba previsto para el martes 13, se retrasó una semana por un desperfecto en la impresión– (Gutiérrez, 2018, pág. 82) un semanario titulado *Tía Vicenta*, que se alineaba en la “escuela del absurdo” del caricaturista e ilustrador rumano Saul Steinberg (Russo, 1994, pág. 12) y en el humor literario, paradójico e irracional de la

publicación española *La Codorniz* (1941-1978) (Rivera, 1986, pág. 64).<sup>1</sup> Inspirado en su propia tía Cora –una “señora gorda” que afirmaba disparates sobre la política, sin comprenderla en profundidad–, el dibujante argentino creó el personaje de una mujer soltera, que analizaba cualquier tema (desde cuestiones de gobierno hasta fútbol) sin conocer bien la materia sobre la que opinaba, que dio nombre al semanario.<sup>2</sup> La popular y famosa revista presentaba un estilo insólito, novedoso: no tenía secciones fijas, el contenido temático giraba en torno de lo político y lo existencial, el criterio de redacción era abierto y cada número contaba con colaboradores diferentes, entre los que se destacaron Caloi, Fontanarrosa, Quino, Copi, Oski, Miguel Brascó y María Elena Walsh, por mencionar algunos.

---

<sup>1</sup> A comienzos de los '40, Juan Carlos Colombres estudió arquitectura, aunque no culminó la carrera; en el período de 1943-1948 se desempeñó como administrativo en Aeronáutica y luego trabajó en Tribunales hasta 1953, momento en que se dedicó al dibujo exclusivamente. Desde 1947, firmaba sus dibujos como Landrú, a partir del parecido de su barba con la del asesino francés Landru, por lo que adoptó ese “nombre” (con el agregado de un acento en la última letra para no ser despedido) (Gigli Box, 2009). En una entrevista, Raúl, el hijo del dibujante explica la elección del seudónimo: “El asesino francés Henri Desiré Landru había sido guillotinado el día en que nació mi padre, en 1923. Además, el humorista gráfico Jorge Palacio, Faruk, le dijo a mi padre que tenía un parecido físico con el criminal francés. Estas coincidencias fueron como una señal y mi padre finalmente adoptó el apodo Landrú! con acento en la u y signo de exclamación al final, con el que comenzó a firmar sus viñetas. El uso de este nombre artístico nunca le fue adverso en el ámbito profesional. Por el contrario, tuvo tanto éxito como humorista gráfico, que él solía presentarse diciendo: ‘Soy Landrú, menos conocido como Juan Carlos Colombres’ ” (Ministerio de Cultura, 2022, s/p). Después de participar en las revistas *Popurri* (1946) y *Don Fulgencio*, Colombres empezó a colaborar como dibujante humorístico en *Cascabel* hasta su cierre y a continuación, en *Vea y Lea* (Gandolfo, 2012, pág. 5). En palabras de Florencia Levín, aunque de tendencia antiperonista y sin poner una distancia crítica de la proscripción vigente, Landrú nunca manifestó explícitamente su adhesión a un grupo o facción política puntual: “Defendiendo la idea de que su humor no era en contra de sino sobre, Landrú pudo sobrevivir a los avatares y recambios políticos por varios años, tomando como blanco y caricaturizando tanto a civiles como a militares, a políticos oficialistas como a opositores” (2015, pág. 65) (cursivas del original).

<sup>2</sup> Tuvo diversas etapas que sorteaban la censura del período: la primera, como revista independiente a cargo de la editorial NOPRA (dirigida por Landrú); la segunda, a partir de 1964, como suplemento dominical de humor del diario *El Mundo*, hasta el 17 de julio de 1966, fecha en que fue clausurada por el general Juan Carlos Onganía por aparecer representado en la tapa como una morsa; quince días después, reaparece como *María Belén* (1966-1967) y *Tío Landrú* (1968); en su último período, nuevamente adoptó el nombre de *Tía Vicenta* durante la dictadura militar de los 70 (1977-1979).

*Tía Vicenta* representaba el clima turbulento e inestable que vivía la Argentina en la primera mitad del siglo XX –entre gobiernos democráticos y de facto–, alejándose del humor gráfico de la década peronista, si bien, al mismo tiempo, manifestaba no demostrar simpatías por una facción política en particular.<sup>3</sup> En sus páginas predominaban el absurdo, la hipérbole, la invención de noticias, los números “bilingües”, las caricaturas, el uso de giros verbales y modismos, entre otros tantos mecanismos utilizados para leer en clave humorística las características destacadas de ciertos grupos sociales y personalidades del momento (Favero y Mosiewicki, 2015, págs. 7-8).

A partir del carnaval de 1961, impulsó el uso de máscaras y disfraces –es decir, comenzó a imitar el estilo y la diagramación de periódicos y semanarios contemporáneos como *Ahora*, *Clarín*, *El Gráfico*, *Pravda*, *La Chacra*, *Crónica*, *Radiolandia*, *La Razón*, *Para Ti*, por citar algunas (Trillo y Broccoli, 1971; Russo, 1994; Marsimian, 2021)–, que evidenciaba una relatividad, un estallido y/o negación de la identidad: un símbolo de metamorfosis, transferencia y juego entre la imagen individual y lo real (Bajtín, 1987, págs. 41-42).<sup>4</sup> El empleo de esa máscara facilitaba

---

<sup>3</sup> Al respecto, su hijo afirma: “-Mi padre no tuvo ningún compromiso político manifiesto en sus publicaciones con nadie. Su humor nunca fue militante ni partidista. Por el contrario, él mismo siempre decía que su humor versaba sobre los hechos que sucedían y no en contra ni a favor de nadie. Un día publicaba una viñeta relacionada con el oficialismo y al día siguiente, otra vinculada con la oposición, fueran éstos peronistas, radicales, militares, liberales, socialistas, o cualquier manifestación política. Más aún, alguna vez un periodista le preguntó a qué partido político pertenecía y mi padre contestó: ‘Yo pertenezco al extremo centro’ ” (Ministerio de Cultura, 2022, s/p).

<sup>4</sup> “Inversión e interferencia no son, en resumen, más que juegos de ingenio que conducen a juegos de palabras. Mucho más profunda es la fuerza cómica de la transposición. Es al lenguaje corriente lo que la repetición a la comedia. Ya dijimos que la repetición es el procedimiento favorito de la comedia clásica. Consiste en disponer los hechos de modo que una escena conocida venga a reproducirse entre los mismos personajes en circunstancias distintas, o entre nuevos personajes en situaciones idénticas. Por ejemplo, se hace repetir a los criados, en lenguaje menos elevado, una escena ya representada por sus señores. Supongamos ahora unas ideas que están expresadas en el estilo que les conviene y, por lo tanto, dentro de su ambiente natural. Imaginemos un artificio que las transporte a un nuevo ambiente, pero conservando la relación que guardan entre sí, o en otros términos, si las obligamos a expresarse en otro estilo o a transportarse a un tono totalmente distinto, será el lenguaje lo que engendrará la comedia, el lenguaje será lo cómico” (Bergson, 1985, pág. 45).



el engaño y el encubrimiento; se ocultaba la verdadera personalidad detrás del humor construido por un coro de voces autorales complementarias. En consecuencia, la revista constituía un objeto cultural híbrido en el que el formato cambiaba, no contaba con un “autor único” y en sus páginas aparecían fotografías y textos diferentes cada semana, por esa razón, no pertenece a un único género discursivo (Bajtín, 2013; Steimberg, 2013), con una serie de regularidades enunciativas, temáticas y retóricas.<sup>5</sup> Esta combinación de diversos géneros permite el diálogo entre varios códigos que se complementan.

## **2. Las tapas de la revista como indicadores de la “agenda mediática”**

A continuación, nos proponemos analizar las estrategias discursivas que la revista pone en funcionamiento para plantear un tipo de humor situado en un tiempo y lugar definidos. En esta oportunidad, nos centraremos en la tapa, debido a que anticipa el contenido y el estilo transgresor sustentado en los chistes, las noticias inverosímiles, los juegos de palabras, los autores apócrifos, las imágenes trucadas, los dibujos, el travestismo gráfico, entre otros. Es un elemento clave para la constitución del tipo de lector que consumirá el medio y acepta el “contrato de lectura” (Verón, 1985) propuesto. Al mismo tiempo, es un “dispositivo comunicacional autónomo” (Traversa, 2011, s/p), con cierta independencia en cuanto a su diagramación y utilización de procedimientos, que se destaca del

---

<sup>5</sup> Mijaíl Bajtín señala que el género discursivo (primario o secundario; oral o escrito) es un conjunto de enunciados con características semejantes y relativamente estables en cada esfera de la praxis humana (2013, pág. 245). Oscar Steimberg, por su parte, define a los géneros como “clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social” (2013, pág. 49).

conjunto de la revista, pero está vinculado con él. En otras palabras, resulta un dispositivo porque puede pensarse en tanto “operador de separación” entre el interior del tejido semiótico que constituye el medio y el exterior (capacidad de llamar la atención del consumidor posible para “instalarse en la circulación discursiva”), tal como Traversa desarrolla en su trabajo “Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: el papel de la noción de dispositivo” (2009b, s/p). En las tapas aparece un tipo de relación transtextual: la paratextualidad, que involucra los titulares, los subtítulos y las ilustraciones que analizamos, es decir, aquellas “señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto” (Genette, 1989, pág. 11). El paratexto, según lo entiende Maite Alvarado (1994, pág. 19), es un elemento auxiliar para comprender el texto; puede tener una manifestación verbal, icónica y material (diseño, tipografía), como veremos.

En *Tía Vicenta*, sus portadas son el “primer contacto del lector con el material impreso”, dado que anticipan una información y la modalidad de presentación del contenido (Alvarado, 1994, pág. 19). Ofician a modo de indicadores de la “agenda mediática”, pues mencionan ciertos temas que le interesan a un público determinado, en un momento del año (Traversa, 2009a, s/p):<sup>6</sup>

Los medios de prensa, por su parte, compiten en el diseño de sus tapas y en la ingeniosidad de sus titulares y copetes que anticipan el

---

<sup>6</sup> Entendemos el término “tapa” o cover en el sentido que lo utiliza Traversa: “El lugar donde comienza la revista, más allá de cualquier consideración formal o compositiva” (2009a, s/p); “Un componente gráfico que se da a ver –en sitios diversos, kiosko o conjunto de revistas en el revistero de una peluquería– para dar cuenta (¿anunciar?, ¿indicar?) la existencia de otros no inmediatamente visibles, aquello que se presenta en las páginas llamadas precisamente ‘interiores’. En suma: las tapas, como parte de una revista, funcionan a partir de la articulación entre técnicas de producción discursivas y técnicas sociales para la llegada pública, lo que permite situarlas en la clase de los dispositivos” (cursivas del original) (2009b, s/p).

contenido de las notas. Rito de iniciación del texto que ingresa a la vida pública, el paratexto se define como un aparato montado en función de la recepción (Genette, 1987). Umbral del texto, primer contacto del lector con el material impreso, el paratexto es un instructivo, una guía de lectura (Alvarado, 1994, pág. 19).

No todas las tapas –que acompañan la moda gráfica del momento– de diarios o revistas presentan el mismo tono ni buscan provocar un efecto idéntico, aunque informen sobre temas comunes. Sophie Fisher y Eliseo Verón plantean que la prensa mensual o semanal es un discurso social mediatizado, en el que un “sujeto enunciador” construye un “co-enunciador” imaginario (que resulta de la combinación entre la imagen del destinatario y de los lectores concretos), “al que se le hará asumir operaciones muy complejas y al que se le atribuirá intenciones, necesidades, intereses y una identidad bien precisa” (1999, pág. 8). Esa construcción hipotética es la que determinará el éxito o el fracaso del medio. Entonces, el periódico o el semanario se diferencian de sus competidores y tratan de atraer más lectores mediante la implementación de determinadas estrategias enunciativas sistemáticas que pueden observarse ya desde las tapas.

En *Tía Vicenta*, predomina lo que Oscar Traversa (2009a) denomina “lo reidero mediático”. Es decir, desde sus portadas el equipo editorial anuncia al lector que pretende distanciarse de lo serio, suscitar una risa “potencial” en el público a través de, por ejemplo, el slogan autorreferencial que acompaña al título (“la revista del nuevo humor”), y señala características relevantes del contenido que podrá leerse en el interior del número.<sup>7</sup> Veamos dos ejemplos que muestran

---

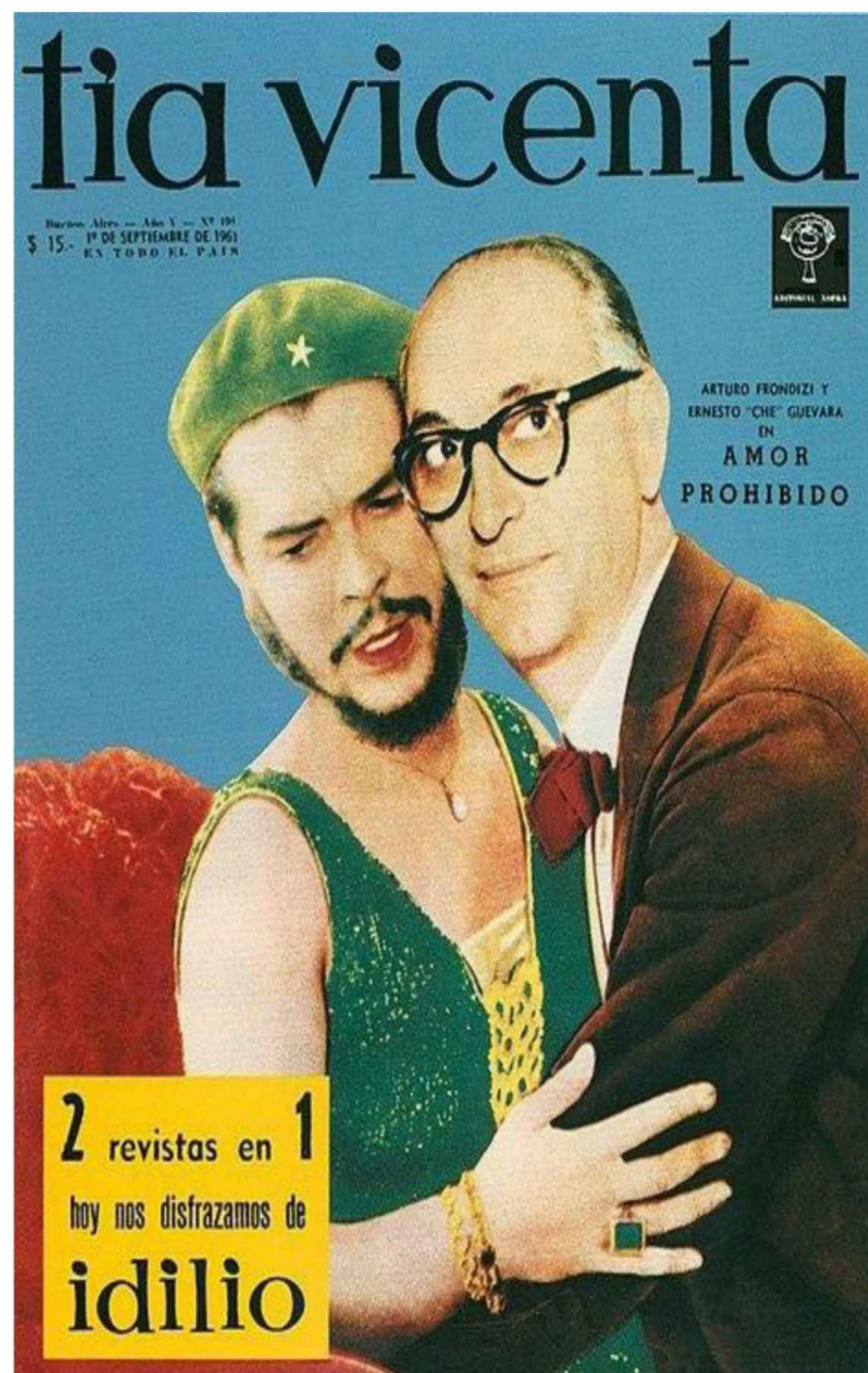
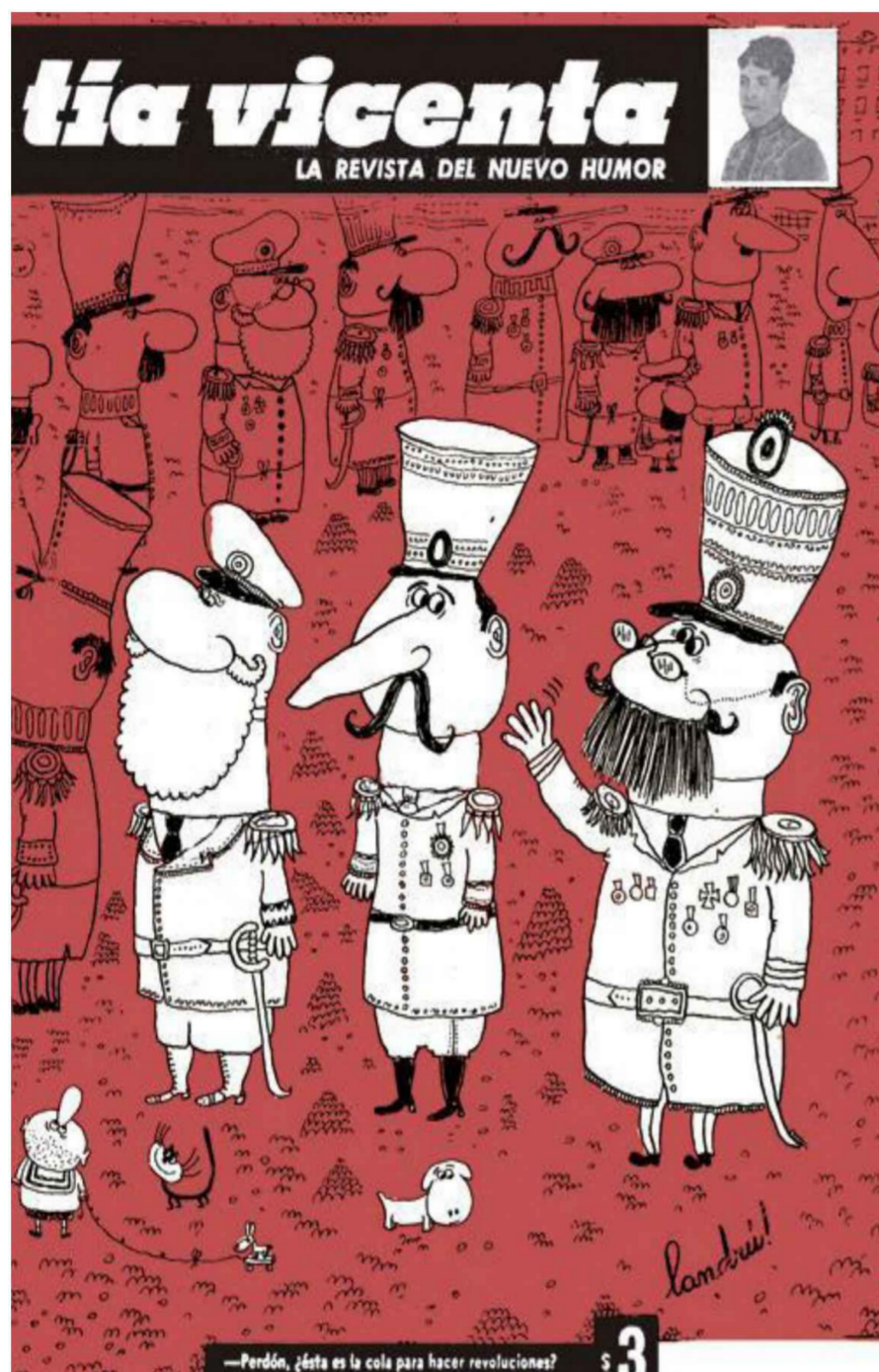
<sup>7</sup> El slogan característico de *Tía Vicenta* es un paratexto que muestra una relación de “architextualidad”, pues este subtítulo indica su “pertenencia taxonómica”, su “cualidad genérica”, en palabras de Genette (1989, pág. 13).



los recursos humorísticos y gráficos que definieron la estética de la revista:

*Imagen 1. Tía Vicenta. Año I, N° 1, 20 de agosto de 1957*

*Imagen 2. Tía Vicenta. Año V, N° 191, 1° de septiembre de 1961*



*Tía Vicenta* construye “lo reidero” (en cuanto se construye como un semanario que busca generar risa) en las portadas, como marca de identidad, a través de procedimientos retóricos que atienen a la escritura –elemento lineal– en relación directa con las imágenes –lo bidimensional– (Fisher y Verón, 1999, pág. 1): caricaturas, ilustraciones, fotos trucadas. Siguiendo a Traversa (2009a), Landrú propone “lo reidero de autor”, ya que le asignó un “fuerte sello personal” (materializado además en la presencia de su firma característica) en sus dibujos y asumió la gestión y dirección de su medio gráfico, tal como ocurre en la tapa de 1957.



## 2.1 “La vida es un carnaval”.

Para observar el funcionamiento de “lo reidero” tomaremos una de las portadas de *Tía Vicenta* que, teniendo en cuenta el desarrollo anterior, es un “paquete” que pone en relación “agenciamientos significantes” que “reenvían [...] a operaciones de naturaleza diferente” (texto, imagen y puesta en página) (Fisher y Verón, 1999, pág. 1):

Imagen 3. *Tía Vicenta*. Año III, N° 77, 27 de enero de 1959.



Advertimos que el “nuevo humor” de la revista dirigida por Landrú selecciona determinadas figuras públicas –en particular, personalidades relevantes de la política local y extranjera– para mostrar los acontecimientos de la semana o el mes desde un punto de vista que tiende a ridiculizarlos a pesar de sus rangos o puestos gubernamentales. En este caso, aparecen los nombres de Arturo



Fronzizi, Rogelio Frigerio, el Che Guevara, Richard Nixon, Álvaro Alsogaray y Pedro Eugenio Aramburu. De esta manera, si bien es un concepto pensado para la narrativa, podemos afirmar que funciona aquí también la carnavalización bajtiniana (1987) en la mezcla de personajes y discursos, la (i)lógica irreverente, la risa, la parodia y el no respeto por normas y estamentos jerárquicos (Gasillón, 2021). El principal rasgo carnavalesco reside en su materia textual diversa, que congrega formas expresivas de distinta naturaleza (palabra e imagen) para consolidar una parodia -muchas veces, satírica- del discurso político y social dominante, y provocar múltiples significaciones críticas. Como dijimos, resulta difícil clasificar a *Tía Vicenta* dentro de un determinado género discursivo (Bajtín, 2013; Steimberg, 2013), porque se trata de un objeto semiótico híbrido y complejo debido a que presenta diferentes formatos, no hay un “autor único”, aparecen dibujos, fotos trucadas, publicidades y textos pertenecientes a géneros distintos que mutan en cada edición.

Sumado a ello, en los enunciados breves, pero directos e insolentes, el número de 1959 que analizamos propone un contrato de lectura (Verón, 1985) en el que predomina el enunciador de tipo “objetivo” que establece una “distancia no pedagógica” (Fisher y Verón, 1999, pág. 10) respecto del lector, al que no incluye, ya que informa en tercera persona, paradójicamente, una “verdad” absurda, inventada:

“En la conscripción no lo admitieron al Che Guevara”.

“Nixon escupió a Fronzizi”.

“La solución: moler a palos a Alsogaray”.

Los titulares sitúan al lector en el contexto de producción: los nombres citados tuvieron algún rol importante durante ese año y el anterior; no son mencionados al pasar, pues siempre hay una intención detractora detrás. En primer lugar, aparece el médico argentino Ernesto Che Guevara (1928-1967), una de las figuras más representativas, junto con Fidel Castro, de la Revolución Cubana –que había comenzado en enero de 1959 con la caída del dictador Fulgencio Batista (apoyado por Estados Unidos) como respuesta al dominio norteamericano y al de los grandes dueños de tabacales e ingenios azucareros–.<sup>8</sup> En Argentina, precisamente, el amplio sector militar que estuvo al frente del gobierno hasta 1958 no veía con “buenos ojos” al “prócer revolucionario” y gran orador, que ya estaba causando un impacto especial en la juventud, pues en torno a él había un “halo” religioso e ideológico particular, contrario a los intereses de los partidarios de Juan Domingo Perón, y también de la oligarquía a favor de la Revolución Libertadora.<sup>9</sup>

En esta línea, la revista hace referencia también al vicepresidente norteamericano Nixon, que cumplió sus funciones durante el mandato del militar Dwight D. Eisenhower entre 1953 y 1961. En un mismo enunciado se pone en relación al posterior presidente estadounidense (1969-1974) con el mandatario argentino –que gobernó el país entre el 1 de mayo de 1958 y el 29 de marzo de 1962, cuando fue derrocado

---

<sup>8</sup> En palabras de Claudia Gilman la Revolución Cubana fue un “proceso original y nuevo” (2012, pág. 189), pues constituyó una iniciativa socialista que no contó con la intervención del Partido Comunista; si bien tuvo un desarrollo irregular y sufrió varios cambios ideológicos y políticos. No obstante, sus inicios estuvieron signados por el esplendor cultural y la disolución de diferencias que había provocado el gobierno anterior. Durante los primeros años “Cuba pareció ser la tierra prometida de los escritores-intelectuales” (2012, pág. 200) por la aparición de una propuesta concreta de justicia social y su apertura al arte y las instituciones dedicadas al desarrollo artístico.

<sup>9</sup> Así se denominó a la dictadura cívico-militar que derrocó al presidente Juan Domingo Perón el 16 de septiembre de 1955, y que duró hasta el 1 de mayo de 1958, cuando asumió Arturo Frondizi. Este último brindó apoyo a la Revolución Cubana y a sus líderes, intentando mediar en el conflicto entre Cuba y Estados Unidos.

por un golpe de Estado- mediante un verbo de connotación despectiva (“escupió”), que degrada la figura de Frondizi pese a su investidura y lo ubica en una situación de inferioridad frente a su par del norte.

Por su parte, el tercer titular utiliza una expresión coloquial (“moler a palos”) que implica una acción violenta, represiva, hacia el empresario Álvaro Alsogaray (que participó de las dictaduras de 1955 y 1966) quien, sin embargo, se desempeñó como ministro de Economía y de Trabajo, de tendencia liberal, durante la presidencia de Frondizi, gracias a las presiones de las Fuerzas Armadas.

Al mismo tiempo, otros enunciados arman un campo semántico que gira en torno a la denuncia y la insatisfacción hacia la gestión del presidente desarrollista. Por lo tanto, el enunciador abandona la objetividad plena y deja entrever su opinión subjetiva:

¡Traición!

Te hemos desenmascarado, Frondizi

¡Por fin está preso Rogelio Frigerio!

¡Cómo te gustan los militares!

En general, el semanario construía un humor gráfico diferente del que se consumía en la década anterior: se posicionaba “como independiente de una simpatía política abierta” (Gandolfo, 2013, pág. 1) y en el equipo editorial convivían colaboradores de ideas diversas. Además, respecto de la figura de Frondizi concretamente, en *Tía Vicenta* aparece desde el primer número debido a su ascenso en el panorama político, como nombre destacado de la oposición. Se lo dibujaba de modo jocoso, centrándose en rasgos de su fisonomía (por ejemplo, en su nariz y cuerpo esquelético), pero no era objeto

de una hiperbólica deformación o animalización como ocurría con otras personalidades (Gandolfo, 2013, págs. 3-4). Una vez que el radical asumió la presidencia y avanzaba su gestión, la revista no lo “condenaba” a través del dibujo; ahora bien, en el número de 1959, los enunciados marcan una inflexión en el estilo “objetivo” de presentar las noticias que observamos en los anteriores titulares. El uso recurrente de la exclamación implica el énfasis de afirmaciones que funcionan como verdades inobjetables, expresadas desde el enojo, y el cumplimiento de deseos colectivos, que pertenecerían a la opinión pública (¿o se pueden adjudicar al equipo editorial de *Tía Vicenta*?). Según datos proporcionados por la historiografía, por aquellos años, una práctica común era la conformación de pactos y coaliciones entre diferentes sectores políticos y militares. Guillermo A. O’Donnell (1972) habla de la conformación de un “juego”, con sus propias reglas, cuyos participantes armaban equipos para obtener el triunfo en las elecciones de turno.<sup>10</sup> Ello sucedió en la década de 1950, por ejemplo, ya que las preferencias políticas de gran parte de la ciudadanía respondían a un “patrón bimodal”: la polarización entre “peronistas vs. antiperonistas” y “sector popular vs. el resto de la sociedad” (O’Donnell, 1972, pág. 182). Desde el golpe de Estado de 1955, los seguidores de Perón fueron proscriptos, por lo tanto, el resto de los partidos comenzó a disputarse sus votos. En este marco,

para ganar las elecciones de 1958, en su campaña electoral Arturo Frondizi –representante del partido radical intransigente– realizó promesas públicas que favorecían a los peronistas y los sindicatos alineados con ellos. Al mismo tiempo, el candidato y Perón habrían

---

<sup>10</sup> “ ‘Jugadores’ (partidos políticos), compitiendo para formar coaliciones ganadoras y para obtener el máximo de votos, con el propósito de ganar un ‘premio’ (elecciones), bajo ciertas reglas a las que deben ajustar su comportamiento. Las ‘reglas’ son restricciones que los jugadores deben respetar mientras tratan de formar las coaliciones y de conseguir los votos que les permitirán ganar” (O’Donnell, 1972, pág. 181).

celebrado un “pacto” en el que este último instaba a apoyar la candidatura de Frondizi a cambio del cumplimiento de ciertas ofertas alentadoras.<sup>11</sup> No obstante, los titulares de *Tía Vicenta* dan cuenta de la compleja realidad política y económica del período, que no fue favorable para un gran sector del pueblo que apoyaba al peronismo, como expresa O’Donnell:

Un inmediato y masivo aumento de salarios y jornales, así como la sanción de legislación que favoreció a los sindicatos, indicaron que Frondizi estaba dispuesto a cumplir al menos parte de las promesas en las que había basado su coalición con los peronistas. Pero al término del mismo año 1958 ya era evidente que si Frondizi quería evitar ser derrocado tenía que aceptar las demandas formuladas por los sectores antiperonistas. Como consecuencia de ello el gobierno de Frondizi estaba muy pronto haciendo exactamente lo contrario de lo que había prometido durante la campaña presidencial. Se reimplantaron y se hicieron aún más severas las políticas públicas del gobierno provisional; se produjo una severísima recesión, caída del producto bruto, aparición de importantes niveles de desempleo y marcadas redistribuciones negativas del ingreso (1972, págs. 200-201).

Entonces, los titulares proclaman algunas de las principales acusaciones que comenzaron a adjudicarse a Frondizi, en especial, la “traición” cometida al peronismo y su “coqueteo” con las Fuerzas Armadas, dado que llevó a cabo políticas contrarias a lo prometido; en consecuencia, hubo un incremento de las protestas sociales y la represión a manos de los antiperonistas. Esos “vaivenes” ideológicos estuvieron inspirados por Rogelio Julio Frigerio (1914-2006), figura clave del gabinete que promovió la alianza con el peronismo y

---

<sup>11</sup> Como explica O’Donnell (1972, págs. 199-200), para la elección presidencial de 1958, Frondizi se comprometía a implementar políticas socioeconómicas que favorecieran a los peronistas (contrarias a las propuestas por el gobierno provisional de 1955-1958) y a erradicar la proscripción sobre el partido que defendía a las masas populares. Las promesas fueron bien recibidas por los dirigentes peronistas, los sindicatos y los votantes afines.



principal representante de la corriente de pensamiento desarrollista en la Argentina.<sup>12</sup> Como complemento de los enunciados que señalan características negativas del presidente, podemos destacar la fotografía ubicada en el extremo superior derecho: la imagen en blanco y negro representa una mujer de clase alta, sonriente y despreocupada, parada sobre una roca o un animal. Esa duda se genera por la falta de nitidez en una foto que es bastante antigua, algo borrosa, pero daría lugar a pensar en otro significado sugerido en concordancia con las afirmaciones sobre Frondizi; es decir, esa imagen podría representar la acción de “pisar la cabeza” (sacar provecho de una situación) de alguien para obtener un beneficio sin importar a quién o cómo se lo afecte, tal como se afirmaba que había hecho el gobernante radical.

Por otra parte, la tapa está protagonizada por caricaturas de Landrú. Los dibujos –que ocupan un lugar central en la diagramación– acompañan el estilo y el tono lúdico de los demás paratextos, pues aparece una serie de signos icónicos puntuales que remiten a elementos relacionados con las Fuerzas Armadas en el imaginario de la época: cañones, fusil, uniforme típico, bigotes de los soldados, botas negras, espada. Además, la escena estereotipada representa un militar que apunta con su arma a un sospechoso que tiene la particularidad de ser una vaca que habla y llora: -¡No tire, no tire! Le juro que soy prima de Aramburu. Podemos reconocer la naturaleza de este personaje porque pretende mostrar “una cierta semejanza innata con el objeto al que se refiere” (Eco, 1972, págs. 25-26), es decir, se lleva a cabo una asociación por parecido con un animal de la realidad,

---

<sup>12</sup> Designado como secretario de Relaciones socio-económicas, Frigerio impulsó la incorporación de empresas multinacionales, la inversión extranjera y el desarrollo de la industria pesada, fundamentalmente, siderurgia, petroquímica, fabricación de automóviles e hidrocarburos. Sin embargo, había un creciente descontento social hacia su administración, huelgas obreras y atentados, al tiempo que Estados Unidos y los militares buscaban restringir su influencia, por lo tanto, fue obligado a renunciar a fines de 1958.

siguiendo a Charles S. Peirce (1839-1914). Ahora bien, Umberto Eco cuestiona ese carácter convencional de las representaciones que adoptan los signos icónicos (vínculo signo/cosa representada). Para el semiólogo italiano, la “realidad” es una construcción cultural y convencional. Por lo tanto, problematiza la idea peirceana de semejanza innata entre el icono y el objeto, ya que en la imitación se realiza una reducción de las cualidades del mundo natural. En nuestro caso, por ejemplo, el dibujante dejó ciertas marcas gráficas (al igual que en la caricatura de los militares, como mencionamos) que nos ayudan a reconocer la representación del mamífero: color blanco, manchas negras en el cuerpo, cuernos. Por ende, “Un signo icónico [...] es un signo semejante, en algunos aspectos, a lo que denota. En consecuencia, la iconicidad es una cuestión de grado” (Eco, 1972, pág. 27). El icono reproduce ciertas condiciones de la percepción del objeto. Todo mecanismo perceptivo presenta una naturaleza convencional simplificada en determinada cultura e involucra algunos estímulos sensoriales, que son coordinados en una estructura según las experiencias adquiridas, las expectativas, las suposiciones y determinados códigos. Por un lado, el código de reconocimiento, que regula la percepción según referencias contextuales; por el otro, el código icónico, que implica una traducción y reducción gráfica convencional, y supone la existencia del código de reconocimiento (Eco, 1972, págs. 30-31).

Encontramos en este *cartoon* –o “recuadro de humor”, al decir de Florencia Levín (2015)– un recurso humorístico muy utilizado en la revista, que construye imágenes absurdas (verbales o icónicas) a partir de la asociación de ciertos políticos y miembros militares con

animales.<sup>13</sup> Así, en este número, la irreverencia carnavalesca apunta a la asociación metafórica de Pedro Eugenio Aramburu (1903-1970) con una vaca.<sup>14</sup> La portada consta de una única viñeta o pictograma, que “transmite una idea humorística de raíz política, sociológica o filosófica” (Steimberg, 1977, pág. 97), acompañado de un enunciado breve con el que se relaciona.<sup>15</sup> Roland Barthes señala que el mensaje lingüístico que rodea al dibujo es “parásito”, es decir, introduce nuevos significados secundarios: “El texto hace más pesada la imagen, le infiere una cultura, una moral, una imaginación” (2017a, pág. 17). La palabra –un extracto de diálogo– cumple la función de *relevo* (Barthes, 2017b, pág. 90), ya que en el *cartoon* la palabra aparece en relación complementaria con la figura de la vaca amenazada por un militar. La articulación que resulta entre el texto verbal y la imagen, que resulta una “reproducción analógica de la realidad”, según Barthes (2017a, pág. 9), nace a partir de otros discursos, orales o escritos, y direcciona sentidos implícitos subordinados al contexto del género periodístico; en consecuencia, el *cartoon* es hipertextual (Genette, 1989), como sostiene Oscar Steimberg (2001, págs. 110-111).

A la vez, mediante los procesos de condensación de un fenómeno y la combinación de elementos e ideas pertenecientes a distintos dominios, en palabras de Levín (2015, pág. 40), el dibujo de la tapa –también, como vimos, en los titulares– manifiesta un mensaje “denotado”, literal (en este caso, un oficial apunta con su fusil

---

<sup>13</sup> A lo largo de su trayectoria, varios políticos fueron comparados con un animal: Hipólito Irigoyen (peludo), Isaac Rojas (pigmeo narigón y negro), Arturo Frondizi (jirafa), Rogelio Frigerio (tapir), la logia militar (dragón verde), Julio Rodolfo Alsogaray (“chanchito”), Arturo Umberto Illia (tortuga), Juan Carlos Onganía (morsa), Jorge Rafael Videla (Pantera rosa) (Gandolfo, 2013; Gigli Box, 2009).

<sup>14</sup> Aramburu fue un dictador argentino que ejerció como presidente de facto desde noviembre de 1955 hasta el 1 de mayo de 1958, luego del golpe de Estado autodenominado Revolución Libertadora. Integraba el “ala liberal” del régimen militar, que pretendía erradicar por completo al peronismo, derogar las medidas sociales y laborales establecidas durante el mandato de Perón, perseguir a los adeptos al comunismo, promover el espionaje ideológico e instaurar una política económica conservadora.

<sup>15</sup> El *cartoon* es un género gráfico de recurrente aparición en diarios y revistas, que trata sobre temas de la actualidad. “El *cartoon* ironiza casi siempre sobre el tema tratado, convirtiendo a sus personajes en vehículos para expresar una proposición conceptual original sobre el mismo. Aun cuando el *cartoon* se asemeja mucho a la caricatura, e incluso la incorpora, las diferencias son importantes: la caricatura siempre está atada a un referente concreto, mientras que el lenguaje del *cartoon* permite la pura ficción. Por otra parte, el *cartoon* utiliza habitualmente la combinación del dibujo con la palabra escrita, mientras que la caricatura es muda” (Levín, 2015, págs. 18-19).

a una vaca asustada porque va a ser llevada al frigorífico), cuyo sentido forma parte del mecanismo referencial y es formulado explícitamente (Kerbrat-Orecchioni, 1983). En simultáneo, aparece un mensaje connotado que sugiere un valor semántico adicional, “secundario, periférico, subsidiario” (Kerbrat-Orecchioni, 1983), y remite a una cultura precisa. Así, a través del “tratamiento” y el estilo del dibujo diseñado por su creador (Barthes 2017a, pág. 9), la revista resalta la vigilancia y la persecución en aquel momento histórico hacia los opositores de las Fuerzas Armadas. Según Amadeo Gandolfo, Pedro Aramburu e Isaac Rojas fue la primera dupla sometida a la sátira construida a partir de la deformación física y la analogía con un animal, aunque ambos no eran representados de la misma manera. La mirada “positiva” recaía en Aramburu, dado que se lo asociaba con una vaca por su calma y pasividad. Según Carlos Garaycochea, “Aramburu era una vaca porque ‘tenía esa cosa que tienen las vacas, que miran y no se desesperan por nada, que son buenas. Se hizo con toda la buena intención, por supuesto, no para criticar” (2013, pág. 2).

### **3. Nadie se salva del ojo crítico de *Tía Vicenta***

En este apartado, haremos algunos comentarios sobre el tipo de transtextualidad que Gerard Genette clasifica como hipertextualidad: “Toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (1989, pág. 14). Se trata de una transformación simple, directa, en ciertos textos; compleja, indirecta, en otros, y que se denomina imitación. En la portada de 1959, encontramos el cultivo de la parodia, una práctica hipertextual que consiste en apropiarse de un texto conocido y, mediante el juego con el procedimiento de repetición e inversión, darle una nueva significación. La parodia en *Tía Vicenta* retoma el contenido, el lenguaje y el estilo de diferentes discursos serios –originados en la

prensa periodística, la política, la historia, la moda, los rumores, etc.-, los transforma y los vuelve a presentar con un sentido tergiversado y en diferente contexto. Entendida así, la parodia, en tanto principio formal productivo predilecto en la revista de Landrú, está asentada también en la intertextualidad, un tipo de relación transtextual que consiste en “la presencia efectiva de un texto en otro” y puede adoptar la forma de cita, plagio o alusión, según Genette (1989, pág. 10). Por su parte, Julia Kristeva sostiene que “la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto)” (1981, pág. 190). Así, *Tía Vicenta* absorbe y transforma discursos previos heterogéneos para producir dobles sentidos dados por esa confluencia. De este modo, se establece una relación intertextual entre el objeto parodiado y el parodizante, tal como señala Noé Jitrik (1993). El texto B (parodizante) modifica y hace releer de otra forma el texto A (parodiado): la parodia es el producto de esa interacción entre discursos sociales.

Asimismo, en el semanario de Landrú la parodia se acerca a la sátira de clases sociales, personalidades públicas y gobernantes de turno para instalar una crítica que, sin embargo, no tiene la intención marcada de realizar juicios despectivos, sino provocar un efecto cómico.<sup>16</sup> Al decir de Silvina Marsimian, “Su función dominante es hacer reír a expensas del modelo a través de una transformación de

---

<sup>16</sup> La sátira presenta un *ethos* (“un estado afectivo suscitado en el receptor por un mensaje particular”) marcadamente negativo, despreciativo, desdeñoso. Su intención principal es corregir vicios de la sociedad: la noción de “irrisión ridiculizante con fines reformadores es indispensable para la definición del género satírico” (Hutcheon, 1981, pág. 181).

“La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están generalmente consideradas como extratextuales en el sentido en que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias. Aunque haya [...] una parodia satírica y una sátira paródica, el género puramente satírico en sí está investido de una intención de corregir, que debe centrarse sobre una evaluación negativa para que se asegure la eficacia de su ataque” (Hutcheon, 1981, pág. 178).



su estilo o de su contenido (aspecto paródico) con el fin de hacer una crítica de orden social (aspecto satírico)” (2021, pág. 24). Por lo tanto, *Tía Vicenta* modula la agresividad de la sátira gracias al uso de la caricatura, la hipérbole, la ironía y el absurdo, que mezcla la realidad y la ficción (Marsimian, 2021, pág. 25).

#### **4. A modo de cierre**

A pesar de su naturaleza compleja, *Tía Vicenta* pertenece al campo del “humor gráfico”, en tanto la palabra convive con la imagen, se relaciona con lo cómico y forma parte de la prensa de circulación masiva. Según Florencia Levín, el rasgo humorístico reside en esa conjunción de lo verbal y no verbal junto con anomalías gráficas, hipérboles o juegos de palabras que causan rupturas de sentido y yuxtaposición de elementos incompatibles entre sí para generar risa (2015, págs. 17-23). Sin embargo, su objetivo no es ser una publicación ingenua, pasatista, sino que muchas veces predomina el tono crítico moderado por elementos absurdos y grotescos, que parecieran quitar un poco de énfasis a la denuncia. Entonces, siguiendo a Levín, la publicación presenta un “discurso social” institucionalizado que se alimenta de representaciones colectivas (imágenes, opiniones, ideas, grupos) en un momento histórico preciso (2015, págs. 24-25), como observamos en el número publicado durante la presidencia de Frondizi. De esta manera, la revista hace uso de la “palabra situada en el espacio” (Kristeva, 1981, pág. 191) al señalar principalmente hábitos sociales, vicios, aspectos negativos de una sociedad determinada mediante la parodia combinada con algunos rasgos satíricos. Utiliza la “palabra de otro(s) para poner en ella(s) un sentido nuevo, al mismo tiempo que conserva el sentido que tenía ya la palabra”, por ende,

la palabra “se vuelve ambivalente”, al decir de Kristeva (1981, pág. 201). En el caso de la parodia, se introduce un significado opuesto al de la palabra ajena (1981, pág. 202), debido a que se realiza la transformación de un género periodístico serio, mediante un estilo y un lenguaje vulgar, en uno antitético, de significación cómica (Genette, 1989, págs. 22-23): “Su letra se ve ingeniosamente aplicada a un objeto que la aparta de su sentido y la rebaja” (pág. 37).

Por otra parte, en palabras de Umberto Eco (2013, págs. 69-75), un texto debe ser “actualizado” por su destinatario, pues contiene muchos elementos “no dichos”, no manifiestos en la superficie, y es necesario que alguien los ponga a funcionar a la hora de la interpretación. Para ello, se requiere un lector cooperativo que actualice su enciclopedia y logre el trabajo de inferencia, aunque varias veces la competencia del destinatario no sea semejante a la del autor. Al respecto, Linda Hutcheon afirma:

La ironía, la parodia y la sátira no existen más que virtualmente en los textos así codificados por el autor; y no son actualizados por el lector más que si satisface ciertas exigencias (de perspicacia, de formación literaria adecuada). En general, tal formación implica una competencia tanto ideológica como genérica. Tal como lo explica Todorov, se está en el campo del contexto paradigmático (y no sintagmático) del saber compartido de los hablantes y de la sociedad a la cual pertenecen. El lector que no logra captar la ironía (la parodia o la sátira) es aquel cuya expectativa es, de un modo u otro, insuficiente” (1981, pág. 188).

En ese sentido, como señala Eco (2013, págs. 75-76) y analizamos en nuestro trabajo, los encargados de dar a luz a *Tía Vicenta* piensan y diseñan determinadas estrategias humorísticas y comunicativas, que ya operan en las imágenes y los titulares sugestivos y ridículos de las tapas (y en el interior), con el objeto de prever, construir un “lector

modelo” que debe contar con las competencias necesarias (lengua, enciclopedia, léxico y estilo) para interpretar de manera adecuada las intenciones lúdicas y críticas de la revista.

## **Bibliografía**

Alvarado, M. (1994). Paratexto. Eudeba.

Bajtín, M. (1987). “Planteamiento del problema”. En La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. Alianza.

Bajtín, M. (1993). Problemas de la poética de Dostoievski. Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, M. (2013). “El problema de los géneros discursivos”. En Estética de la creación verbal. Siglo XXI.

Barthes, R. (2017a). “El mensaje fotográfico”. En Un mensaje sin código. Ensayos completos de Roland Barthes en Communications. Godot.

Barthes, R. (2017b). “Retórica de la imagen”. En Un mensaje sin código. Ensayos completos de Roland Barthes en Communications. Godot.

Bergson, H. (1985). La risa. Sarpe.

Eco, U. (1972). “Semiología de los mensajes visuales”. En Christian Metz y Umberto Eco Análisis de las imágenes. Tiempo Contemporáneo.

Eco, U. (2013) [1979]. “El lector modelo”. En Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Sudamericana.

Favero, B. y Mosiewicki, F. (2015). “La revolución Argentina es cosa seria: el humor político en la coyuntura del golpe de estado de junio de 1966”. Diacronie. Studi di Storia Contemporanea: Le dittature militari: fisionomía ed eredità política 24 (4), pp. 1-17.

Fisher, S. y Verón, E. (1999). “Teoría de la enunciación y discursos sociales”. En Fisher, Sophie. Énonciation, Manières et territoires. Ophrys.

- Gandolfo, A. (2013). "Tía Vicenta, entre Frondizi y Onganía (1957-1966)". Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte, (2), pp. 1-14.
- Gasillón, M. L. (2021). "La revista Tía Vicenta como experiencia semiótica crítica que desvela una realidad política y social". En María Alejandra Alonso y Sergio Ramos (Coord.). Actas del 14° Congreso Mundial de Semiótica: Trayectorias. International Association for Semiotic Studies. Libros de Crítica.
- Genette, G. (1989). Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Traducción de Celia Fernández Prieto. Taurus.
- Gigli Box, M. C. (2009). "La Tía Vicenta y el censurador". Question. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación, 1, (22).
- Gilman, C. (2012). Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Siglo Veintiuno.
- Gutiérrez, J. M. (2018). Breve Historia Universal de Landrú. Biblioteca Nacional de la República Argentina.
- Hutcheon, L. (1981). "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". Poétique. Traducción de Pilar Hernández Cobos. París: Editions du Seuil. (45), pp.173-193.
- Jitrik, N. (1993). "Rehabilitación de la parodia". En La parodia en la literatura latinoamericana. (pp. 13-29). Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1983). La connotación. Hachette.
- Kristeva, J. (1981). "La palabra, el diálogo y la novela". En Semiótica I. Fundamentos.
- Levín, F. (2015). Humor gráfico: manual de uso para la historia. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Marsimian, S. B. (2021). Landrú y Tía Vicenta: la retórica del medio pelo. Asociación Argentina de Retórica.

- Ministerio de Cultura (2022). "Landrú, un imprescindible de la cultura argentina". 19 de enero.
- O'Donnell, G. A. (1972). *Modernización y autoritarismo*. Paidós.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo Libros.
- Rivera, J. B. (1986). "El humor: renovaciones y replanteos". En *Sexta Bienal. 100 años de humor e historieta argentinos* (pp. 64-67). Municipalidad de Córdoba.
- Russo, E. (1994). *La historia de Tía Vicenta*. Espasa Humor Gráfico.
- Steimberg, O. (1977). *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un "arte menor"*. Nueva Visión.
- Steimberg, O. (2001). "Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico". *Discursos de los medios, Signo & seña. Revista del Instituto de Lingüística. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.* (12), abril, 101-117.
- Steimberg, O. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Eterna Cadencia.
- Traversa, O. (2009a). "Notas acerca de lo reidero en las tapas de las revistas". *Figuraciones. Teoría y crítica de artes. Universidad Nacional de las Artes* (5).
- Traversa, O. (2009b). "Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: el papel de la noción de dispositivo". *Figuraciones. Teoría y crítica de artes. Universidad Nacional de las Artes* (5).
- Traversa, O. (2011). "Observaciones acerca del tratamiento de las nuevas discursividades en la Web". *Figuraciones. Teoría y crítica de artes. Universidad Nacional de las Artes* (9).
- Trillo, C. y Broccoli, A. (1971). *El humor gráfico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Verón, E. (1985). "El análisis del 'Contrato de Lectura'. Un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media". En *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*. IREP.



# LA CONSTRUCCIÓN PERFORMATIVA DEL DISCURSO DE ODIO EN TAPAS DE REVISTAS

*Ramiro Carlos Humberto Caggiano Blanco*  
*Yedda Alves de Oliveira Caggiano Blanco*

## **Introducción**

En relación con el discurso del odio, Nicolás Maquiavelo, en el libro *El Príncipe*, considerado el texto precursor de la ciencia política, se preguntaba si al gobernante le convenía más ser amado o temido. Así, estableció los afectos de amor y temor como fuente de validación del poder del soberano, distanciándose del fundamento teológico. Tales sentimientos fueron, durante siglos, los pilares de los estudios políticos hasta que, en el siglo XX, se descubrió uno mucho más funcional al poder: el odio. Debido a este hecho, en lo que respecta al discurso de odio, existe un vacío en lo referente a su conceptualización, ya que su estudio fue descuidado o anclado básicamente en sus aspectos jurídicos y, por lo tanto, encorsetado por la propia lógica penal en menoscabo de su dimensión discursiva, que excede con creces la tipificación de “crimen de odio”. Hoy, por ejemplo, con la ayuda de los estudios de la (in)visibilidad podemos entender, por ejemplo, por qué cuando uno piensa en el amor, en la cultura occidental, viene a la mente la imagen de Romeo y Julieta de la obra del escritor inglés William Shakespeare empero, en cambio, no prestamos mucha atención al contexto de odio entre las familias Montecchio y Capuleto que sirvió de contexto –y a la vez obstáculo– de este amor frustrado. Por esa razón, es evidente la necesidad de explorar el tema desde una perspectiva multidisciplinar en una interfaz entre la Pragmática y la concepción

analítica del discurso y otras disciplinas sociales, sobre todo teniendo en cuenta que, en el siglo pasado, hubo muchas experiencias políticas que perfeccionaron los mecanismos de control social mediante la exacerbación del odio contra ciertos “otros”, tanto en regímenes políticos totalitarios como democráticos<sup>1</sup>, y que en el siglo XXI se ha alcanzado el máximo grado de efectividad gracias a la presencia ubicua de los medios de comunicación y la entrada en escena de nuevos protagonistas: internet y las redessociales. En este sentido, pretendemos mostrar cómo se construyeron representaciones de odio en portadas de revistas producidas durante el contexto sociohistórico de los ataques mediáticos a los gobiernos de Cristina Kirchner, en Argentina, y Dilma Rousseff, en Brasil. Para analizar este fenómeno, basamos la investigación en un corpus compuesto por imágenes obtenidas de las portadas de los semanarios *Veja* (Brasil) y *Noticias* (Argentina). Mediante el método descriptivo-analítico, establecemos comparaciones, regularidades y diferencias temáticas, discursivas y semióticas, utilizadas para expresar la “otredad” y la construcción performativa del discurso del odio mediante el deseo de aniquilamiento de ese “otro” representado en las figuras de los exmandatarios CFK y “Lula”. Para llevar a cabo los objetivos, presentamos inicialmente la base teórica sobre aspectos lingüísticos, centrándonos en la importancia de la intención comunicativa; las características del discurso del odio, que nos ayudarán a comprender cuestiones relacionadas con la conceptualización de este fenómeno; las construcciones mediáticas y

---

<sup>1</sup> Al respecto, es común recordar al nazismo, al stalinismo, al franquismo, al falangismo y a otros regímenes dictatoriales (como las dictaduras militares latinoamericanas) y, sin embargo, olvidar al macartismo, por ejemplo, que estableció una clara polarización ideológica “amigo/enemigo, patriota/comunista” mediante la cual se habilitó la negación de la posibilidad de una narrativa y existencia de ese “otro”, llegando a su persecución física y hasta encarcelamiento.

visuales del discurso del odio y, posteriormente, el análisis de portadas de revistas para observar cómo se utilizan los distintos recursos.

## 1. Aspectos lingüísticos

Cuando hablamos hacemos mucho más que transmitir un código, de alguna manera transformamos el entorno, actuamos, y en esa forma de actuar entran en juego elementos pragmáticos (conocimientos, creencias, hipótesis sobre el interlocutor, etc.) que nos permiten utilizar un mismo enunciado con diferentes propósitos discursivos:

Ello indica que el proceso de *descodificación* no es la única fuente de la que obtenemos contenidos; también la *inferencia* (pensamiento que nos permite deducir nuevas informaciones a partir de otras ya existentes) desempeña un papel decisivo en la comunicación (Escandell 2012, pág. 2).

Tanto la Pragmática como la Gramática toman como objeto de estudio el conjunto total de enunciados de una lengua. La diferencia estriba en la perspectiva con la que se aborda su estudio. La Pragmática es, esencialmente, una disciplina que toma en cuenta los factores extralingüísticos que determinan el uso del lenguaje, precisamente todos aquellos factores a los que no puede referirse un estudio puramente gramatical: nociones como emisor, destinatario, intención comunicativa, contexto verbal, situación enunciativa o el conocimiento del mundo que posean los interlocutores serán de suma importancia. Por ello Escandell Vidal (2006, pág. 16) declara que debemos entender que, sin la Pragmática, muchos hechos relevantes quedarían sin explicar o serían parcialmente explicados, ya que un análisis puramente lingüístico no sería capaz de explicar los efectos lingüísticos y sociales que un determinado uso que el lenguaje tiene sobre el receptor en la interacción comunicativa.

Por ello, como nos recuerda Leech (1997, pág. 48), desde los comienzos de los estudios de Pragmática, en los años 60, se planteó la existencia de dos cuestiones a resolver:

I. ¿Qué significa X ?

II. ¿Qué quisiste decir con X ?

La respuesta a la pregunta 1 vendría dada por la semántica, tradicionalmente tratada como una relación binaria, mientras que la pregunta 2 le correspondería a la Pragmática responder, en una relación ternaria, relacionando a los usuarios de la lengua. Así, a partir de [2] podemos hablar de intención como elemento básico de la comunicación, además de emisor-destinatario y situación comunicativa (Escandell, 2004).

En relación con la intencionalidad, ésta constituye un aspecto central dentro de la Pragmática, ya que la actividad lingüística no es una mera reacción refleja a las condiciones del entorno, sino una forma de conducta voluntaria, con un objetivo comunicativo preciso (Escandell, 2020, pág. 113), mediante la cual “un individuo trata de originar ciertas representaciones en la mente de otro individuo”, tales como información nueva, refuerzo de la información existente, actuación sobre las relaciones sociales, etc. (Escandell, 2004).

Por lo tanto, podemos completar la fórmula de Leech (1997) de la siguiente manera:

¿Qué quiso decir el individuo **A**, cuando dijo **X**, al individuo **B**, en el contexto **Z**?

No obstante, como señala Escandell (2004), si bien son importantes, no son los únicos factores que deben ser considerados y, además, tanto las relaciones que se establecen entre ellos como los efectos sociales de los actos de habla tienen el mismo nivel de importancia. En

consecuencia, como señala Rajagopalan (2010, pág. 65), es necesario “rescatar el papel originalmente reservado por Austin a los actos ilocucionarios, el de ser unidades de análisis indisolublemente culturales”, por tanto, propias de cada comunidad de habla. Principalmente porque, como explica el autor (Rajagopalan, pág. 26), la “idea seminal” de la performatividad de los actos de lenguaje -hablar una lengua es hacer cosas con ella- sirvió de inspiración a académicos de muy diversas áreas, como la psicología, antropología, sociología y “campos no relacionados como la economía”.

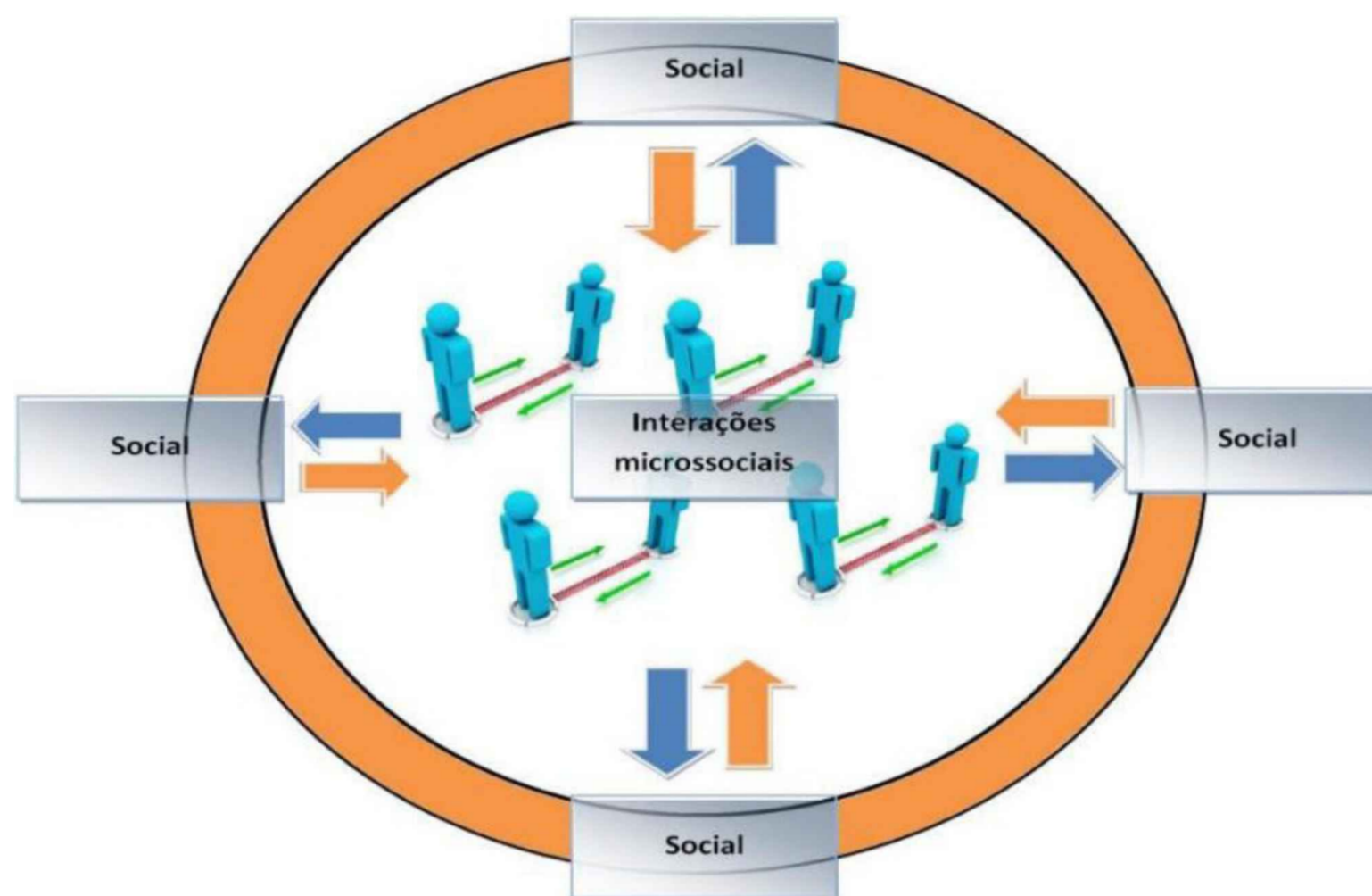
A su vez, es importante resaltar la relación entre lo comunicativo, lo personal y lo social porque, como precisa Arundale (2013), la academia ha tratado muchas veces lo social y lo individual como un dualismo. Según el autor, debemos considerar lo individual y lo social como un punto dialéctico que debe ser explicado por la perspectiva microsocia. Tales explicaciones son responsables de las actividades humanas sin privilegiar lo individual o lo social y otorgar relevancia a la mutua influencia de los seres humanos mientras interactúan (Arundale, 2013).

En otras palabras, es un fenómeno complejo que implica una relación dialéctica en la que lo individual y lo social, en una relación de interdependencia, se configuran recíproca y simultáneamente, hasta el punto de que lo individual no puede explicarse sin la presencia de lo social, y viceversa.

El punto de vista de Arundale sobre los efectos sociales de las interacciones es fundamental para comprender la naturalización y legitimación de los discursos de odio y cómo se articulan, a la vez que ayuda a comprender el “pacto” que establecen los medios de comunicación con su audiencia (Charaudeau, 2015).



Figura 1. Dialética individual e social.



Fuente: Blanco (2021).

## 2. Discurso de odio

Como advierte Rajagopalan (2008, págs. 24-25), es necesario que la lingüística abandone la tendencia de algunos autores de abordar el lenguaje “como un científico natural estudiaría un fenómeno físico”, y asumir que reflexionar sobre el lenguaje “implica, en definitiva, indagar, por un lado, sobre la propia naturaleza humana y, por otro, sobre el temade la ciudadanía” (Rajagopalan, 2008, pág. 7).

Más específicamente, Tiburi (2015) dice que nuestro ser político se forma en actos de lenguaje<sup>2</sup>, forjando personas y siendo forjado por ellas. En consecuencia, hay que considerar que, en contextos sociales en los que existe una extrema polarización sociopolítica y discursiva,

<sup>2</sup> Acto de lenguaje es, *grosso modo* y dejando de lado las diferenciaciones que hacen algunos autores, otra denominación para los actos de habla (Charaudeau; Maingueneau, 2016, pag. 72). En este artículo preferimos seguir llamándolos actos de habla.

como ha ocurrido en Argentina desde 2008 y en Brasil desde 2013<sup>3</sup> (así como en muchos otros países del mundo), el ataque a las imágenes públicas contra personas en particular o grupos destinatarios con los que se pretende polarizar (por motivos raciales, políticos, de género, etc.) es sistematizada y, consecuencia de ello, contendencia a la progresividad y radicalización en la medida de su mayor o menor circulación social. En este sentido, Bielsa y Peretti (2019) hablan de las “campañas de descalificación” realizadas a través de agravios, principalmente orales -aunque luego puedan ser reproducidos por la prensa gráfica-, que van acompañados de estigmatizaciones condenatorias por parte de los medios de comunicación los que devienen, “con sus efectos, en armas de destrucción masiva” (Bielsa y Peretti, 2019, pág. 17). Los autores citados aclaran que el *estigma* es un fenómeno social que “se debe a un rasgo o caracterización que representa efectos no deseados para el portador”. Así, para ellos, una clasificación social se convierte en un *estigma* “cuando la información relacionada con ella se procesa con una serie de connotaciones peyorativas”. Tal marca “legítima” un trato discriminatorio (2019, pág. 18) y, por tanto, injusto. Y tal imagen vergonzosa se construye, al mismo tiempo, individual y socialmente. De forma individual, como explican Bielsa y Peretti (2019, pág. 20), a través de la creación de *memes*, *fake news*; socialmente a través de su difusión en los medios masivos de comunicación y de las omnipresentes redes sociales. Así, “groserías, ofensas, mentiras creíbles” comparten la única intención

---

<sup>3</sup> En Argentina, como señala Gabriel Giorgi (2019, pág. 79-80), desde 2008 se registra una “polarización cada vez más intensa en torno a las políticas redistributivas del gobierno kirchnerista”. Para algunos sectores, como explica el autor, esta polarización indicaba un conflicto puesto al servicio del gobierno (contra ciertos políticos, como la oligarquía, la prensa hegemónica, etc.) o movilizado contra el gobierno -especialmente contra la figura de Cristina Kirchner- se tradujo en una violencia verbal que recuperó tonos racistas, sexistas y clasistas. A su vez, en Brasil, como dice Esther Solano (2018, pag. 49), desde 2013 “se instaló una dinámica de polarización en las redes y en las calles, cuyo centro simbólico es el Partido de los Trabajadores (PT). Una parte de la sociedad movilizada hace del PTismo el blanco de sus críticas, mientras que la otra responde poniendo la narrativa del golpe y defendiendo la normalidad institucional”.

de confundir, motivar, provocar “sentimientos adversos contra blancos predeterminados” en las audiencias (Bielsa y Peretti, 2019, pág. 20).

Todo ello redundando en la creación de un contexto sociocultural que potencializa la circulación de actos de habla cargados de fuerzas ilocucionarias injuriantes desinados a atacar la imagen de una persona en especial, o un determinado grupo, hasta el punto de naturalizar la expresión del deseo de muerte, un grado extremo que, justamente, configura el discurso de odio.

### **3. De la construcción de la “otredad” al discurso de odio**

*Carthago delenda est* (Cartago debe ser destruida) fue la fórmula con la que Catón “el Viejo” finalizaba sus discursos en el Senado romano en los últimos años de las Guerras Púnicas, hacia el 150 a. C., pronunciados contra sus archienemigos. En ese enunciado podemos encontrar el odio y el deseo de aniquilamiento del pueblo y la cultura cartagineses y el creciente orgullo de la audiencia romana al escuchar tales palabras. A pesar de la antigüedad del fenómeno, fue en la última década, como señala Kiffer (2019, pág. 13), que el odio adquirió una nueva centralidad a raíz de una “nueva ola conservadora”, con deseo de aniquilar vidas, en el marco de un creciente movimiento derechista abrumador en gran parte del mundo y “una necropolítica que asoma y se instituye en el lugar de lo que antes creíamos ser el pacto civilizatorio”. En Brasil, como señala Schwarcz (2019, págs. 25-26), “también estamos “navegando” en una marea conservadora” a través de

[...] demonización de las cuestiones de género, el ataque a las minorías sociales, la incredulidad en las instituciones y los partidos, la conformación de dualidades como “nosotros” (los justos) y “ellos” (los corruptos), la embestida contra los intelectuales y la prensa, la justificación del orden y la violencia (...), el ataque a la Constitución y,

finalmente, el apego a una historia mítica, forman parte de una narrativa de más largo alcance la que, sin embargo, tiene un gran impacto en nuestro contexto nacional y contemporáneo.

“Manifestaciones de racismo, violencia patriarcal y machista y un clasismo aún más airado” nos permiten, según Kiffer (2019, pág. 13), hablar de formas contemporáneas de odio, con nuevos movimientos y modos de acción y organización en torno a un discurso supuestamente normalizador.

A pesar su relevancia y actualidad, como es costumbre en las ciencias sociales con varios términos, es muy difícil llegar a una definición universalmente aceptada sobre el significado de “discurso del odio” (Weber, 2009). Desde el ámbito jurídico, existe una gran tendencia a considerar el discurso del odio<sup>4</sup> como una manifestación discriminatoria, o que incita a la discriminación, contra determinados sujetos de derecho y colectivos en condiciones de vulnerabilidad -minorías étnicas, raciales, etc.-, llevada a cabo por grupos dominantes. Tales manifestaciones contravendrían la libertad de expresión, o constituirían un abuso de la misma.

De esta forma, se produce un conflicto entre el derecho constitucional de libertad de expresión y la actividad punitiva del Estado, el que es de interpretación restrictiva también por principios constitucionales. Fiss (1996, pág. 20) nos recuerda que las expresiones de discurso de odio, penalmente castigadas por el poder estatal, desvalorizan a aquellos a quienes se dirigen y a los grupos sociales a los

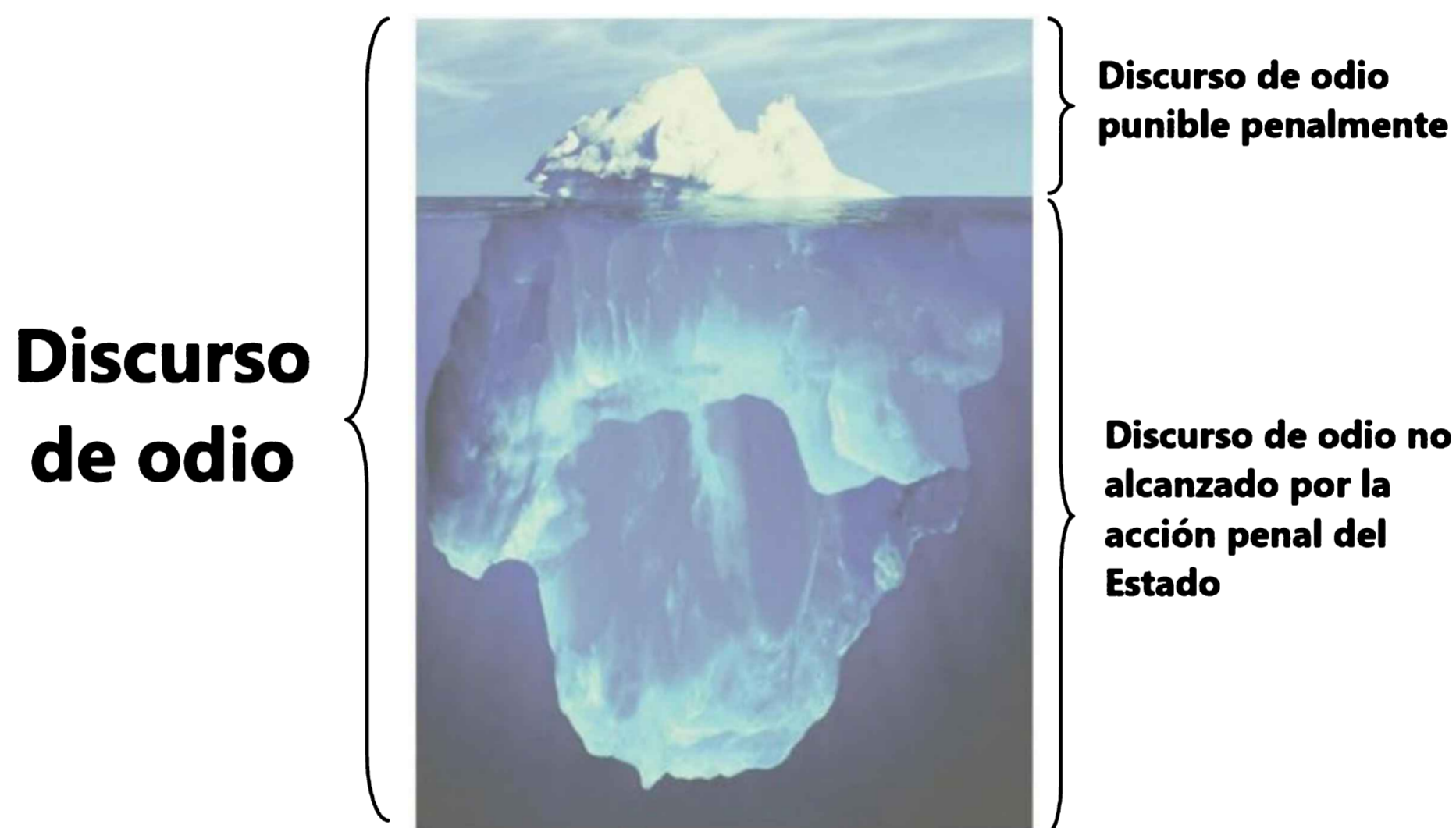
---

<sup>4</sup> Cabe señalar que no existe una definición legal de discurso de odio que sea internacionalmente aceptada y su caracterización es controvertida y sujeta a disputa. Sin embargo, como recuerda Castro Rocha (2021), el “rebrote actual del discurso del odio y, en especial, las consecuencias físicas de la violencia simbólica, llevaron a Naciones Unidas a lanzar un documento” denominado “Estrategia y plan de acción sobre el discurso del odio” <<https://news.un.org/en/story/2019/06/1676791>>.



que pertenecen. Por lo tanto, si bien son fundamentales a la hora de decidir sobre la posibilidad de la existencia de un delito de odio, tales conceptos resultan insuficientes para analizar el tema del discurso del odio cuando no se infringen los preceptos penales de forma lo suficientemente “evidente” para hacer entrar en funcionamiento el sistema estatal represivo. Por ello, creemos que nos encontramos ante un concepto complejo integrado por prácticas penalmente punibles, que constituyen solo la parte visible del iceberg, y también aquellas que no son alcanzadas por el derecho penal, como se ilustra en la siguiente figura:

*Figura 2. Discurso de odio y derecho penal.*



Fuente: Blanco (2021).

En consecuencia, en la necesidad de tener un concepto suficiente para manejar este trabajo, tampoco nos ocuparemos del odio individual, abordado por la psicología, sino de la manifestación social del mismo. Para ello, partiremos de la construcción social de la “otredad” como elemento distintivo del discurso del odio y presupuesto ineludible para su construcción.



Caracterizamos tal construcción, siguiendo a Reguillo (2013), como una práctica social de construcción “del otro” que se realiza exacerbando la atribución de diferencias intersubjetivas, de diversa índole, a través de mecanismos como aumentar las características negativas de ese “otro”, enfatizar desproporcionadamente las positivas del “yo”, o una combinación de ambos, lo que resulta en una posición subordinada de ese “otro” así construido en relación con el individuo o grupo que enuncia. Esta construcción no sólo naturaliza la diferencia sino que, en el caso del odio, convierte a ese “otro” en un enemigo que amenaza, real o potencialmente, la existencia del “yo normalizador” del grupo. Como señala Reguillo (2013), ubican a “lo diferente” en las antípodas de una sociedad normalizada, disciplinada y medicalizada que pugna por resistir las contaminaciones de un mundo “otro” que amenaza con cuestionar su sistema de *doxas* constitutivo.

El Otro (opuesto al colectivo identitario en cuestión) siempre es el “comunista”, “el resto”, “el judío”, “el populista”, el causante de todos los males, aquel que precisa ser descartado, odiado para el “bien de todos”; es siempre el Otro (el que no tiene el rasgo positivo de la marca de identidad) el que dificultaría la construcción de una “sociedad unificada” sin diferencias grupales ni antagonismos irreconciliables (Perez y Starnino, 2021, pág. 88).

De esta forma, la construcción de la “otredad” se convierte en un elemento constitutivo del “yo” del enunciador o del grupo al que pertenece o al que, en mayor o menor medida, adhiere. Esta diferencia, así creada, es situada y relacional, es decir, responde a lo que y ahora debe servir para infamar al “otro”: xenofobia, misoginia, LGTBIfobia, etc. Pero también tales estigmatizaciones pueden basarse en motivos políticos, o estar permeados de alguna manera por ellos.

Por eso, es muy importante recalcar que el odio no reside en un sujeto u objeto específico. A diferencia de la ira que se enfoca en el

nivel personal, el odio es global e incluye todas sus acciones. Aristóteles (2000), en *Retórica*, propone la distinción entre ira y odio.

En relación con la primera, se centra en el ámbito personal del sujeto objeto de la ira; en sus palabras, “es imperativo que el enfadado se vuelva siempre contra determinado individuo, por ejemplo, contra Cleón, pero no contra el hombre en general” (Aristóteles, trad. 2000, pág. 29)<sup>5</sup>. Ahora bien, el odio, por ser global e incluir todas las acciones, necesita que la persona objeto de ese afecto deje de existir para satisfacer la voluntad del que odia (Aristóteles, trad. 2000), simplemente porque todo lo relacionado con esa persona es visto bajo una luz negativa. El “otro” es percibido (o imaginado) como un enemigo irreductible. Este “otro” asume así el carácter de lo negativo a través de la construcción que realiza el que odia, que, de esta forma, establece las categorías de sujeto odiado y, al mismo tiempo, de sujeto odiador (Ahmed, 2015, pág. 77).

De esta forma, la inversión emocional que presupone el odio, exacerba la diferencia y modifica la dicotomía ideológica señalada por Van Dijk (2012) “nosotros vs. ellos” instaurando una creencia-convicción, mucho más potente aun: la imposibilidad de la coexistencia con ese “otro”, que se expresa en la fórmula “*o nosotros o ellos*”<sup>6</sup>.

Amossy (2016), al tratar el discurso polémico, señala tres procedimientos por los cuales éste se constituye: dicotomización, polarización y desprestigio hacia el “otro”. Con el primero se establece

---

<sup>5</sup> Según Aristóteles (2000, trad. pag. 29), “el odio abarca a toda una clase de personas: todos odian al ladrón y al sicofante”.

<sup>6</sup> Como explica Charaudeau (2018, pag. 17), “todo acto de lenguaje emana de un sujeto que solo puede definirse en relación con el otro” ya que sin la existencia de este otro el sujeto no puede ser consciente de sí mismo. Si en esta relación, siguiendo el pensamiento del autor, el sujeto intenta que el otro “piense, diga o actúe” según su intención, en el discurso del odio no existe tal intención, sólo desea su “no existencia”.

*Cuadro 1. Polarización antinómica “nosotros – ellos” y discurso de odio.*

Polarización ideológica	“nosotros” <b>versus</b> “ellos”	Tensión en la Coexistencia
Exacerbación de la polarización por medio del odio	<b>o “nosotros” o “ellos”</b>	Imposibilidad de la coexistencia

Fuente: Blanco; Blanco (2020).

una relación de “exclusión” de los integrantes de la polarización por la radicalización del debate. Como señala la autora (2016, pág. 28), “la retórica de la polarización consiste en establecer campos enemigos”.

Los tres procedimientos señalados por Amossy (2016) en el discurso polémico también están presentes en el discurso del odio.

Sin embargo, diferentemente a lo que acontece con el discurso polémico al que ella se refiere, el que puede ir acompañado de pasión y violencia verbal -a menudo, pero no necesariamente- (Amossy, 2016, pág. 27), estos elementos, o al menos uno de ellos, son los que constituyen el discurso del odio. Por eso, quien odia, llega a percibir la existencia del otro, o del grupo al que ese “otro” pertenece, como una amenaza para sí mismo o para su grupo, al punto de desear su *no existencia*, su anulación o aniquilamiento real o simbólico.

De esta forma, estamos en condiciones de establecer algunas distinciones para comprender mejor las características del discurso del odio (ver cuadro 2).

La aniquilación o eliminación simbólica (o nulificación) del otro, puede estar dirigida contra los “otros” objetos del odio o contra sus representantes icónicos al deshumanizarlos, por ejemplo, asemejándolos a animales.

Cuadro 2. Diferenciación de los discursos polarizador, polémico y de odio.

	<b>Caracterización</b>	<b>Procedimientos</b>	<b>Observaciones</b>
<b>Discurso polarizador</b>	<b>Tensión de la coexistencia</b>	Cuadrado ideológico.	
<b>Discursopolémico</b>	<b>Exclusión del “otro”</b>	Dicotomización, polarización y descrédito.	Puede haber pasión y violencia verbal
<b>Discurso de odio</b>	<b>Eliminación física o simbólica del “otro”</b>	Construcción (y/o propagación) de la “otredad”.	Siempre hay afecto de odio, aun en enunciados “lúdicos”.

Fuente: Blanco (2021).

Así, Dilma es un “tapir” (*anta* en portugués), Lula un “molusco” (en portugués el calamar se denomina *lula*) o un “sapo barbudo”, y Cristina una “yegua”, “cerda” y “guanaca”.

En lo que a la construcción visual se refiere, los tres *memes* siguen la misma lógica simple y directa de “pegar” las cabezas de los blancos de descalificación a los cuerpos de los animales: en el caso de Dilma Rousseff, un mamífero que, en el imaginario social brasileño, representa falta de inteligencia e incluso estupidez<sup>7</sup>; en el caso de Lula da Silva, un batracio, asociado a la sensación de repugnancia; y Cristina Kirchner a una *yegua*, animal que sirve para denominar a las mujeres de mala índole<sup>8</sup>.

Esta práctica alcanza su punto máximo cuando los enunciados expresan literalmente el deseo de la no existencia física de ese “otro”,

<sup>7</sup> Según la definición del diccionario Michaelis, tapir (en portugués “anta”) significa coloquialmente: “Una persona poco inteligente que no capta ni comprende las cosas con facilidad; estúpido, ignorante, tonto”. Recuperado el 18 de octubre de <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/anta>

<sup>8</sup> El diccionario de la Real Academia Española explica que en Cuba y Uruguay yegua es un adjetivo coloquial despectivo: “Mujer grosera”. No entendemos la razón de esta limitación geográfica a tan sólo esos dos dado que tal uso está muy extendido en América del Sur. Recuperado el 18 de noviembre de 2020 de <https://dle.rae.es/yegua>.



Figura 3. Caracterizaciones de los tres presidentes como animales

Dilma Rousseff	Luiz Ignácio Lula Da Silva	Cristina Kirchner
		
<p>Fonte: <a href="http://www.contraovento.com.br">www.contraovento.com.br</a></p>	<p>Fonte: Rede social Facebook</p>	<p><a href="http://diariopregon.blogspot.com">diariopregon.blogspot.com</a></p>

deseo tanático que imposibilita toda comprensión de la diversidad, la reflexión y el diálogo. Así, el discurso del odio radicaliza las prácticas discursivas en lo que podemos denominar el “efecto todo vale” que no sólo naturaliza lo previamente repudiado, sino que posibilita nuevos enunciados cada vez más violentos simbólicamente.

#### 4. Construcción mediática del odio

El modo de producción de la articulación discursiva está controlado por lo que se puede denominar “élites simbólicas”: periodistas, escritores, artistas, directores, académicos y otros grupos que ejercen el poder a partir del “capital simbólico”.

Este poder simbólico no se limita a la articulación en sí, sino que también incluye el modo de influencia ya que pueden determinar la agenda de discusión pública, influir en la relevancia de los temas, controlar la cantidad y el tipo de información, especialmente en lo que se refiere a quién debe ser destacado públicamente y de qué manera (Van Dijk, 2012). Dada su naturaleza, suele ser más difícil abordar el discurso mediático que el político ya que, en relación con este último, generalmente se acepta que esté vinculado al poder y, por tanto, a la manipulación, mientras que “el mundo de los medios tiene la pretensión



de definirse contrario al poder y a la manipulación” (Charaudeau, 2014, pág. 17). Esto demuestra que el poder simbólico de los medios es también una forma de poder ideológico ya que son los “hacedores de conocimientos, normas morales, creencias, actitudes, normas, ideologías y valores públicos” (Van Dijk, 2012, pág. 45), y lo hacen despertando el interés y “tocando la afectividad del receptor de la información”, convirtiéndose en manipuladores, muchas veces “sin darse cuenta”, ya que no transmiten lo que sucede en la realidad social, sino “lo que construyen a partir del espacio político” (Charaudeau, 2014, pág. 19). Por ese motivo, la instancia mediática se encuentra condenada a buscar emocionar a su audiencia, a movilizar su afectividad, para despertar el interés y la pasión por la información que le es transmitida, lo más opuesto posible al efecto de racionalidad que debe dirigir el objetivo de la información (Charaudeau, 2014, pág. 92).

Por su parte, Nora Merlin (2019) explica que “los medios concentrados de comunicación, la voz del poder, estimulan el odio que el neoliberalismo necesita para permanecer” en una relación neoliberalismo-odio en la que se retroalimentan. Así, desde principios del siglo XXI, las identificaciones y los discursos masivos tienen como actor predominante, en narrativas de odio y agresión, a los medios de comunicación hegemónicos ya las redes sociales cada vez más presentes en la cotidianidad. Son los protagonistas en movilizar la insatisfacción social al ofrecer “alguien a quien odiar” (Merlin, 2019) y las razones para hacerlo.

## **5. La construcción visual del odio**

Los medios de comunicación, como pondera Rodríguez (2013), al ser depositarios de los anhelos de diferentes grupos sociales (televisión,

medios gráficos e internet), ostentan un gran poder en la construcción social de lo visual dado que nos dicen **qué y cómo** ver.

Tal construcción debe entenderse

[...] como herramienta de conocimiento, como dispositivo de poder y como mediación para la interacción social, (que) refiere al conjunto de tácticas y estrategias que, de manera cotidiana, gestionan la mirada, esa que produce efectos sobre el modo en que percibimos y somos percibidos, esa que clausura y abre otros caminos, esa que reduce o esa que restituye complejidad (Reguillo, 2013).

Esta construcción social no es arbitraria, “tiene que estar a ‘tono’ con el segmento que se propone conquistar, no pueden ignorar en términos absolutos qué está ocurriendo en cada momento en lo existente socialmente como visual construido, imaginado” (Rodríguez, 2013). En el caso de los medios, que tanto han contribuido a la polarización extrema en Argentina y Brasil, ofrecen algo a una audiencia que está predispuesta a aceptarlo y que, por tal razón, termina consumiendo esos “productos” ofrecidos, retroalimentando el odio.

En este artículo, centraremos nuestra mirada en las portadas de dos semanarios, *Noticias*, de Argentina, y *Veja*, de Brasil<sup>9</sup>, ya que sirvieron para crear o exacerbar el odio contra Cristina Kirchner y Luiz Inácio “Lula” da Silva, a través de la “construcción visual de lo social”, propuesta por los estudios de (in)visibilidad. Estos semanarios y sus polémicas portadas tuvieron un papel protagónico en la construcción visual del odio porque, independientemente del número

---

<sup>9</sup> La revista *Noticias* (su nombre exacto es “Notícias da Semana”), pertenece al grupo editorial Perfil, que también cuenta con varias revistas y un diario digital. A su vez, el semanario brasileiro *Veja* pertenece al grupo multimedia Abril. Ambas son publicaciones semanales del género “actualidad”, cuyos sumarios incluyen temas de interés general y presentan una cierta orientación de centroderecha en el tratamiento de los contenidos políticos. El artículo central, en las dos publicaciones, casi siempre es de contenido político y se anticipa en la portada como una característica distintiva de su identidad.

de suscriptores o eventuales lectores, consiguieron “hacerse presentes” en las manifestaciones contra los gobiernos de CFK (2012-2014) y el PT (2015-2016) y en las redes sociales en aquella época.

La portada de una revista puede entenderse como un dispositivo privilegiado de desdoblamiento temáticos, de sentidos y de identidades, un texto complejo constituido por una relación de completitud entre lo verbal y la imagen que, combinados, construyen el enunciado. Sólo a través de tal yuxtaposición es posible comprender los diferentes efectos de sentido y recuperar los sedimentos discursivos en los que se basan, así como las metáforas que permiten su lectura, y las relaciones de intertextualidad que muchas veces presentan. Este complejo texto está diseñado por una gramática visual, o verbovisual, que encaja en el contexto cultural y comunicacional al que pertenece y, al mismo tiempo, establece un pactotácito de lectura con su audiencia, sustentado en la reiteración de los significados que se producen y/o reproducen.

Con la intención de ilustrar la “búsqueda de huellas de los modos cómo se pensó y construyó la diferencia” (Reguillo, 2013), tomaremos una secuencia de tres portadas de la revista Noticias en las que se hace referencia de diferentes formas a la muerte de Cristina Kirchner, y analizaremos las ilustraciones y los títulos, ya que son los elementos principales en la configuración gráfica de lo que se denomina “editorialización”<sup>10</sup>. En particular, nos centraremos en las estrategias, referencias y recursos discursivos y retóricos -las elecciones lingüísticas utilizadas para construir significados que crean o refuerzan el contexto

---

<sup>10</sup> Por “editorializar” se entiende el acto o efecto de convertir un artículo, la portada, un programa de radio, etc. en algo similar al editorial, expresando idea(s) o juicio(s) sobre cierto(s) tema(s) actual(es). Fuente: Porto Editora. Diccionario Infopedia de la Lengua Portuguesa [en línea]. Accesado el 10/01/2021 en <https://www.infopedia.pt/diccionarios/lingua-portuguesa-ao/editorializaçao>.

de extrema polarización- las ideologías involucradas e, principalmente, la idea de la imposibilidad de la convivencia, que se resume en la no existencia del otro, es decir, en el impulso tanático, en el deseo de muerte, en el aniquilamiento real o simbólico del otro (Blanco y Blanco, 2019).

La primera de las portadas generó repercusiones negativas tanto de sectores religiosos de varios credos<sup>11</sup> que cuestionaron el uso de un símbolo religioso con fines políticos, como de políticos por el mensaje de odio que evoca la crucifixión.

La revista salió a la venta la víspera del Viernes Santo, cuando se celebra el Vía Crucis. Así se explica el juego de palabras con el título: “Vía Crisis” (Camino de la Crisis), en sustitución del litúrgico “Via Crucis” (Camino de la Cruz). De esta forma, Cristina Kirchner estaría recorriendo un camino directo a la crucifixión, atravesando diferentes épocas de crisis económica, en una remisión vía paralelismo con las 14 estaciones de la conmemoración católica. A ello contribuye, en el análisis, la frase que anticipa el título, “La cuenta regresiva” que, en letras de un amarillo fuerte que se destacan por sobre el fondo azul, muestra la existencia de momentos previos de un proceso que inevitablemente llegará a su fin: el deceso.

En la segunda portada podemos ver una continuidad con otras producidas anteriormente por el semanario argentino en las que se afirmaba que la expresidente tenía problemas psiquiátricos. En esta

---

<sup>11</sup> Al día siguiente a la publicación el archieobispo de Buenos Aires, Mario Poli, dijo que poner esa imagen en la portada era “de muy mal gusto” porque la Semana Santa “no es para eso”. Dos padres que trabajaban en barrios populares denunciaron la foto porque “banaliza la festividad de la Semana Santa con fines políticos”. También se manifestaron el presidente de la Asamblea Rabínica Latinoamericana, Marcelo Polakoff, y el rabino de la Comunidad Bet-El, Daniel Goldman que, en tono crítico, manifestó que “Si hay un grupo que sea mayoritario o minoritario que se siente incómodo por algo que tiene que ver con un elemento tan raigal como es la vida religiosa, hay que tener cuidado y respeto por la sensibilidad del otro”. Recuperado el 21 de noviembre de 2020 de <https://andradetalis.wordpress.com/tag/cristina-kirchner/>.



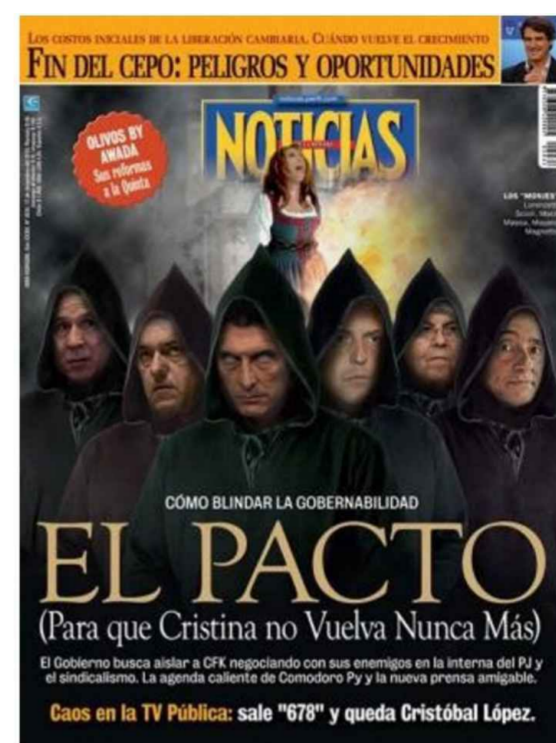
Figura 4. Tapas de la revista Noticias con referencia a la muerte de CFK.



Fuente: Noticias, ed.  
17/04/2014



Fuente: Noticias, ed.  
13/02/2015



Fuente: Noticias, ed.  
18/12/2015

tapa se sugiere la existencia de una tendencia al suicidio por el gesto de la mano que simula una pistola apuntando a la sien. El título enuncia un “Juego suicida de Cristina”, con énfasis en las palabras “Juego Suicida” en letras naranjas y mayúsculas.

La tercera de las portadas tiene una simbología autoexplicativa, repetida desde la época medieval: la de la bruja quemada en la hoguera. En el contexto de la producción, Cristina Fernández de Kirchner había dejado la presidencia nueve días antes de la publicación. En la parte superior central, Cristina Kirchner, vestida con ropa de mujer que remite a la época medieval, está encadenada por la cintura a un madero, agonizando en la hoguera. Al fondo, un grupo de hombres, un juez, tres políticos, un sindicalista y el director ejecutivo de un grupo multimedia<sup>12</sup>, encabezados por el presidente electo Macri y vestidos como monjes de la Inquisición serían los protagonistas de un pacto para quemar a Cristina con la finalidad de “proteger la

<sup>12</sup> De izquierda a derecha aparecen: el presidente de la Corte Suprema de Justicia, Ricardo Lorenzetti, el candidato a presidente por el Partido Justicialista Daniel Scioli, Mauricio Macri, Sergio Massa, exministro de Cristina Kirchner y líder de un sector interno del Partido Justicialista, el sindicalista Hugo Moyano y el CEO del grupo multimedios Clarín, Héctor Magnetto.



governabilidad” del país. Destacamos la frase “Nunca Más” en el subtítulo, ya que, por un lado, radicaliza lo perentoria del antecedente “Para que Cristina no vuelva [nunca más]”, y, por otro lado, hace una referencia explícita con el libro “Nunca Más”<sup>13</sup> en el que se registran por primera vez los crímenes de lesa humanidad, el tema de los desaparecidos y las políticas de verdad, memoria y justicia desarrolladas en los gobiernos *kirchneristas*. Esta remisión acentúa el mensaje de aniquilamiento de CFK representado por su figura en la hoguera. El subtítulo introductorio “blindar la gobernabilidad” legitima “El pacto” ya que con Cristina “viva”, según el semanario, la Argentina sería ingobernable.

Luego de una primera aproximación al modo cómo opera la construcción de la otredad y la explicitación del deseo tanático, analizaremos más detalladamente dos tapas en las que los destinatarios del discurso de odio fueron los expresidentes de Argentina y Brasil, CFK y “Lula” da Silva respectivamente.

## 6. Análisis del corpus

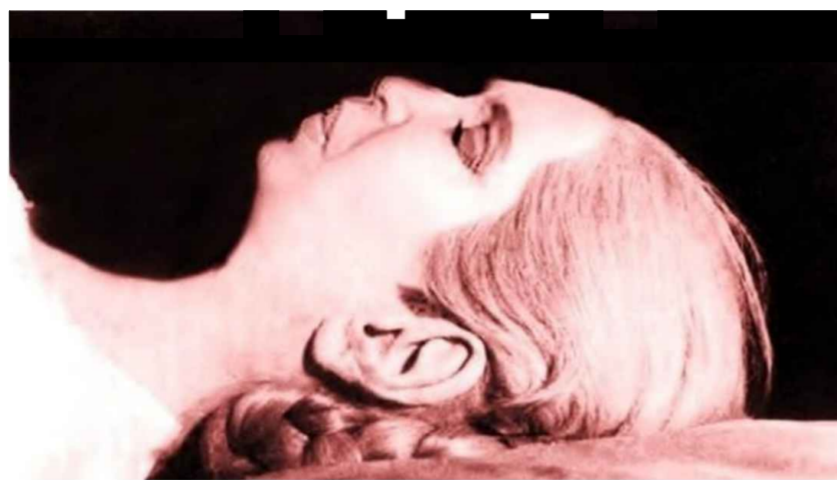
Para el corpus elegimos dos tapas de los semanarios *Veja* y *Notícias* que expresan explícitamente el deseo de muerte de Cristina Fernández de Kirchner y Luiz Inácio “Lula” da Silva. En ellas hay referencias incontestables con personajes míticos de la historia argentina y brasileña, amados por unos y odiados por otros, lo que muestra claramente que, como señala Giorgi (2019), el odio se construye sobre sedimentos de afectos de odio anteriores.

---

<sup>13</sup> El *Informe de la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas. Nunca Más*, o simplemente *Nunca Más* (Buenos Aires: Eudeba, 1984), es una publicación en la que se recogen los testimonios de la desaparición y muerte de más de 8961 personas durante la dictadura militar argentina de 1976-1983.

Figura 5. Tapas de las revistas Noticias y Veja: muerte de CFK y Lula.

Argentina



Fuente: Noticias, ed. 02/02/2014

Brasil



Fuente: Veja, ed. 2496

La primera de las publicaciones es una tapa que el editor de la revista *Noticias* decidió, en el último momento, que no saldría en la portada sino en la parte central dado que era muy fuerte. Es la imagen del rostro de Cristina Kirchner tomada de perfil, recostada, con el mismo foco que una de las fotos del cadáver de Eva Duarte de Perón, “Evita”, luego de ser embalsamado<sup>14</sup>. El título del artículo no deja dudas acerca del luctuoso sentido ilocutivo del enunciado: “¿Muere ella o su relato?”.

La elección de esta intertextualidad trae aparejada una simbología perversa, ya que el cuerpo de Eva Duarte de Perón, a la llegada de la dictadura militar que asaltó el poder en Argentina el 16 de septiembre de 1955, inicia un macabro recorrido en el que se lo exhibe como un cuerpo personal del jefe del Servicio de Inteligencia, Carlos Koenig, quien aprovecha para realizar todo tipo de vejaciones. Luego es trasladado clandestinamente a Italia, con el nombre falso de María Maggi de Maggolis, enterrado en Milán y devuelto a su marido, Juan

<sup>14</sup> Para conocer el proceso de embalsamamiento realizado por el médico español Pedro Ara Sarriá, véase “Eva Perón: los últimos 50 años”. Recuperado el 19 de octubre de 2020 de <https://guiarte.com/evita/>.

Domingo Perón, en Madrid en 1971, profanado y con signos de haber sido mutilado. Sin embargo, aun tendran que pasar 5 años más para que sus restos descansen en el panteón familiar en el Cementerio de la Recoleta en Buenos Aires. Por ese motivo, recordar el cadáver de Evita despierta un sentimiento de morbosidad y odio al mismo tiempo en gran parte de la clase media argentina que en 1952 escribió en las paredes “¡Viva el cáncer!”, como se podrá apreciar en la segunda figura de la siguiente secuencia<sup>15</sup>.

Recordamos que fue esa enfermedad la que acabó con la vida de la “madre de los descamisados”. Y, al mismo tiempo, de indignación por parte de la otra parte de la sociedad. De hecho, debido a la repercusión negativa de la imagen, fue eliminada de la edición en línea del semanario.

Figura 6. Imágenes del cuerpo de “Evita” embalsamado y grafiti festejando su muerte.



Fuente: Pinterest



Fuente: Diario Nueva Tribuna

<sup>15</sup> La intertextualidad se torna aún más sórdida si recordamos que dos años antes de la publicación a Cristina Kirchner le diagnosticaron cáncer de tiroides, pero resultó ser un “falso positivo”. Aun así, la expresidenta tuvo que ser sometida a una intervención quirúrgica. Fuente: Rede Brasil Actual. Recuperado el 14 de enero de 2021 de <https://www.redebrasilatual.com.br/mundo/2012/01/cristina-kirchner-divulga-exames-na-internet-para-desmentir-uso-politico-de-cancer/>



En el caso de la portada de la revista *Veja*, el expresidente Lula es retratado como una figura negra que se deshace en el fondo rojo, color que lo invade en forma de chorros desde la parte superior de la cabeza hasta la mitad y, al mismo tiempo, parece sangrar como si hubiera sido decapitado. El fondo rojo hace referencia al color de partido de varios partidos de izquierda en todo el mundo y a la extinta U.R.S.S. No es casualidad que uno de los gritos de guerra más escuchados en las marchas contra el gobierno del Partido de los Trabajadores (PT), entre 2015 y 2016, fuera “Mi/nuestra bandera nunca será roja”, como se puede apreciar en la figura 7.

Figura 7. Manifestante con cartel. Manifestación de Fortaleza (CE) del 12/04/2015.



Fuente: Portal UOL.

La publicación se enmarca en el contexto político-social de las acusaciones que el exjuez Sérgio Moro había hecho contra el expresidente por los delitos de corrupción pasiva y lavado de dinero en el marco de la operación Lava Jato. Según la revista, el “mito Lula” se estaría derritiendo y eso es lo que supuestamente “expresaría” la portada.

Sin embargo, hay mucho más que se puede leer en este (con) texto. En primer lugar, como advirtió el politólogo Reginaldo Nasser en su perfil en la red Facebook, se trata de una copia de otra portada de la revista estadounidense *Newsweek* de octubre de 2011, que retrataba, con el mismo estilo, textura y colores, al expresidente libio Muammar Gaddafi, quien gobernó ese país durante 42 años. Gaddafi fue depuesto, con la ayuda de la OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte), en uno de los conflictos que formaron parte de las llamadas Primaveras Árabes. Los videos en Internet, que se volvieron virales en ese momento, mostraban a los opositores linchando y colgando al expremier africano.

La intertextualidad es manifiesta: la misma composición cromática (detalle para las letras blancas de los nombres de los semanarios), los mismos efectos de “derretimiento/desteñimiento”. En el caso de Gaddafi sería de su corporeidad y en el caso de Lula, según la revista brasileña, del “mito” que representa la figura del expresidente. Esta tapa también fue duramente criticada por parlamentarios y militantes del Partido de los Trabajadores por, precisamente, incitar a la violencia e insinuar el linchamiento de Lula al asociarlo con la figura de otro exmandatario asesinado de esa forma.

Sin embargo, el título del reportaje principal que anticipa la portada, “Arréstame si puedes”, del periodista Thiago Bronzatto, habla de un Lula que desafía la legalidad y la acción persecutoria de la justicia, lo que nos remite a un mítico prófugo de las fuerzas del orden, también oriundo del noreste brasileño como “Lula” da Silva”: Virgulino Ferreira da Silva, figura popular conocida como “Lampião”. Virgulino fue asesinado por las Fuerzas Policiales Volantes (cuyos procedimientos, a menudo, eran peores que los de los forajidos a los



Figura 8. Comparación de las tapas de las revistas *Newsweek* y *Veja*.



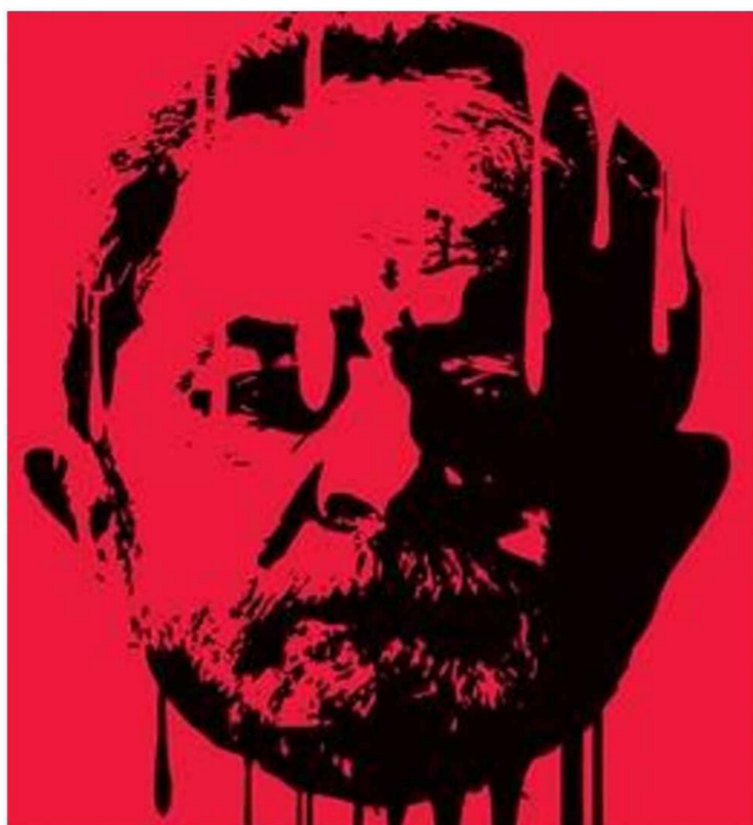
Fuente: Portal PT en la Cámara.

que perseguía), fue decapitado<sup>16</sup> y su cabeza se expuso primero en las escalinatas de la Municipalidad de la ciudad de Pirañas, en el estado de Alagoas, y luego en el Museo Antropológico Estácio de Lima, en la ciudad de Salvador (Carvalho Ritto, 2017). Recién en 1969, 31 años después de su muerte, los restos de “Lampião” fueron entregados a su familia para realizar el debido entierro.

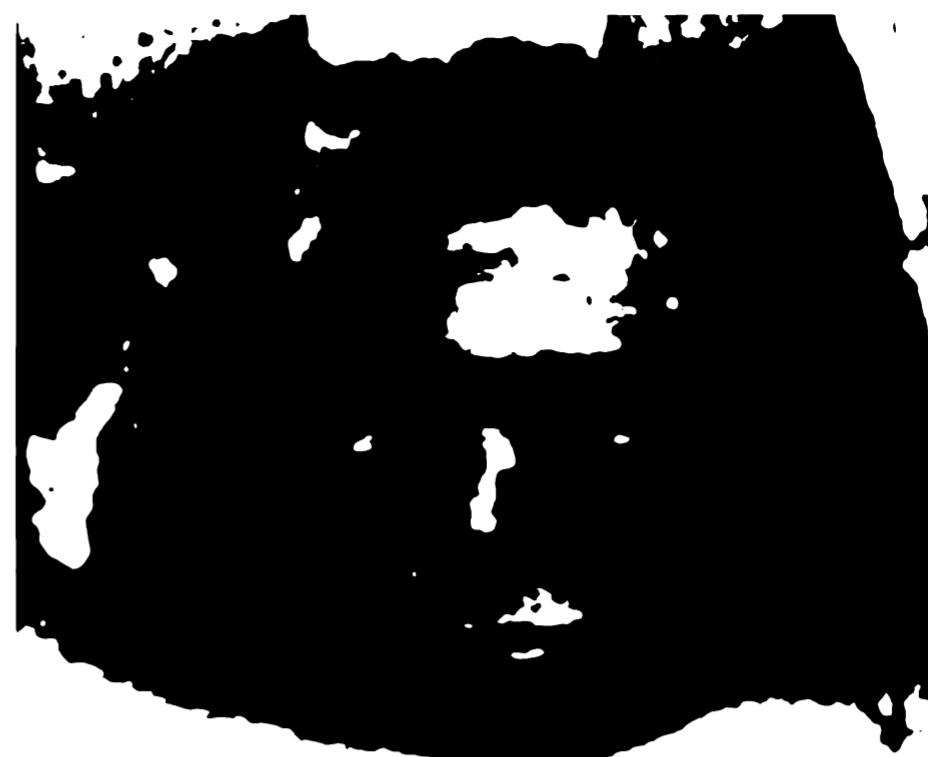
Además, dos cosas hacen que ambas imágenes sean similares: el aplanamiento de la cabeza de Lula (que creemos haber sido hecho a propósito por el semanario) para que se asemeje a la de Lampião cuando fue expuesta en las escaleras. El otro detalle es el énfasis en la oreja izquierda que se hace en la imagen de Lula en la portada del semanario, que coincide con el protagonismo que tiene la oreja del mítico héroe popular en la foto histórica, lo que nos lleva a concluir que, lejos de ser

<sup>16</sup> Como señala Clovis Carvalho Britto (2017), “Varios personajes emblemáticos de la historia brasileña fueron decapitados, como estrategia ejemplar y didáctica, o como resultado de estudios de antropología física. Los desenlaces dramáticos, aliados a una serie de estrategias, contribuyeron a la mitificación en torno a sus trayectorias. En ese sentido, además de Maria Bonita, Lampião y los nueve bandidos de su banda, son ilustrativas las muertes de Tiradentes, Antônio Conselheiro, Ganga Zumba y Zumbi”.

Figura 9. Detalle de la tapa de la revista *Veja* y cabeza de “Lampião” expuesta en público.



Fuente: Pinterest



Fuente: Nova Tribuna

arbitraria, la composición visual busca activar, rescatar o legitimar la división *Brasil vs. Nordeste*, exacerbada desde la elección presidencial de 2014 en la que se acusa a los votantes de aquella región brasilera de haber votado macisamente al Partido de los Trabajadores. De esta forma, la portada del semanario consigue, performativamente, adicionar una nueva capa al antipetismo (o al menos ou reavivar los sedimentos de la existente) y reactualizar el odio hacia los *nordestinos* de Brasil, el que también “desfilaba” en los carteles de las manifestaciones contra el gobierno del PT (2014-2016) por las ciudades del Sur y Sudeste de Brasil e invadía las redes sociales al momento de la publicación de la revista.

## 7. Consideraciones finales

Con este análisis de las portadas semanales pudimos constatar la construcción de un mensaje de odio, sistemático, con el objetivo de menoscabar las imágenes de los expresidentes de Brasil y Argentina, sus proyectos políticos y el grupo que ellos representan (*kirneristas/*

*peronistas* en Argentina, *petistas* en Brasil), excediendo en demasía la polarización ideológica que rivaliza con el otro (Van Dijk, 2012) o la polémica que lo excluye (Amossy, 2016). El discurso del odio, como señala Merlín (2019), es parte de la lógica de la guerra -y del periodismo de guerra, según definición de Julio Blanck, periodista argentino de Clarín-, en el que todo vale para aniquilar al enemigo. Para ello, se (re) produjeron en las portadas de los semanarios analizados algunas imágenes con el poder de perdurar en la memoria, de ser reactivadas luego de largos períodos y convocar nuevas experiencias e ideas. Como explica Laura Malosetti Costa:

Hay imágenes que no sólo no se olvidan sino que adquieren -con el tiempo- nuevos poderes. El poder de las imágenes, su capacidad para ser veneradas, despertar devociones y sostener creencias, generar violencia, ser odiadas, temidas y hasta destruidas, es algo que parece caer por fuera de la institución “arte”, desbordando sus circuitos y mecanismos de legitimación en las sociedades occidentales modernas (Malosetti Costa, 2013b).

Y, en clave de discurso de odio, se exhibieron en un lugar privilegiado de los dispositivos de circulación social con el propósito de aniquilar otras imágenes públicas, de simbólica muerte en la hoguera, en la cruz o evocando otros cuerpos inertes (Cristina), o linchados y/o decapitados, como en el caso de Lula. Y todo este odio discursivo, (re)producido y legitimado, fue performativamente articulado al servicio de ciertos propósitos de dominación: contribuir con la salida del poder a quienes no pudieron ganar en más de una década a través del juego democrático y legitimar la feroz persecución judicial de la que son objeto Lula y Cristina en el contexto jurídico- comunicacional del lawfare<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> La traducción más aceptada de este término legal compuesto en inglés es “guerra judicial” o “guerra legal”. Nuevamente la lógica amigo-enemigo señalada por Merlín (2019).



## Referencias

- Ahmed, S. (2015) *La política cultural de las emociones*. Universidad Autónoma de México.
- Arundale, Robert B.(2013). *Is face the best metaphor?* In: *Soprag. De Gruyter*, 1(2), 282–297.
- Amossy, R. (2016). *Por una retórica del dissensus: las funciones de la polémica*. In: A. Montero (Org.). *El análisis del discurso polémico. Disputas, querellas y controversias* (ppág.25-53). Prometeo.
- Aristóteles. (2000). *Retórica das paixões*. Prefácio Michel Meyer. São Paulo: Martins Fontes. Austin, J. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Paidós.
- Bielsa, R.; Peretti, PÁG. (2019). *Lawfare: guerra judicial-mediática. Desde el Primer Centenario hasta Cristina Fernández de Kirchner*. Ariel.
- Blanco, R. C. H. C. (2021). *O discurso de ódio nos “cacerolazos” (Argentina) e “panelaços” (Brasil): padrões comuns e diferenças*. Tesis de Doctorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Blanco, R. C. H. C. (2020). *Análise da desclassificação repreensiva por meio de uma propaganda*. In: Gonçalves-Segundo, PÁG. R.; Araes, C. R.; Castanheira, C.; Isola-Lanzoni, G.; Penitente, N.; Weiss, W. (orgs). *Discurso e poder: teoria e análise* (ppág. 194-209). FFLCH/USPAG.
- Blanco, R. C. H. C.; Blanco, Y. A. de O. C. (2020). *A construção discursiva do ódio nos “cacerolazos” (Argentina) e nos “panelaços” • (Brasil): padrões comuns e diferenças*. In: *Cadernos De Linguagem E Sociedade*, 20 (especial), ppág. 29-49.
- Blanco, R. C. H. C.; BERTI, N. (2019). *Right-Wing Populism in Latin America: Self-Interest over Social Welfare*. In: *Global Dialogue* 9 (1), pp. 47-49.
- Castro Rocha, J. C. (2021). *Guerra cultural e retórica do ódio: Crônicas de um Brasil pós-político*. Caminhos.

- Carvalho Brito, C. (2017). O consumo do trágico ou uma “coleção de cabeças”: notas sobre a musealização de restos mortais do cangaço. In: Anais do 41º Encontro Anual da Anpocs, Caxambu.
- Charaudeau, PÁG. (2018). Discurso político. Contexto.
- Escandell, M.V. (2004). Aportaciones a la Pragmática. In: en Jesús Sánchez Lobato e Isabel Santos Gargallo (orgs.), Vademécum para la formación de profesores, SGEL.
- Escandell, M.V. (2006). Introducción a la Pragmática. Ariel.
- Escandell, M.V. (2012). Aportaciones a la Pragmática [versión electrónica].
- Escandell, M.V. (2020). La comunicación: lengua, cognición y sociedad. Madrid: Akal.
- Fiss, O. (1996). El Efecto Silenciador de la Libertad de Expresión.
- Giorgi, G. (2019) Arqueologia do ódio: apontamentos sobre escrita e democracia. In: Kiffer, A.; Giorgi, G. (org.). Ódios políticos e política do ódio (ppág. 80-129). Bazar do Tempo.
- Kiffer, A. (2019) O ódio e o desafio da relação: escritas dos corpos e afecções políticas. In: Ódios políticos e política do ódio (ppág. 35-80). Kiffer, A.; Giorgi, G. (orgs.). Bazar do Tempo.
- Laclau, E. (2005). La razón populista. Trad. Soledad LACLAU. Fondo de Cultura Económica.
- Leech, G. (1997). Principios de Pragmática. Trad. Felipe Alcántara Iglesias. Universidad de La Rioja.
- Maingueneau, Dominique; Charaudeau, Patrick (2016). Dicionário de análise do discurso. Contexto.
- Malosetti Costa, L. (2013). El poder de las imágenes [versión digital]. Buenos Aires: Flacso Virtual. Merlin, N. (2019). Entrevista concedida ao pesquisador. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Merlin, N. (jul., 2019). Colonização da subjetividade e neoliberalismo. Revista GEARTE 6 (2).



- Pereira, A. A. (2017). A Nossa Bandeira Jamais Será Vermelha: a Luta Contra as Esquerdas em 1964 e 2016. In: Anais do XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste-Volta.
- Redonda-RJ22 a 24/06/2017 [recurso eletrônico]: 40 anos de Memórias e Histórias/ organizado por Ana Silia Lopes Davi Médola, Maria do Carmo Silva Barbosa e Douglas Baltazar Gonçalves [realização Intercom e CEUNSP]. Intercom.
- Perez, D. O.; Starnino, A. (abr., 2021). O estatuto político do significante vazio: identidade coletiva, psicanálise e política. In: Revista de Filosofia Aurora 33 (58).
- Rajagopalan, K. (2008). Por uma linguística crítica. Parábola.
- Rajagopalan, K. (2010). A nova pragmática: fases e feições de um fazer. Parábola.
- Reguillo, R. (2013). Políticas de la (In)visibilidad. La construcción social de la diferencia. Flacso.
- Rodríguez, M. G. (2003). Representaciones: un juego incompleto, In: Representaciones Sociales: investigación y práctica. Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- Schwarcz, Lilia Moritz; Starling, Heloisa Murgel. (2015). Brasil: uma biografia. Companhia das Letras.
- Van Dijk, T.A. (2012). Discurso e Poder. Contexto.
- Weber, A. (2009). Manual on hate speech. Concil of Europe Publishing.

**SEGUNDA PARTE**

**ESTUDIOS**

**LINGÜÍSTICO- SEMIÓTICO-DISCURSIVOS  
EN DIVERSOS ÁMBITOS**

# ANÁLISIS DE LA VARIACIÓN SOCIOPRAGMÁTICA. UN ESTUDIO DE CASO BASADO EN EL USO DE RECURSOS DE (DES)CORTESÍA EN MÉXICO<sup>1</sup>

*M. Amparo Soler Bonafont*

## **Introducción**

El presente trabajo realiza una descripción de usos corteses y descorteses de distintos tipos de actos de habla y funciones lingüísticas en el nivel medio-alto entre hablantes jóvenes (de 18 a 30 años) de México. El estudio se centra en la manifestación de la solicitud, el rechazo, la orden, el consejo, la queja, el enojo y la petición de disculpas, de acuerdo con Searle (1969) y Sbisà y Turner (2013), actos y funciones en los cuales se distingue una forma lingüística empleada explícitamente por el hablante, y un grado de cortesía o descortesía involucrada en cada uno de los casos. El trabajo determina, asimismo, qué distancia opera entre la percepción de (des)cortesía por parte de los hablantes en unas circunstancias de emisión concretas, y la reevaluación de (des)cortesía que en última instancia se desprende de lo expresado.

La revisión de estos aspectos se fija en varios propósitos. Los objetivos generales del trabajo se reparten entre los de carácter

---

<sup>1</sup> La realización de esta investigación ha sido posible gracias a la financiación inicial del proyecto AVALEA II: Análisis de la Variación Lingüística en Entornos Audiovisuales (Universidad Internacional de Valencia, 2020-2021), IP: Nuria Cabezas Gay, y a la consecución en el proyecto, actualmente vigente, “Los procesos de gestión de la imagen y la (des)cortesía: perspectivas históricas, lingüísticas y discursivas. IMCORDIS” (Ministerio de Ciencia e Innovación, ref. PID2019-107668GB-I00) (Universidad Complutense de Madrid, 2020-2023), IP: Silvia Iglesias Recuero y Raquel Hidalgo Downing. Agradecemos, asimismo, la colaboración de la Universidad Autónoma de Nuevo León, especialmente, a los profesores M. E. Flores y O. Valdés, que nos permitieron la obtención de datos a partir de las encuestas del Discourse Completion Test (DCT) realizadas a sus alumnos de la ciudad de Monterrey (México).

investigador y los de carácter pedagógico. Por un lado, los propósitos de carácter investigador persiguen conocer cuáles son los recursos frecuentes en la expresión de la (des)cortesía frente a la neutralidad en la realización de ciertos tipos de actos de habla. Y es que si bien la clasificación clásica de los tipos de actos de habla (Searle 1969, Searle y Vanderveken 1985) sugiere que existen contadas fuerzas ilocutivas, las cuales dan origen a tipos concretos de acción, a saber, asertiva, declarativa, expresiva, directiva y compromisiva, también es cierto que su realización en el aquí y el ahora de las comunicaciones hace aflorar muy diversas combinatorias de intenciones, así como provoca la escisión de otras acciones intencionales más pequeñas conocidas como funciones (Sbisà y Turner 2013). Reevaluar estas acciones y funciones es necesario a la hora de observar qué ocurre con la manifestación de (des)cortesía en una región diatópica concreta, más cuando quiere describirse, en términos generales, los patrones de comportamiento de una comunidad de habla extensa, pero que se expresa de manera distinta a la de muchos hablantes de esa misma lengua.

También este capítulo se propone descubrir qué relación existe entre la expresión lingüística y su efecto en el plano social. Y es que, una vez determinados unos actos y funciones lingüísticas concretas, se quiere observar si existen algunas tendencias específicas a la hora de manifestar aquellos, concretamente, en el uso del español en México pues, como se ha visto para otras variedades diatópicas del español (Bravo y Briz 2004, Haverkate 2004), puede existir un uso idiosincrásico de la (des)cortesía marcada por la cultura.

Finalmente, se tratará de detectar algunas características privativas de los actos de habla (des)cortesés en la variedad mexicana del español, específicamente, la empleada por hablantes jóvenes,

con el fin de poder obtener unas líneas de descripción básicas del funcionamiento de este fenómeno, las cuales sienten las bases para la mejor descripción contrastiva con otras variedades hispánicas.

Por otro lado, el presente trabajo se propone atender una serie de aspectos con fin pedagógico. Primeramente, se quiere compilar un corpus amplio con diferentes tipos de actos de habla, con la variación diatópica de su expresión en el país mexicano, pues puede servir de gran ayuda ya no solo como base para esta investigación, sino para ofrecerlo a la comunidad científica y poder seguir ampliando el trabajo de fondo sobre la descripción pormenorizada de los actos de habla y las funciones lingüísticas. Y, en relación con ello, se pretende trabajar en la mejora de la enseñanza del reconocimiento y uso de la (des)cortesía a partir de un análisis de corpus previo que aquí ofreceremos. Con ello, puede brindársele al docente e investigador una batería de casos parangonables con otros que puedan ser objeto de su estudio o que actúen como ejemplos de uso reales y potencialmente reales para su estudio.

Existen, además, otros objetivos específicos en este capítulo.

Se proyecta describir el uso de los fenómenos de (des)cortesía en el español de México a partir de la recopilación de datos de hablantes nativos de esta variedad de la lengua española. De este modo, se estará más cerca de pergeñar los patrones de comportamiento en acciones lingüísticas concretas, no solo en dicho dialecto, sino en el uso que se hace en general de la (des)cortesía en la región centroamericana. En relación con ello, se conseguirá reconocer patrones de uso de la (des)cortesía, que tratarán de describirse de acuerdo con las marcas formales utilizadas por el hablante y en los tipos de acto de habla enunciados en sus casos. Con esta aproximación, las tendencias se



revelarán empíricamente probadas y con posibilidad de que puedan ser replicadas en otros usos y circunstancias discursivas distintas, dentro de la misma región de habla. Finalmente, ello también facilitará la observación de algunas semejanzas y diferencias entre el uso de la (des)cortesía entre variedades diatópicas del español.

Para la consecución de todos estos propósitos, este capítulo se acoge a la metodología objetiva del *Discourse Completion Test (DCT)*. Esta herramienta ha permitido obtener resultados en la percepción de otros usos lingüísticos y, sobre todo, en fenómenos de carácter pragmático-discursivo (Blum-Kulka, House y Kasper 1989; Wojtaszek 2016), como es el caso del desarrollo de la (des)cortesía. Mediante esta técnica, se recogen diversas expresiones aplicables a situaciones discursivas de un modo abierto y sin guiar al hablante en la respuesta o toma de decisión, lo que permite no solo libertad de acción, sino también la detección de formas de expresión genuinas.

Esta aproximación metodológica se apoyará en un material audiovisual mediante el cual se posibilitará la obtención de actos de habla y funciones concretas, así como la participación confidente de los informantes, los cuales responderán preguntas sencillas en torno a los modos en que este cree que se expresarán los personajes de la secuencia seleccionada.

Este trabajo queda, pues, afiliado a las teorías de la competencia comunicativa de Hymes (1971), y al acercamiento de análisis sociocultural a las realizaciones de los actos de habla (Bravo 2009; Briz 2008, 2010). Este marco teórico permite obtener resultados relevantes específicos en cuanto al comportamiento forma-función (des)cortés, a la vez que reconoce otros usos neutros no (des)corteses en los actos y funciones objeto de estudio (la solicitud, el rechazo, la orden, el consejo, la queja,

el enojo y la petición de disculpas), y aprecia diferencias operativas en cuanto al grado de (des)cortesía percibida y al de (des)cortesía evaluada que, como comienza hipotetizando nuestra investigación, pueden haber estado latentes y confundir al analista a la hora de analizar el fenómeno (des)cortés, no sólo como fenómeno aislado, sino en su definición y configuración para con su contraste respecto a otros fenómenos lingüísticos o en su misma realización, pero en otras variedades del español.

## **1. Marco teórico**

Desde finales del siglo XX, viene siendo un objetivo común acercarse y velar por una mejor competencia comunicativa entre los hablantes y alumnos de lenguas. Así comienza a defenderlo Hymes (1971) y persigue el Consejo de Europa con la publicación de su *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas (MCER)*, publicado en 2001 y adaptado, entre otros, por el Instituto Cervantes para el caso concreto del español (*Plan Curricular del Instituto Cervantes, PCIC*, 2006). Es en este marco en el que los estudios funcionales y socioculturales volcados en la lengua comienzan a tener cada vez más auge, pues se acercan al uso real del código y tratan de describir ya no un uso prototípico de las estructuras y los fenómenos, sino tendencias de comportamiento que, ciertamente, varían en cada cultura y en cada contexto situación (Albelda 2008, Bravo 2009). Es, por consiguiente, el momento de la pragmática. Y dentro de estas aproximaciones, el análisis sociocultural (Bernal 2005; Bravo 2009; Hernández Flores 2002, 2004) ofrece una vertiente teórica adecuada para acometer el estudio de fenómenos que escapan a lo puramente formal, pero que no dejan de tener en la expresión lingüística las bases para un reconocimiento funcional de fenómenos comunicativos varios.

El caso particular de la cortesía (o, más bien, del conjunto de conceptos que este fenómeno engloba, a saber, la cortesía, la descortesía y la anticortesía (Bernal 2005)) ha recibido la atención de la bibliografía europea (Albelda 2008; Bernal 2005; Bravo 2009; Hernández Flores 2002, 2004) y americana (Flores e Infante 2014, Infante y Flores 2015) en los últimos años, desde esta perspectiva comunicativa y sociocultural introducida a finales del siglo XX. Hoy supone un marco teórico ampliamente desarrollado para el estudio del uso del español y que, si bien parte de la pragmática clásica amplía las bases de la Teoría de la Cortesía para hacer hincapié en los aspectos de variación en función de las diferentes culturas y de otras variables que tienen que ver con lo diatópico y los contextos situacionales en los que se desarrollan los actos de habla.

Este capítulo entronca con esta línea de investigación y se suma a los muchos trabajos que indagan en torno a las posibilidades de descripción de patrones de comportamiento cortés, descortés o anticortés en una región muy concreta; en este caso, en México. En este sentido, se extraerán tendencias y se tratará de describir el fenómeno de manera amplia, y estableciendo, más que unos límites definitorios, unas líneas de prototipicidad entre lo más y lo menos esperable en cada realización de acción lingüística.

Es por ello que tomar una perspectiva sociocultural de acercamiento no es incompatible con las teorías más clásicas de la pragmática, pues también este trabajo toma de ellas, por ejemplo, algunas nociones como la definición y acotación de los actos de habla y las funciones lingüísticas (Searle 1969, Searle y Vanderveken 1985, Siebold 2008, Sbisà y Turner 2013), entendidas como acciones básicas que se llevan a cabo de manera unitaria en la lengua, con la elección

de una locución explícita concreta, y que se caracterizan por tener una intención o fuerza ilocutiva básica y reconocible. En este trabajo, se estudiarán los 7 casos específicos de solicitud, rechazo, orden, consejo, queja, enojo y petición de disculpas, los cuales son detectados en el material audiovisual que se selecciona para el estudio de las realizaciones de los informantes mediante la técnica del *Discourse Completion Test* (en adelante, *DCT*) (Blum-Kulka y Olshtain 1989; Kasper 2000) (v. § 3).

La selección de esta metodología cualitativa supone también un paso dentro del marco teórico de la pragmática sociocultural que seguimos. La herramienta del DCT nace, de hecho, ligada a estudios de pragmática contrastiva y otros trabajos de corte cultural. Así pues, en este trabajo se opta por seguir la estela de este tipo de investigaciones, implementando a la vez las técnicas que han resultado de utilidad para estudios semejantes, lo que puede proporcionar validez investigadora a los hallazgos ante los que nos encontremos.

## **2. Metodología de la investigación**

De acuerdo con lo expuesto previamente (v. apartados § 1 y § 2), la investigación llevada a cabo en este capítulo toma algunas de las herramientas pragmáticas básicas, como es el caso de la Teoría de los Actos de Habla clásica de Searle (1969) para el reconocimiento y aislamiento de funciones lingüísticas en la solicitud de realización de enunciados a los informantes, por un lado. Así, se trabaja sobre 7 acciones ilocutivas específicas como las que siguen:

- Solicitud: requerimiento de información hacia el interlocutor (tipo de acto de habla: directivo).
- Rechazo: anulación de una propuesta del interlocutor (tipo de acto de habla: asertivo + expresivo).

- Orden: mandato dirigido al interlocutor (tipo de acto de habla: directivo).
- Consejo: recomendación o sugerencia indicada al interlocutor (tipo de acto de habla: directivo).
- Queja: manifestación de desagrado o disgusto realizada por el emisor (tipo de acto de habla: expresivo + compromisivo + declarativo).
- Enojo: expresión de enfado o negatividad por parte del emisor (tipo de acto de habla: expresivo + compromisivo).
- Petición de disculpas: solicitud de reparación ante un daño dirigida al interlocutor (tipo de acto de habla: compromisivo + declarativo + directivo).

Como puede observarse, si bien se parte de una clasificación clásica de los actos de habla, se ahonda en las sutilezas que las distintas funciones lingüísticas pueden manifestar en la expresión viva de la lengua. Con ello, metodológicamente, en este trabajo se conciben como compatibles diferentes fuerzas ilocutivas, las cuales pueden coincidir en la realización de cada función concreta. El análisis arrojará resultados sobre estas apreciaciones.

Por otro lado, como ha sido enunciado, se contempla seguir los trabajos socioculturales apoyados en herramientas de análisis cualitativas, las cuales también pueden ofrecer resultados manejables en términos de cuantificación descriptiva. En este capítulo se trabaja con una de estas técnicas, la herramienta del *DCT* (Blum-Kulka y Olshtain 1989; Kasper 2000; Wojtaszek 2016). Esta prueba consiste en un acercamiento individualizado a los informantes, a través de preguntas o una encuesta elaborada, a partir de las cuales el sujeto decide libremente, en cada contexto elicitado en dichas preguntas o encuesta conjunta, cómo responder o actuar. Se trata de crear contextos concretos, cercanos a la realidad de habla que quiere estudiar, recrearse, con el fin de que el informante se sienta lo más integrado posible y, así, obtener también respuestas situacionalmente contextualizadas.



Con el fin de poder implementar dicho repertorio de cuestiones en torno a las 6 funciones de lengua ya descritas, nos valemos del cortometraje *Monsterbox*<sup>2</sup>. Este cortometraje fue creado en la Escuela de Arte y Diseño Bellecour y dirigido por Ludovic Gavillet Derya Kocauru, Lucas Hudson y Colin Jean-Saunier en 2012. El cortometraje se ambienta en un espacio natural y sitúa, mediante imágenes en 3 dimensiones (3D) a color a un señor y a un niño, los cuales mantienen una interacción en la que se intuye un diálogo entre ellos, acompañado de gestos, pero el cual se presenta como mudo. Ha sido un material muy utilizado hasta la fecha para fines de educación emocional, si bien se decide tomar reproducción de situaciones potenciales para la comunicación lingüística, pues permite reconocer acciones muy concretas como las 6 comentadas (recuérdense: solicitud, rechazo, orden, consejo, queja, enojo y petición de disculpas).

*Imagen 1. Fotograma del cortometraje Monsterbox.*



Con este material de base, se elaboraron las siguientes cuestiones, que se plantearon en forma de preguntas a los informantes:

1. Escena 1 (“54 – 59”) [explicación: el niño entra en el vivero y le pide al hombre mayor que lo regenta una casita de madera para su monstruito. El hombre y el niño se conocen desde hace tiempo]. ¿Cómo lo pedirías, si fueras el niño?

---

<sup>2</sup> Disponible de manera sencilla y gratuita en línea a través del siguiente enlace <[https://youtu.be/q911O\\_NIYJO](https://youtu.be/q911O_NIYJO)>.

2. [SOLICITUD]
3. Escena 2 [explicación: el hombre mayor, ante la petición del niño de tener una casita, mira al monstruo y le dice al niño que no puede vendérsela porque el monstruo debe ser un pájaro como el que muestra]. ¿Cómo le negarías la casita al niño y lo justificarías, si fueras el hombre mayor?
4. [RECHAZO]
5. Escena 3 (1'38' - 1'46') [explicación: el pájaro, con cierto desdén, le espeta al monstruito que se aleje para enseñarle cómo entrar en la casita; es la primera vez que esos dos animales se ven]. ¿Cómo lo dirías si fueras el pájaro?
6. [ORDEN]
7. Escena 4 (2'41' - 2'50') [explicación: el hombre mayor, al ver al niño con la regadera, le explica que no la debe utilizar para regar las plantas, sino que debe hacerlo con un pulverizador, como así le enseña]. ¿Cómo lo dirías si fueras el hombre mayor?
8. [CONSEJO]
9. Escena 5 (3'46" - 3'57") [explicación: el hombre mayor, al ver que el gran monstruo ha roto la maceta, se enoja y le reclama que tenga cuidado]. ¿Cómo te quejarías si estuvieras en su lugar?
10. [QUEJA]
11. Escena 6 (4'07" - 4'13") [explicación: el hombre mayor, al ver que el monstruo mediano se ha comido el bonsái, se pone muy furioso y ordena a los animales que se vayan]. ¿Cómo lo expresarías si fueras el hombre mayor?
12. [ENOJO]
13. Escena 7 (5'21" - 5'29") [explicación: el niño se acerca al hombre mayor y le pide disculpas en su nombre y en el de sus amigos por lo ocurrido]. ¿Cómo pedirías perdón, si fueras el niño?

### [PETICIÓN DE DISCULPAS]

Estas 7 cuestiones, que conforman una breve encuesta en su conjunto, suponen una elicitación directa, como se observa, de las 6 funciones lingüísticas que quieren analizarse en el contexto de la variedad lingüística del español elegida: el español de México. De modo que, una vez elaborada la técnica de obtención de datos, se trata

de seleccionar el grupo meta de informantes, con el fin de obtener resultados fiables y adecuados a nuestros fines.

De acuerdo con los objetivos de nuestro trabajo, se trabajará sobre un conjunto amplio de informantes jóvenes nativos del español mexicano, de un nivel sociocultural entre medio y alto. Se decide tomar este grupo etario y de dicho estrato ya que el fenómeno lingüístico que pretende estudiarse, el de la manifestación de la (des) cortesía, requiere trabajar en contextos no marcados para comprobar de una manera más genuina cuál suele ser su procedimiento y procesamiento más común. Esto es, evitamos estudiarla como en contextos socioculturales bajos en los que los informantes pueden no tener manejo de esta estrategia pragmática, así como contextos de nivel sociocultural extremadamente alto, en los que su uso puede resultar más frecuente de lo común y esperable. Así pues, el nivel intermedio (aunque en ocasiones, según las situaciones de uso, puede transformarse en alto, si el hablante es conocedor de las estrategias lingüísticas en mayor grado) resulta ser el más conveniente para estudios de este calado. En cuanto a la edad, asimismo, se opta por jóvenes de entre 18 y 30 años pues, además de ser un colectivo accesible entre los alumnos universitarios a los que tenemos sencillo acceso en el ámbito universitario en el que trabajamos, este puede dar pequeñas variaciones de realización que pueden enriquecer los patrones de base que se extraigan y que ayuden, a su vez, a definirlos más nítidamente.

El conjunto de informantes de México se obtuvo de un grupo de alumnos de la Universidad Autónoma de Nuevo León, en la ciudad de Monterrey. Se trata de un total de 20 informantes, elegidos al azar entre un total de más de 60, con el fin de no contaminar la

muestra elegida. Todos ellos cuentan con estudios universitarios de grado finalizados o en vías de finalización, cuentan con una edad de entre 18 y 30 años, tienen el español como lengua materna y se disponen a participar en la encuesta con fines de investigación de manera libre. No obstante, no conocen el objeto concreto de estudio de este planteamiento de investigación, con el fin de evitar respuestas edulcoradas en cuanto al uso formal y funcional de la (des)cortesía.

La encuesta se codificó mediante la aplicación en línea en *Google Forms* y se compartió con los estudiantes. Todas las respuestas se alojaron de manera conjunta en una tabla de Microsoft Excel desde la que se manejaron cualitativamente los datos. A ello se sumó más tarde una pequeña aproximación cuantitativa descriptiva que amplió y mejoró la descripción de patrones de comportamiento sociocultural (des)cortés que seguidamente veremos (v. apartado § 4).

En dicho documento Excel, se reclasifican, en primera instancia, las 6 funciones lingüísticas estudiadas (la solicitud, el rechazo, la orden, el consejo, la queja, el enojo y la petición de disculpas), de acuerdo con la partición clásica de los actos de habla (asertivos, declarativos, compromisivos, expresivos y directivos (Searle 1969)). En segunda instancia, se detectan y describen las estrategias formales que sirven a un fin (des)cortés (desde negaciones, aserciones, justificaciones..., hasta tipos de verbos, modos, etc.). Finalmente, se revisa el grado de (des)cortesía manifestada y se reinterpreta está a la luz de, por un lado, la percepción del hablante (pues es quien toma la decisión de expresar el fenómeno de una u otra forma, según una escena del cortometraje seleccionada) y, por otro, una reevaluación que proponemos como simplificación de la escala gradual que supone la intensidad de compromiso marcada por la

(des)cortesía expresada. Esto es, en la encuesta diseñada, se propone a los informantes categorizar las escenas objeto de respuesta con una graduación de la (des)cortesía entre 1-5, en la que 1 supone el extremo de mayor descortesía y 5 el de mayor cortesía; 3, a su vez, representa la neutralidad, esto es, la ausencia de cortesía o descortesía:

¿Cómo evalúas el grado de cordialidad de esta escena X (siendo 1 el mínimo y 5 el máximo) ?:

2 3 4 5

+ descortesía ..... + cortesía

A ello, como comentamos, sumamos una columna en la que reevaluamos la categoría social utilizada en nuestro análisis, con el fin de simplificar su interpretación, de la manera que sigue:

DESCORTESÍA

NEUTRALIDAD

CORTESÍA

De este modo, el estudio de los datos se revela más sistemático, pues permite establecer patrones de expresión entre 3 polos de intensidad, frente a 5, a la vez que cada uno de ellos queda mejor definido y con matices y extensión de explicación más completos.

En resumen, se llega a poder establecer unas líneas de semejanza en cada una de las 3 facetas de manifestación de la (des)cortesía en el español mexicano de los jóvenes de nivel medio-alto, las cuales pueden servir como base para observar otros grupos sociales e incluso abrir estudios enfocados a la comparativa entre variedades diatópicas.



### 3. Análisis y discusión de los datos

A continuación, se revisarán los resultados obtenidos del análisis de cada una de las 6 situaciones en las que se ha requerido respuesta a los informantes receptores de nuestro diseño de encuesta mediante el *DCT*.

Comenzaremos por revisar la primera escena:

**Escena 1** [explicación: el niño entra en el vivero y le pide al hombre mayor que lo regenta una casita de madera para su monstruito. El hombre y el niño se conocen desde hace tiempo]. **¿Cómo lo pedirías, si fueras el niño? SOLICITUD**

*Imagen 2. Fotograma de la Escena 1: SOLICITUD, del cortometraje Monsterbox.*



En esta escena, los informantes elaboran diferentes tipos de respuesta en torno a la intervención del niño. Algunos de los ejemplos de lengua pueden ser estos: *Disculpe, ¿me podría dar esta casita? Pero sólo tengo esto* (mostrando el poco dinero con el que cuenta en su mano) (neutralidad); *Buenas tardes, qué precio tiene la casita mediana* (señalando la jaula que tiene el señor tras el mostrador) (cortesía).

En esta situación, los informantes reparten sus expresiones de manera equitativa entre un grado alto de cortesía (50 %) y un grado neutro (50 %), esto es, la ausencia de dicha categoría.

Como puede verse en los breves ejemplos aducidos, se opta en ambos casos por estructuras proposicionales bimembres, en las que suele haber una secuencia de apertura, que centra la atención del otro mediante una fórmula fáctica, y una secuencia subsiguiente en la que se realiza propiamente la acción de solicitud. Ahora bien, existen algunas diferencias entre la cortesía y la neutralidad. Véase, así, que la neutralidad opta por expresiones fijas, pero en las que es menos transparente la presencia del tú, por estar gramaticalizadas o blanqueadas (*buenas tardes*), si bien estas no pierden del todo su base fáctico-apelativa. No obstante, destaca su valor de centralización de la atención, inicio del turno..., frente a su apunte directo al otro. Y lo que sigue a ello puede ser perfectamente una pregunta directa, no atenuada ni intensificada en torno al objeto sobre el que se requiere información, esto es, se introduce de manera casi automática y directa la solicitud, sin rodeos: *qué precio tiene la casita mediana*.

Observemos, no obstante, qué ocurre con la variante de expresión marcadamente cortés para esta misma escena. Lo primero que se aprecia es que la secuencia de apertura prefiere estructuras directivas que, por supuesto, también son fáctico-apelativas, pero que muestran de forma más transparente la implicación del tú (ej. *disculpe*), frente a lo que ocurre con la neutralidad. Asimismo, este mismo tipo de estructuras pueden reinterpretarse como con una doble función, es decir, que son fácticas, y a la vez, por hacer explícita la petición de disculpas, atenúan de manera preventiva la acción que va a venir después: una segunda petición, pero esta centrada en el objeto

principal de la escena, la posibilidad de obtención de una jaula para el animalito del niño. Llegados a la segunda parte de la intervención, observamos que también se introduce una pregunta directa, pero esta cuenta con un verbo condicional que suele estar en presente, en forma de respeto, y junto a ello pueden aparecer recursos como el uso de diminutivos (*casita*), otras expresiones de respeto como *por favor*, el posible añadido de una justificación, etc.

Así pues, la cortesía frente a la neutralidad, en la manifestación de solicitud, se expresa en el 100% de los casos mediante la conjunción de varios recursos lingüísticos y en combinación con fenómenos de intensidad como la atenuación, la cual está ausente en circunstancias neutras.

Veamos la segunda escena:

**Escena 2** [explicación: el hombre mayor, ante la petición del niño de tener una casita, mira al monstruo y le dice al niño que no puede vendérsela porque el monstruo debe ser un pájaro como el que muestra]. ¿Cómo le negarías la casita al niño y lo justificarías, si fueras el hombre mayor? **RECHAZO**

*Imagen 3. Fotograma de la Escena 2: RECHAZO, del cortometraje Monsterbox.*



En el caso de la expresión del rechazo, requerida a los informantes, nos encontramos con los siguientes tipos de respuesta: *Pero ¿qué es eso...? No, niñita, las casitas para pájaros son sólo para pájaros* (cortesía); *No puedo, estas casitas son para pájaros, no para monstruos* (neutralidad). Analizamos estos usos, en los que la totalidad de los datos obtenidos arrojan un 80 % de situaciones de neutralidad, frente a un 20 % de casos marcados como corteses.

En primer lugar, si nos fijamos en las expresiones ligadas a la neutralidad que son, en este caso, las más comunes, es fácil encontrar una negación directa (no) o incluso una negación de la capacidad de proporcionar la jaula solicitada por el niño (no puedo), además de una expresión descriptiva (*estas casitas son para pájaros, no para monstruos*), la cual actúa a modo de justificación.

La expresión de cortesía, por su parte, añade más elementos y, de nuevo, como en el caso de la petición (Escena 1), se revela más extensa y marcada. Véase que puede también aparecer la negación directa, pero esta se acompaña de apelaciones directas (*¿qué es eso...? No, niñita...*), incluso aparecen también diminutivos (*niñita..., las casitas...*), repeticiones de la misma acción negativa, y secuencias explicativas, que también sirven a un fin justificador. Por consiguiente, la cortesía viene relacionándose con contextos excepcionales, pero en los que las formas lingüísticas operan muy marcadamente encaminadas a salvaguardar la imagen del yo, sin dejar de incidir más directamente que los casos de neutralidad en el otro, no solo implicado en el contexto, sino también con las palabras del hablante.

Pasamos a la tercera escena:

**Escena 3** [explicación: el pájaro, con cierto desdén, le espeta al monstruito que se aleje para enseñarle cómo entrar en la casita; es la



primera vez que esos dos animales se ven]. ¿Cómo lo dirías si fueras el pájaro? **ORDEN**

*Imagen 4.* Fotograma de la Escena 3: ORDEN, del cortometraje Monsterbox.



Los ejemplos de respuesta de los informantes presentan características que resumen muy bien los siguientes casos prototípicos: *Mira, hazte para allá, deja te enseñó cómo se abre* (neutralidad); *Hazte a un lado creatura con bajo intelecto, deja que te muestre como usar este aparato donde vivo* (descortesía).

Como se puede observar, ahora, si bien sigue predominando la neutralidad como en el caso del primer ejemplo (se da de este modo en el 70 % de las respuestas), el polo opuesto lo representa la expresión de descortesía (reconocible en el otro 30 % de las ocasiones). Las diferencias formales, en estas circunstancias, son más grandes que en las manifestaciones de las 2 primeras funciones lingüísticas.

La neutralidad pasa ahora por aparición, en primer término, de un fático-apelativo (*mira*), de la aparición directa de un imperativo (*hazte para allá, deja*) en una proposición breve, el cual indica que se realiza un acto directivo, y el añadido de una descripción de dicha dirección (*te enseñó cómo se abre*). En cambio, la descortesía, como veíamos para la expresión de la cortesía, se expresa mediante un enunciado más extenso. Si bien este también es directivo, no comienza con segmentos



fáticos, sino directamente con el uso de imperativos, los cuales aparecen sin ninguna minimización, de hecho (*Hazte a un lado..., deja que...*). Se siguen apelativos descalificativos (*creatura con bajo intelecto*) y, en última instancia aparece la descripción de la acción (*te muestre cómo usar este aparato donde vivo*), la cual ya casi aparece de manera anecdótica.

Estas observaciones permiten colegir que, en la manifestación de la descortesía, al menos para la expresión de la orden, no importa tanto la función lingüística básica del acto comunicativo, como la estrategia codificada como descortés, en la cual recaen todos los esfuerzos del hablante, lo cual hace ver que la descortesía parece muy marcada en esta variedad del español.

La cuarta escena se presenta como sigue:

**Escena 4** [explicación: el hombre mayor, al ver al niño con la regadera, le explica que no la debe utilizar para regar las plantas, sino que debe hacerlo con un pulverizador, como así le enseña]. **¿Cómo lo dirías si fueras el hombre mayor? CONSEJO**

Esta escena elicitó respuestas de los informantes como: *No, es mejor con un pulverizador* (neutralidad); ¡No! Así no se hace, debes usar esto

*Imagen 5. Fotograma de la Escena 4: CONSEJO, del cortometraje Monsterbox.*



(descortesía). Entre ellas, destaca la neutralidad, que se da en el 80 % de los casos, y solo en el otro 20%, se reconoce descortesía. En ambos casos, el acto directivo viene encabezado por una negación directa, si bien existen diferencias en la expresión del resto del enunciado para cada uno de los dos casos prototípicos.

En la manifestación de neutralidad, a la negación la sucede una recomendación, la cual no es más que un acto directivo atenuado, que se presenta en forma de sugerencia (*es mejor con un pulverizador*), de hecho, a primera vista, puede verse como un falso acto asertivo, pues la dirección se presenta muy velada; pues se trata de un acto indirecto (Searle 1969). Pero veamos que, en la manifestación de descortesía, la misma negación inicial ya queda marcada por una elevación de tono (que en las respuestas de nuestra encuesta del *DCT* se presentan con signos de exclamación). Además, no aparece una recomendación más o menos velada, sino un rechazo y anulación de una acción que se califica de negativa (*así no se hace*) y la posterior explicitud de la corrección de la acción rechazada (*debes usar esto*).

Es la descortesía un fenómeno extremo, por tanto, incluso más que la manifestación del polo de la cortesía en sí.

En la quinta escena, nos centramos en la queja:

**Escena 5** [explicación: el hombre mayor, al ver que el gran monstruo ha roto la maceta, se enoja y le reclama que tenga cuidado].  
**¿Cómo te quejarías si estuvieras en su lugar? QUEJA**

Véanse ejemplos de respuestas para esta escena: ¡Ei! Por un demonio... ¡hazte para atrás! ¡Shu! Qué desastre (descortesía); ¡Eres muy grande! ¡Ten cuidado!, vas a romper todo (neutralidad). Nada más procura entrar con más cuidado.

Imagen 6. Fotograma de la Escena 5: QUEJA, del cortometraje Monsterbox.



Se trata del primer caso de los analizados en el que predominan uno de los 2 polos de la (des)cortesía. Aquí, en el 80% de los casos aparece descortesía, frente al 20%, en el que se reconoce neutralidad. Ciertamente se trata de una función expresiva negativa, con lo que es coherente obtener estos resultados.

En el caso de la neutralidad, apenas aparecen recomendaciones presentadas como atenuadas (¡Eres muy grande! ¡Ten cuidado!, vas a romper todo). Por su lado, la descortesía añade interjecciones (¡Ei!, ¡Shu!), imperativos (*hazte para atrás*), calificaciones negativas (¡qué desastre!)..., y todo, en un tono elevado. Con lo que, de nuevo, la descortesía se muestra en el extremo más marcado de la escala de la (des)cortesía, algo que se manifiesta incluso a través de las formas lingüísticas dispuestas.

En la sexta escena se procede de la siguiente manera:

Escena 6 [explicación: el hombre mayor, al ver que el monstruo mediano se ha comido el bonsái, se pone muy furioso y ordena a los animales que se vayan]. ¿Cómo lo expresarías si fueras el hombre mayor? ENOJO



Imagen 7. Fotograma de la Escena 6: ENOJO, del cortometraje Monsterbox.



Se arrojan los siguientes ejemplos: ¡Fuera de aquí, idiotas! (descortesía); ¡Sálganse, por favor, de mi tienda! (neutralidad), entre otros.

Como para la expresión de la queja, aquí la descortesía (80%) supera en un 60% a la expresión de neutralidad (20%), y su expresión formal es ligeramente diferente.

La neutralidad usa verbos en forma imperativa (¡sálganse...!), si bien la fuerza de estas queda compensada con estrategias de atenuación, entre las que aparecen algunas fórmulas fijadas (*por favor*). De este modo, las fuerzas se compensan para resultar un enunciado neutro. La descortesía, no obstante, se apoya, también como en la queja, en el uso de interjecciones y exclamaciones, así como en descalificaciones o calificaciones negativas exacerbadas (*idiotas*).

Y, por último, revisamos la escena séptima:

**Escena 7** [explicación: el niño se acerca al hombre mayor y le pide disculpas en su nombre y en el de sus amigos por lo ocurrido]. ¿Cómo pedirías perdón, si fueras el niño? **DISCULPA**

Son algunos ejemplos relativos a esta escena *Hola, Sr. Jorge. Lamento los destrozos que causaron mis monstruos el otro día y, aunque sé*

Imagen 8. Fotograma de la Escena 7: DISCULPAS, del cortometraje Monsterbox.



*que no es igual, le traje otro arbolito para que lo pueda cuidar (cortesía) o Fui desconsiderado, ¿me perdona? (neutralidad).*

Esta es la única función en la que predomina de forma elevada la cortesía (90%), en relación con la neutralidad (que se da en el otro 10% apenas de casos), claro está, por la naturaleza del tipo de acto de habla compromisivo y directivo que la escena representa. Además, el hecho de que exista una declaración patente, que hace coincidir la locución misma con la acción que se lleva a cabo, obliga en gran medida a actualizar formas de cortesía que resguarden la imagen propia del hablante. Independientemente de ello, no obstante, podemos ver también cómo se comporta el informante cuando opta por variantes neutras de expresión.

La neutralidad aquí redundante en la aparición de justificaciones con autodenostación (*fui desconsiderado*) y solicitud o pregunta directa en torno a la disculpa a través de fórmulas típicas de respeto (*¿me perdona?*). Son estas, pues, expresiones breves y concisas. La cortesía, en cambio, se desplaza hacia el polo. Como ocurre en otros casos como también en los de la descortesía, la expresión es más extensa y produce mayores costes de procesamiento, si bien en comparación con la descortesía, la cortesía se decanta a aserciones y descripciones a



modo de justificación (a veces, como en el ejemplo superior, suponen circunloquios y repeticiones de información o añadidos de información innecesaria), frente las calificaciones subjetivas que aquella prefiere (recuérdense el uso de algunos adjetivos negativos y las descalificaciones directas). Asimismo, pueden aparecer aquí saludos (*hola, señor Jorge*), verbos declarativos (*lamento*), reparaciones (*aunque sé que no es igual, le traje otro arbolito para que*), etc.

En resumen, la cortesía se suma a la preferencia por enunciados largos y a una selección muy cuidada de las estrategias lingüísticas que, de otra manera no marcada, no suelen hacer su aparición en el discurso.

Los 7 casos analizados presentan peculiaridades diferentes, si bien encontramos algunos puntos de conexión a la hora de abordar la definición comportamental de la (des)cortesía en México. Y es que, como se ha visto, cortesía y descortesía suelen emplearse siempre en relación paradigmática, no con su opuesto, sino con enunciados más bien neutros, los cuales, de hecho, suelen predominar en el discurso de los informantes jóvenes de nivel medio-alto. Ahora bien, cuando el hablante opta por uno u otro polo social, lo manifiesta de manera exacerbada, sobre todo, cuando decide utilizar la descortesía (incluso más que en el caso de la cortesía), bien sea porque el tipo de acto de habla de base lo lleva a ello o le facilita esta opción marcada, bien porque el hablante decide personalmente adherirse a esta posibilidad expresiva. En ambos polos, la extensión de los enunciados es muy superior a la de sus variantes neutras, y suelen combinarse en ellos distintas estrategias lingüísticas, entre las que las más frecuentes redundan siempre en la convocatoria del otro (con fáctico-apelativos, rechazos directos, calificaciones o descalificaciones, etc.) o en las

marcas de intensidad explícitas (desde un tono elevado hasta una selección léxico, por ejemplo, en los tipos de verbos que incida en la graduación de los compromisos para con lo dicho y el otro).

## Conclusiones

El presente capítulo ha tratado de realizar una aproximación cualitativa al uso de la (des)cortesía en México, concretamente, se ha centrado en grupos de jóvenes de entre 18 y 30 años, con un nivel sociocultural medio-alto, el cual no solo resulta accesible a la investigación, sino que se revela como potencialmente facilitador del uso de dicho fenómeno pragmático y social, lejos de la contaminación de contextos de nivel excesivamente alto y de los marcadamente bajos. Así pues, se trata de circunstancias que, como se ha perseguido, pueden mostrar un uso lo más genuino posible del recurso.

El trabajo ha implementado una metodología rentable y atractiva como es la del *DCT (Discourse Completion Test/Task)*, la cual ha ofrecido resultados coherentes en otros estudios de pragmática sociocultural como este, y facilita la obtención de datos, una vez seleccionado el grupo meta de informantes. Con ello, se han extraído conclusiones necesarias que sientan las bases para el estudio de estas o incluso de otras cuestiones pragmáticas, las cuales también podrán, en el futuro, trabajarse no solo de manera aislada, sino en contraste con otros fenómenos, con otros grupos sociales o con otras variedades del español. Ello redundará, además, en una ampliación más que útil, de materiales analizados para el docente de español, así como de puntos abiertos para la reflexión de cara a la impartición de sus clases, en las que puede más sencillamente concienciarse de la enseñanza de fenómenos lingüístico-sociales como el que nos atañe.

Desde el punto de vista teórico, además, el estudio nos ha permitido observar que las categorías de los actos de habla clásicos siguen vigentes y reconocibles, todas ellas, de hecho, en la región de habla hispano-mexicana, si bien precisan de una ampliación de sus definiciones, y de descripciones exclusivas en función de la variedad diatópica de que se trate. Así, por ejemplo, se ha visto que la expresión de la (des)cortesía tiene algunas implicaciones peculiares entre los jóvenes de México, dentro de lo que pueden reconocerse como actos de habla expresivo-assertivos. También se ha visto que el número de estrategias utilizadas para expresar los polos opuestos de cortesía y descortesía son altos, si se realiza una comparación sencilla con su mismo uso en otras variedades del español como la de España. Sumado a ello, se ve que la descortesía se expresa de manera peculiar en México, pues se apoya frecuentemente, entre otros recursos, en expresiones del discurso repetido. Y, finalmente, por el compendio de observaciones cualitativas realizadas (v. apartado § 4), se detecta que, pese a existir situaciones de neutralidad, en México predomina una exacerbación de la expresión de los polos complementarios de descortesía, por un lado, y de cortesía, por otro, manifestados ambos en alto grado de intensidad.

Con todo, quedan algunos aspectos por estudiar en mayor profundidad al respecto. Así, por ejemplo, desde el punto de vista metodológico, hemos reparado en la necesidad de mejorar la implementación de la técnica del *DCT* con el fin de conseguir resultados más certeros en aspectos concretos como la percepción de la cortesía y otras actividades de imagen neutras o descorteses. Para ello, proponemos acortar las instrucciones y solicitudes de información, respecto a cómo lo llevamos a cabo en el diseño de nuestra encuesta (v. apartado § 3). Y, asimismo, creemos que los materiales cotejados y

estudiados debieran tener una mayor difusión y utilidad, la cual pasa por exportarlos hacia y para el diseño de actividades prácticas para el alumnado de español, sea de primera como de segunda lengua.

Teóricamente hablando, además, el trabajo sugiere que la propuesta de escalas de asignación de valores (des)cortesés debe ser incluso más sencilla. Se pasó de 5 a 3 categorías, si bien incluso estas siguen presentando puntos de explicación ensombrecidos que, en futuros trabajos, nos proponemos solventar y mejorar. Y, por último, ello también se ha visto ensombrecido por el reconocimiento formal lingüístico de expresión de los valores de (des)cortesía, el cual se ha hecho de manera exhaustiva, pero que debe seguir extendiéndose a otras modalidades lingüísticas, a un número más amplio de encuestados, etc. Pues si bien ampliar la muestra puede no facilitar el manejo de datos finales, sí que, en última instancia, aminorará el esfuerzo de comprensión de otras investigaciones, pues partirán de una base de estudio ya realizada, aspecto con el que, hasta ahora, aún no se cuenta y que, de alguna forma, este trabajo ha tratado de resaltar y abrir un camino transitable de investigación.

## Referencias

- Albelda, M. (2008): Codificación de la descortesía y variación de su interpretación dependiendo de factores sociales y situacionales. *Pragmatics*, 18(4), pp. 751-774.
- Bernal, M. (2005): Hacia una categorización sociopragmática de la cortesía, la descortesía y la anticortesía. El caso de conversaciones españolas de registro coloquial. En Bravo, D. (ed.), *Estudios de la (des)cortesía en español. Categorías conceptuales y aplicaciones a corpora orales y escritos*. Dunken.
- Blum-Kulka, S., House, J., y Kasper, G. (1989): "Investigating cross-cultural pragmatics: An introductory overview". En Blum-Kulka,

- S., House, J., y G. Kasper (eds.), *Cross-cultural pragmatics: Requests and apologies*. Ablex, 13(14), pp.1-34.
- Bravo, D. (2009): *Pragmática, sociopragmática y pragmática sociocultural del discurso de la cortesía: Una introducción*. En Bravo, D., N. Hernández Flores y A. Cordisco (eds.), *Aportes pragmáticos, sociopragmáticos y socioculturales a los estudios de la cortesía en español*. EDICE-Dunken.
- Bravo, D. y Briz, A. (2004): *Pragmática sociocultural: análisis del discurso de cortesía en español*. Ariel.
- Briz, A. (coord.) (2008): "Imagen personal y cortesía al hablar. Las relaciones con los interlocutores". En *Saber hablar*. Aguilar.
- Briz, A. (2010): "Lo coloquial y lo formal, el eje de la variedad lingüística". En Castañer, R. M. y V. Lagúens, *De moneda nunca usada. Estudios dedicados a José M.<sup>a</sup> Enguita*. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Consejo de Europa (2002): *El Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*. Anaya y CVC.
- Gavillet, L., Kocaurlu, D., Hudson, L., y Jean-Saunier, C. (2012): *Monsterbox*.
- Flores, M. E. e Infante, J. M. (eds.) 2014: *La descortesía en el discurso: perspectivas interdisciplinarias (imagen, actos de habla y atenuación)*. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Haverkate, H. (2004): "El análisis de la cortesía comunicativa: categorización pragmalingüística de la cultura española". En Bravo, D. y A. Briz (coord.), *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*. Ariel.
- Hernández Flores, N. (2002): *La cortesía en la conversación española de familiares y amigos; la búsqueda del equilibrio entre la imagen del hablante y la imagen del destinatario*. Institut for Sprogog Internationale Kulturstudier, Aalborg Universitet (37).



- Hernández Flores, N. (2004), "La cortesía como búsqueda del equilibrio de la imagen social". En Bravo, D. y A. Briz (eds.), *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*. Ariel.
- Hymes, D. H. (1971): "Acerca de la competencia comunicativa". En Llobera et al., *Competencia comunicativa. Documentos básicos en la enseñanza de lenguas extranjeras*. Edelsa.
- Infante, M. y Flores, M. E. (2015): "Imagen y (des)cortesía en el discurso de los políticos mexicanos". En Bravo, D. y M. Bernal (eds.), *Perspectivas sociopragmáticas y socioculturales del análisis del discurso*. Dunken.
- Instituto Cervantes (1994): *Plan Curricular del Instituto Cervantes*. Instituto Cervantes.
- Kasper, G. (2000): "Data collection in pragmatics research". En Spencer-Oatey, H. (ed.), *Culturally Speaking: Managing Rapport Through Talk Across Cultures*. Continuum.
- Sbisà, M. y Turner, K. (2013): *Pragmatics of Speech Actions*. De Mouton Gruyter.
- Searle, J. (1980 [1969]): *Actos de habla*, Madrid: Cátedra.
- Searle, J. R. y Vanderveken, D. (1985). *Foundations of illocutionary logic*. Cambridge University Press.
- Siebold, K. (2008): *Actos de habla y cortesía verbal en español y en alemán. Estudio pragmlingüístico e intercultural*. Peter Lang.
- Wojtaszek, A. (2016): Thirty years of Discourse Completion Test in Contrastive Pragmatics research. *Linguistica Silesiana* (37) pp. 161-173.

# LENGUAJE INCLUYENTE Y FORMACIONES IMAGINARIAS

*Stella Maris Rodríguez Tapia*

*Gabriel Ignacio Verduzco Arguelles*

*Eduardo Ruiz Pérez*

## 1. Introducción

Es frecuente observar la presencia del lenguaje incluyente en las redes sociales. Dentro de ellas, llama la atención su presencia en sitios de *Facebook* que no necesariamente se vinculan a colectividades de género. Sin embargo, el lenguaje incluyente adquiere diferentes formas, por lo cual y, siguiendo las propuestas de Novoa- Miranda en cuanto a la distinción entre ideología y perspectiva de género, (2013) el lenguaje incluyente binario y neutro guarda relación con ideologías más o menos tradicionales respecto al género. Sin embargo, en ambos casos existe una relación entre su uso, la ideología y el poder (Rodríguez, Verduzco y Ruiz (2021).

Siguiendo la caracterización y clasificación establecida por Reboul (1986) en la que distingue entre las ideologías difusas entendiéndolas como aquellas extendidas y al servicio del poder, las sectarias como las contrarias al poder establecido pero que pretenden posicionarse como dominantes y, las segmentarias como las intermedias que de manera implícita se adhieren a la ideología dominante, se puede establecer que, todos los textos del corpus responden a un tipo de ideología particular. No obstante, es interesante revisar de qué forma el uso de lenguaje incluyente construye relaciones de poder asociadas a ideologías específicas.

Por lo anterior, este trabajo aborda la propuesta de Pêcheux (1978) sobre las formaciones imaginarias y analiza las relaciones de poder que se establecen en un corpus de nueve publicaciones de *Facebook* de páginas de México, Chile y Argentina que se vinculan a causas sociales (autismo, desaparecidos y colectivos de personas con VIH) y, en los cuales se hace uso del lenguaje incluyente (binario y/o neutro) de acuerdo con la propuesta de Rodríguez, Verduzco y Ruiz (2021).

Pêcheux distingue tres instancias que permiten observar las relaciones de poder en el discurso. Ellas son:

1. A como sujeto productor.
2. B como sujeto receptor.
3. R como el objeto discursivo.

En este análisis entonces A corresponde a la página de *Facebook*, por su parte B representa a la comunidad seguidora de la página en cuestión y R es la publicación específica.

Para este trabajo se propuso una opción metodológica comparativa del corpus que permitiera ampliar la perspectiva del análisis. Por un lado, se revisa de manera vertical para observar la tendencia presente en cada país y, por otro lado, una horizontal donde se aprecia de manera comparativa entre los tres países.

## **2. Discusión**

El corpus fue organizado en tres grupos: uno por país (México, Chile y Argentina respectivamente). Y cada uno de ellos, se integró por tres publicaciones. Esta distribución facilita abordar el análisis desde dos perspectivas: vertical (por país) y el horizontal (comparativo).

## 2.1. Revisión vertical

### 2.1.1. País: México

A continuación, se presentan las tres imágenes que corresponden a México. En orden de aparición ellas son: una hecha por el colectivo “Fuerzas unidas por nuestros desaparecidos en Coahuila y México”, le sigue la de la asociación “Familias unidas por el autismo en México, AC” y, por último, una de “Amnistía Internacional México”.

Imagen 1. Caso 1.



Fuente: Fuerzas Unidas por nuestros desaparecidos en Coahuila y en México.

La imagen uno corresponde al grupo “Fuerzas unidas por nuestros desaparecidos en Coahuila y México” y fue hecha el 10 de mayo del 2020. La publicación destaca que, a pesar del confinamiento por el Covid 19, la lucha por la búsqueda de los desaparecidos no ha cesado. El texto se acompaña de fotografías de las manifestaciones en el Centro de Saltillo. Se aprecia el uso del lenguaje incluyente binario: “todos y todas”.

Formación imaginaria 1: imagen de A para el sujeto colocado en B. ¿Quién soy yo para hablarle así? A se instaura como una entidad que busca la empatía y solidaridad de B. No se presenta superior a B, solo busca el apoyo de B.

Formación imaginaria 2. imagen del lugar de B para el sujeto colocado en A. ¿Quién es él para que yo le hable así? B es visto como una comunidad receptiva y solidaria al dolor de A. En ese sentido se puede pensar que B se encuentra en una posición superior a A respecto al poder que puede adquirir una comunidad que solidariza con una lucha social a la cual se adhiere.

Formación imaginaria 3. Punto de vista de A sobre R. ¿De qué le hablo así? A se muestra con total dominio de R. El dominio de A sobre R se sustenta en el recurso de la vivencialidad.

En síntesis, este primer caso muestra de qué forma A se construye como una instancia legitimadora respecto a R. Sin embargo, no se posiciona como superior a B. Además, cabe señalar que este discurso, al hacer uso del lenguaje incluyente de orden binario, sugiere de manera implícita, una inscripción de A en la ideología de perspectiva de género la que excluye a la diversidad sexual. En este sentido, y de acuerdo con Reboul, se puede suponer que la publicación genera un discurso inscrito en una ideología segmentaria ya que no se adhiere a la ideología dominante directamente, pero establece rasgos sutiles con ella.

En el caso siguiente, se revisa la articulación en una publicación hecha por un colectivo de apoyo a las personas con autismo en México.

Esta publicación es del 19 de octubre del 2019 y fue hecha por el colectivo “Familias unidas por el Autismo en México AC”. En el texto



## Imagen 2. Caso 2.



Fuente: Familias Unidas por el Autismo en México A.C.

se informa sobre el cierre de una terapia con delfines y se agradece a todas las personas que colaboraron en la realización de esta. Aparecen fotografías de los niños en la terapia. Se observa el uso de lenguaje binario mediante la forma del plural neutro “hijos, todos”

Formación imaginaria 1: imagen de A para el sujeto colocado en B. ¿Quién soy yo para hablarle así? Similar a la imagen anterior, se observa que A se construye como una entidad perteneciente a los grupos vulnerables que busca apoyo y empatía de B.

Formación imaginaria 2. imagen del lugar de B para el sujeto colocado en A. ¿Quién es él para que yo le hable así? De igual forma, B es construido como una comunidad empática y solidaria.

Formación imaginaria 3. Punto de vista de A sobre R. ¿De qué le hablo así? A se muestra con total dominio de R. El dominio de A sobre R se sustenta en el recurso de la vivencialidad.

La segunda imagen, tal como se aprecia, comparte varios rasgos con la imagen uno en cuanto al tipo de discurso y al manejo de las relaciones de poder. Se puede pensar que, al ser ambas agrupaciones que requieren del apoyo y la solidaridad de B en sus respectivas luchas, tienden al uso de los mismos recursos discursivos. En las dos publicaciones A apela a B desde un argumento emocional y el dominio que muestra sobre R no se articula desde la institucional sino desde lo vivencial. De igual forma, se aprecia que esta imagen también genera un discurso vinculado a la ideología de la perspectiva de género al hacer uso del lenguaje incluyente binario. Y en ese sentido, igualmente parece dejar fuera a la diversidad. La adhesión en la ideología de género, como en el caso anterior, también parece ubicarse dentro de una ideología segmentaria.

La última publicación que se incluye de México fue hecha Amnistía Internacional México y es interesante ver cómo esta publicación, a pesar de vincularse a ideologías que luchan por causas sociales de grupos vulnerables, se articula desde una posición de poder diferente a las anteriores.

Esta imagen es del grupo de Amnistía Internacional México y fue hecha el 18 de diciembre del 2020. El texto refiere al impacto del covid-19 en el mundo, pero principalmente, cómo ha afectado a los grupos de migrantes. También responsabiliza a los gobiernos de México y Centroamérica por no brindar el apoyo necesario a estos grupos vulnerables. Presenta afiches donde se explican detalladamente los aspectos inadecuados en el manejo de la pandemia para los migrantes.

### Imagen 3. Caso 3.



Fuente: Amnistía Internacional México.

Se observa el uso de un lenguaje incluyente binario mediante la presencia de la forma del plural neutro “todas las personas-todos los migrantes”.

Formación imaginaria 1: imagen de A para el sujeto colocado en B. ¿Quién soy yo para hablarle así? A se construye como una autoridad ante B ya que informa, denuncia e instruye a B.

Formación imaginaria 2. imagen del lugar de B para el sujeto colocado en A. ¿Quién es él para que yo le hable así? B es visto como una entidad inferior a A puesto que requiere ser informado para tomar conciencia.

Formación imaginaria 3. Punto de vista de A sobre R. ¿De qué le hablo así? A manifiesta conocimiento, datos y situaciones específicas que le otorgan dominio sobre R. Esto lo califica como entidad legitimadora sobre lo relativo a R.

Tal como se mencionó, esta publicación es la única en la cual A se muestra como superior a B y con total dominios sobre R. La particularidad de esta publicación radica en que se presenta como una autoridad cuyo recurso argumental responde a lo lógico-racional: informa, educa, promueve una denuncia. En este sentido, se observa que el discurso que se genera se inserta dentro de las ideologías sectarias puesto que confronta a la ideología dominante representada por el Gobierno de México. No obstante, este discurso hace uso del lenguaje binario, anclado a la ideología de perspectiva de género. Al respecto es interesante el hecho que, a pesar de pertenecer a una ideología sectaria, el discurso se construye del lenguaje incluyente adscrito a la convención, la tradición y la institucionalidad.

#### *2.1.1.1. Resultados*

En las tres publicaciones se aprecia el uso del lenguaje binario: plural neutro o bipartito. El 66% de las publicaciones se usa el plural neutro lo cual muestra el predominio de esta forma.

Predomina una relación de igualdad entre A y B (66%).

En el 100% de las publicaciones A se muestra con dominio sobre R: el 66% usa un argumento de carácter emocional basado en lo vivencial (66%) y el 33% apela a un argumento lógico-racional sustentado en su carácter de organismo internacional que vela por los Derechos Humanos.



El 66% de las publicaciones dialoga con las ideologías segmentarias y el 33% con la ideología sectaria.

El 66% de las publicaciones (imagen uno y dos) hace uso de la primera persona del plural. Se puede pensar que este predominio se asocia al tipo de colectivo e ideología en el que se inscriben las publicaciones. Ambas corresponden a ideologías segmentarias que se muestran en relación de igualdad frente a interlocutor. Además, ambas comparten un argumento de orden emocional que se basa lo vivencial. En este sentido, parece haber una vinculación entre las características de estos colectivos y en el uso del “nosotros” por ser un recurso que acerca emocionalmente a emisor y receptor.

### 2.1.2. Segundo Grupo. País: Chile

A continuación, se presenta el segundo grupo correspondiente a publicaciones hechas por colectividades chilenas. La primera publicación corresponde al sitio de “Madres e hijos del silencio. Cuadros de búsqueda”, le sigue una hecha por la asociación “Amasperger” y, la última, al sitio “Aspergirl”.

Imagen 4. Caso 4.



Fuente: Hijos y madres del silencio. Cuadros de búsquedas.



La imagen cuatro corresponde a una publicación hecha el 24 de marzo del 2019 por el colectivo “Hijos y madres del silencio. Cuadros de búsqueda”. En esta publicación se saluda de manera afectuosa y solidaria a sus pares de Argentina. Se observa el uso del lenguaje incluyente no binario “tod@s- nuestr@- compañer@s”.

Formación imaginaria 1: imagen de A para el sujeto colocado en B. ¿Quién soy yo para hablarle así? A se presenta como compañero de búsqueda de B, por lo tanto, parece ser que A se construye desde una relación de igual a B. No se aprecia rasgo de superioridad.

Formación imaginaria 2: imagen del lugar de B para el sujeto colocado en A. ¿Quién es él para que yo le hable así? B es pensado como esa comunidad de pares, comparten una misma lucha y un mismo dolor.

Formación imaginaria 3. Punto de vista de A sobre R. ¿De qué le hablo así? A conoce, se involucra y actúa respecto a R. Por lo cual A muestra dominio de R. Este dominio está dado por un argumento vivencial o testimonial.

En esta publicación se observa una relación de igualdad entre A y B, una vez más, se A apela a la solidaridad de B y el dominio de A sobre R se basa en lo emocional de orden vivencial. Sin embargo, esta publicación hace uso del lenguaje incluyente neutro o no binario. Esto inscribe el discurso dentro de la ideología de género la cual incorpora a la diversidad sexual. Al respecto, se puede afirmar que la ideología que se proyecta corresponde a las ideologías sectarias, en tanto repugna a la dominante de manera directa.

La siguiente imagen muestra la publicación hecha por la asociación “Amasperger” vinculada a la asociación de apoyo para

Imagen 5. Caso 5.



Fuente: Amasperger.

las personas con Síndrome de Asperger. Es interesante observar esta publicación en cuanto al tipo de inscripción ideológica que se percibe y las relaciones de poder que se construyen.

La imagen cinco corresponde a una publicación hecha por el colectivo “Amasperger” y fue hecha el 20 de marzo del 2020. El texto ofrece un curso en línea dirigido a padres de personas con autismo. Se presenta el uso del lenguaje incluyente de orden binario “padres-madres-hijos-hijas”

Formación imaginaria 1: imagen de A para el sujeto colocado en B. ¿Quién soy yo para hablarle así? A se autopercibe como una figura superior a B en tanto es la asociación que orienta, informa y presta un servicio a B.

Formación imaginaria 2. imagen del lugar de B para el sujeto colocado en A. ¿Quién es él para que yo le hable así? B es visto como inferior a A ya que requiere de la guía que A les ofrece.

Formación imaginaria 3. Punto de vista de A sobre R. ¿De qué le hablo así? A muestra dominio sobre R. Se aprecia que A posee la información pertinente sobre R, lo cual perfila también su posición de supremacía sobre B.

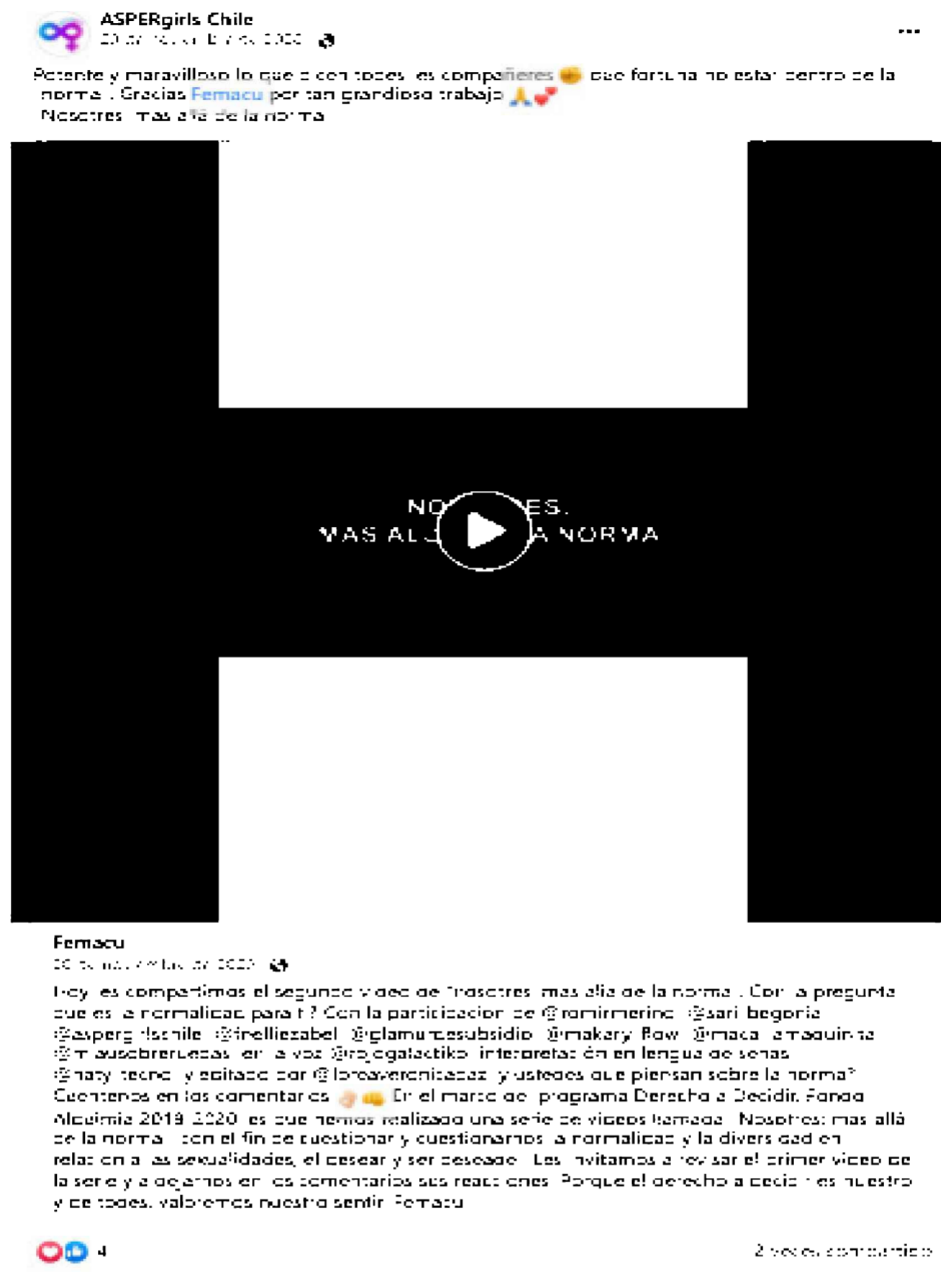
Esta publicación muestra la articulación de un discurso en el cual se percibe que A se autoconstruye como una autoridad frente a B y con dominio de R. Esto se basa en un argumento de corte lógico-racional sustentado en el conocimiento que A tiene sobre B y respecto a R. La presencia del lenguaje incluyente binario lo sitúa dentro de la ideología de perspectiva de género. Por lo anterior, es válido afirmar que, en este discurso se proyecta una ideología segmentaria.

El siguiente caso, también corresponde a un colectivo vinculado al Trastorno de Espectro Autista (TEA), específicamente al Síndrome de Asperger. Sin embargo, esta publicación también alude cuestiones de género. “Aspergirl” implica una doble subalternidad: autismo y género. Esta condición es lo que vuelve interesante revisar el manejo discursivo de la publicación.

La imagen seis fue hecha el 20 de noviembre del 2020 por el colectivo “Aspergirl Chile”. La publicación promueve el video “Nosotres, más allá de la norma” en el cual se explora distintas perspectivas de la diversidad. Se anuncia la presencia de expertos en materia de Autismo y de diversidad sexual. Se usa lenguaje incluyente neutro o no binario marcado por la “e”: “nosotres, compañeres, ser deseade, todes”.

Formación imaginaria 1: imagen de A para el sujeto colocado en B. ¿Quién soy yo para hablarle así? En esta publicación se observa que A se percibe en una relación de igualdad con B lo cual se manifiesta en

## Imagen 6. Caso 6.



Fuente: AsperGirl.

el uso de la primera persona del plural, “nosotres” o en expresiones como “compañeres, todes” entre otras.

Formación imaginaria 2. imagen del lugar de B para el sujeto colocado en A. ¿Quién es él para que yo le hable así? B es visto como un igual, un par de A con el que se comparte una doble condición: autismo-ser mujer (de ahí el nombre del colectivo).

Formación imaginaria 3. Punto de vista de A sobre R. ¿De qué le hablo así? A le habla a B de un video a modo de recomendación. Esto hace suponer que A conoce R pero que B no.

Este caso, como se muestra, presenta la particularidad de apelar a un doble estatuto de subalternidad: comunidad autista y ser mujer. En este sentido, es interesante observar que el discurso se articula desde una relación de igual entre A y B. Solo se observa algo de superioridad en el manejo de R. El tipo de lenguaje incluyente que usa, lo inscribe dentro de la ideología de género. Ese carácter incluyente de la diversidad que supone el lenguaje incluyente no binario se muestra coherente con las relaciones de poder que se construye a partir de las formaciones imaginarias. De tal modo, es posible inferir que esta publicación proyecta una ideología sectaria. Si bien no contraviene directamente a la ideología dominante, parece ser que el uso del lenguaje incluyente neutro lo hace de manera implícita.

#### *2.1.2.1. Resultados*

A continuación, se presentan los resultados obtenidos del análisis de la agrupación perteneciente a las publicaciones chilenas:

Se observa un predominio del uso del lenguaje incluyente neutro o no binario (66%). Este resultado es interesante ya que difiere mucho a cómo se presenta el uso del lenguaje incluyente en México donde, como ya se presentó, predomina el uso del lenguaje incluyente de orden binario.

El grupo de “Amasperger” se muestra como una excepción a la tendencia anterior ya que recurre al lenguaje binario (padres, madres, hijos e hijas). En este sentido, se puede inferir que esta asociación



proyecta y se inscribe en una perspectiva tradicional respecto a la ideología de género.

Predomina una relación de igualdad entre A y B (66%) Esta tendencia corresponden a los casos cuatro y seis. Este resultado parece a su adhesión a ideologías sectarias. En este sentido, se puede inferir que, además de confrontar a la ideología dominante, pretenden legitimar y reivindicar su discurso para lo cual se hace uso de una estrategia discursiva en la cual A persuade e invita a B a sumarse a su causa.

En la publicación de Amasperger A muestra superioridad sobre B (rasgo de ideología difusa, institucionalidad).

En las tres publicaciones A se muestra con dominio sobre R: la cuarta y la sexta se anclan a la vivencia, pero la tercera se sustenta en su calidad de “asociación seria” que educa y concientiza sobre el autismo. Se puede suponer que esta diferencia se vincula a los tipos de ideologías que proyectan. Si bien todas muestran dominio de R, la cuarta y la sexta no pretenden mostrarse como una autoridad, se puede pensar que es una ideología que requiere apoyo, legitimación para posicionarse. Y en ese sentido, apela a un argumento emocional vinculado a la vivencia. En cambio, la quinta, se asume como autoridad, parece ya estar institucionalizada. Por esto, su dominio del tema se muestra sólido y se posiciona desde un argumento lógico-racional.

Predomina la forma de la primera persona del plural (66%) como recurso de acercamiento discursivo entre A y B. El uso de esta forma favorece una relación de cercanía en emisor y receptor, parece ser que los posiciona en una relación de igualdad.

La imagen 5 hace uso de la tercera persona lo cual marca la distancia entre A y B. Esta particularidad podría responder principalmente a subrayar su posición de autoridad respecto a B y a su dominio de R. Además, lo anterior también parece guardar relación con el tipo de ideología que se proyecta.

### 2.1.3. País: Argentina.

En este último apartado se presentan tres publicaciones de Argentina. La primera corresponde a una publicación vinculada a las búsquedas de desaparecidos, la segunda, es una publicación hecha por una red de apoyo para jóvenes con VIH y, la tercera es una publicación de Amnistía Internacional Argentina.

#### Imagen 7. Caso 7.



Fuente: Asociación para la Memoria, la Verdad y la Justicia.

La imagen siete es una publicación hecha el 17 de abril del 2020 por el grupo “Asociación por la memoria, la verdad y la justicia”. En ella se aprecia una exhortación a seguir buscando a los desaparecidos a pesar del confinamiento por el covid-19. Se acompaña de la imagen de una casa, un corazón y las piernas de unas mujeres que salen de él se alterna con una flor que parece ser una margarita. Se observa el uso de lenguaje incluyente neutro o no binario expresado en el uso de la “e” y la “x”: “nietes” “buscándolxs” Sin embargo, también se presenta el lenguaje incluyente binario en la expresión “hija o hijo”

Formación imaginaria 1: imagen de A para el sujeto colocado en B. ¿Quién soy yo para hablarle así? En esta imagen A se muestra en condición de igualdad con B. No se aprecia una construcción de superioridad. Por el contrario, A solicita ayuda de B para reunir información y continuar con su búsqueda.

Formación imaginaria 2. imagen del lugar de B para el sujeto colocado en A. ¿Quién es él para que yo le hable así? B es construido como pares de A, parece ser que B es visto por A como una colectividad significativa en la causa que se persigue.

Formación imaginaria 3. Punto de vista de A sobre R. ¿De qué le hablo así? A habla sobre la importancia de continuar con la búsqueda de los desaparecidos. Si bien se observa que A tiene conocimiento de R, no se aprecia que sea un dominio absoluto (pide ayuda).

La imagen muestra una relación de igualdad entre A y B. El dominio de B sobre R es parcial ya que pide ayuda a B para la búsqueda de las personas desaparecidas. Respecto al uso del lenguaje incluyente, llama la atención que se utilizan ambas formas: neutra y binaria. Sin embargo, sobresale en el encabezado el uso de la “e”



como vocal neutra. Además, este enunciado está escrito en mayúscula, lo cual subraya o resalta su importancia. En el cuerpo del texto, se aprecia el uso del lenguaje binario alternando con la presencia del neutro. En estos casos, ambas formas podrían operar como recursos de economía de lenguaje y no necesariamente como una inscripción ideológica. De acuerdo con esto, se puede suponer que cobra mayor relevancia ideológica el lenguaje neutro. Con base en esto, el discurso dialoga con la ideología de género, por lo tanto, se muestra como un discurso incluyente. La suma de estos elementos permite afirmar que la publicación proyecta una ideología sectaria: se opone a la ideología dominante y se autoconstruye como una ideología de avanzada, abierta y plural.

*Imagen 8. Caso 8.*



Fuente: Red Argentina de Jóvenes y Adolescentes Positivos.

La imagen ocho es una publicación hecha el 30 de marzo del 2020 por el grupo “Rajap”, “Red Argentina de jóvenes y adolescentes positivos”. Esta imagen condena las iniciativas de encarcelar a quienes tengan coronavirus como medida de prevención de contagios. El texto se acompaña con una foto de la cantante Beyoncé quien aparece haciendo un gesto de desaprobación. La fotografía se estructura bajo

el formato de un meme y se lee en la parte superior la leyenda “No mi ciela”. Y continúa bajo la foto “las transmisiones no se criminalizan”. El texto hace uso del lenguaje incluyente neutro o no binario expresado en el uso de la “x” y de la “e”. Llama la atención el uso de la forma femenina de cielo (ciela) a modo de juego o parodia del lenguaje.

Formación imaginaria 1: imagen de A para el sujeto colocado en B. ¿Quién soy yo para hablarle así? A parece construirse en un nivel de superioridad a B ya que su toma de posicionamiento es tajante y expone una argumentación extensa.

Formación imaginaria 2. imagen del lugar de B para el sujeto colocado en A. ¿Quién es él para que yo le hable así? B parece ser visto como una comunidad que seguirá la toma de posicionamiento de A, por tanto, se encuentra en una posición de inferioridad respecto a A.

Formación imaginaria 3. Punto de vista de A sobre R. ¿De qué le hablo así? A muestra total dominio sobre R ya que posee datos e información pertinente sobre R.

Este caso muestra total posición de superioridad de A frente a B y de A respecto a R. Esta situación se entiende como la autoconfiguración de A como instancia oficial y autoridad sobre tema de VIH y, además, como una entidad que posee conocimiento y es influyente en la opinión pública. Llama la atención que, si bien hace uso del lenguaje incluyente neutro, también lo usa como una forma paródica y dialoga con el formato de “meme”. En este sentido, es complicado definir su adscripción a una ideología de género o de perspectiva de género. Sin embargo, esta paradoja aparente puede ser superada al considerar la influencia mediática que tiene la imagen central de la cantante y el guiño que se establece con un “meme”.



## Imagen 9. Caso 9.



Fuente: Amnistía Internacional Argentina.

Por lo anterior, parece ser que, de forma implícita, se inscribe en una ideología con perspectiva de género. Al considerar este aspecto y sumado a la formación imaginaria se infiere que, a pesar del uso del recurso humorístico de la parodia, se proyecta como una ideología difusa.

La imagen nueve es una publicación hecha por Amnistía Internacional Argentina el 14 de junio del 2019. En ella se condena las prácticas homofóbicas como expresión de apoyo y reconocimiento por la conmemoración del Día del Orgullo Gay. El texto se acompaña

de dos imágenes a modo de ejemplo de las prácticas homofóbicas: la primera es un comentario en redes sociales donde se cuestiona la validez de la existencia de un día del orgullo gay. En la segunda, se muestra la fotografía de dos mujeres, una de ellas sangrando. Se narra y condena el caso de estas dos mujeres que fueron golpeadas en Londres por negarse a besarse públicamente. La publicación hace uso del lenguaje incluyente neutro o no binario marcado con la “x”.

Formación imaginaria 1: imagen de A para el sujeto colocado en B. ¿Quién soy yo para hablarle así? En esta publicación A se construye como una figura de autoridad, superior a B. A se presenta como una entidad reguladora, como una voz oficial frente a B: explica, denuncia, condena, grafica.

Formación imaginaria 2. imagen del lugar de B para el sujeto colocado en A. ¿Quién es él para que yo le hable así? B es situado en una posición inferior respecto a A. B necesita ser concientizado, informado y educado por A.

Formación imaginaria 3. Punto de vista de A sobre R. ¿De qué le hablo así? A se presenta como una fuente de información fidedigna para B en tanto que tiene conocimiento y dominio de R (temas de Derechos Humanos)

La última imagen de este trabajo muestra de qué forma esta publicación se asume como una figura de autoridad respecto a temas de Derechos Humanos. La supremacía de A respecto a B y el dominio sobre R evidencia esta afirmación. Sin embargo, el uso de un lenguaje inclusivo neutro podría hacer dudar su inscripción respecto a la pertenencia a la ideología con perspectiva de género. No obstante, en este caso este tipo de lenguaje parece funcionar como un recurso

de economía de lenguaje más que un esfuerzo por hacer visible a la diversidad sexual. De ahí, es posible inferir, que esta publicación se vincula principalmente a una ideología sectaria.

### *2.1.3.1. Resultados*

A continuación, se ofrecen los principales resultados obtenidos en el análisis de las publicaciones argentinas:

Las tres publicaciones usan el lenguaje incluyente neutro o no binario. Sin embargo, la imagen uno (cuadros de búsquedas de desaparecidos) también utiliza la forma binaria.

Se observa una tendencia al uso del lenguaje incluyente no binario indistinto: no necesariamente se presenta como señal de visibilizarían de género. Se puede inferir que su uso responde más bien a una expresión solidaria entre los grupos que se consideran vulnerables. En el caso de la imagen nueve, parece ser que el uso de la “x” responde a un recurso de economía de lenguaje.

Predomina una relación de superioridad de A respecto a B: imagen ocho y nueve.

Las imágenes ocho y nueve muestran un dominio de A sobre R.

La imagen siete muestra igualdad de A con B y A no se construye como experto en R.

Predomina la forma de la primera persona del plural como recurso de acercamiento discursivo entre A y B (imagen siete y ocho).

La imagen nueve hace uso de la tercera persona lo que marca un distanciamiento entre A y B.

La imagen nueve presenta más elementos asociados a las publicaciones institucionales: superioridad de A sobre B, dominio de

A sobre R, uso de la tercera persona como recurso de distanciamiento discursivo. (rasgo de ideología difusa, institucionalidad).

## *2.2 Revisión Horizontal*

A continuación, se ofrecen los resultados de la segunda perspectiva de análisis. Esta consiste en una revisión horizontal entre las publicaciones para observar y comparar cómo se presenta el objeto de estudio en los tres países.

### *2.2.1 Resultados*

- 2.2.1.1. Se observa una alternancia en el uso del lenguaje incluyente binario y neutro. Si bien, hay un predominio del neutro tanto en Argentina (100%) como en Chile (66%) no necesariamente se usa como expresión de género.
- 2.2.1.2. En el corpus de Argentina se observa mayor presencia de la “e” como vocal neutra con una presencia del 66%, le sigue Chile con un 33% y en México no aparece (0%).
- 2.2.1.3. La forma de lenguaje neutro más usada es “x” o “e” respecto al uso de la “@”.
- 2.2.1.4. En los tres países se observa la tendencia a que A se presenta como igual a B. Solo en tres sitios A se presenta superior a B y con dominio sobre R: Amasperger (Chile), Amnistía Internacional México y Amnistía Internacional Argentina. Se puede suponer que esto se relaciona con el hecho que estas tres páginas tienen características de ideologías difusas y, por lo tanto, dialogan más con la institucionalidad que con la causa social.
- 2.2.1.5. En los tres países predomina el dominio de A sobre R. Los argumentos suelen anclarse a una noción de vivencia, exceptuando los 3 referidos en el punto anterior cuyo argumento se relaciona más con la legitimidad institucional.
- 2.2.1.6 El 66% hace uso de la primera persona del plural. El 33% restante usa la tercera persona. Se infiere que predomina la primera persona del plural por ser inclusivo y generar acercamiento entre el emisor y el receptor. Por

el contrario, el empleo de la tercera persona supone un distanciamiento de A hacia B.

## **Conclusiones generales**

Se aprecia que el uso del lenguaje incluyente neutro, no solo se utiliza con la intención de remarcar o visibilizar la minoría de género. Tal como se observa en el corpus, su uso también funciona en otros sentidos:

- a. Recurso de economía de lenguaje.
- b. Expresión de solidaridad entre los grupos que se autoconstruyen como grupos vulnerables.

Se observa que, independientemente del país que se trate, A tiende a presentarse como igual a B aunque A se muestra con dominio de R (argumento vivencial o testimonial), exceptuando las publicaciones de Amnistía Internacional México y Argentina y Amasperger que presentan más rasgos de institucionalidad vinculados a las ideologías difusas.

Se observa un predominio del uso de la primera persona del plural.

## **Referencias**

Amasperger (2020) Curso para padres online. Exclusivos para padres y madres de hijos e hijas TEA. Facebook.

Amnistía Internacional Argentina (14-06-2019) 2019 y todavía algunxs se siguen preguntando por qué se celebra el# Día Del Orgullo.

Amnistía Internacional México (18-12-2020) En 2020, la # covid 19 nos ha afectado a todas las personas pero no a todas por igual.



Asociación para la Memoria, la Verdad y la Justicia (17-04-2019) Ayudemos a las # abuelas a seguir buscando a les nietes que faltan.

AsperGirl Chile (20-11-2020) Potente y maravilloso lo que dicen todes les compañeres.

Familias Unidas por el Autismo en México A.C. (28-09-2019) Cerramos el segundo grupo de delfinoterapias, muchos cambios, muchas esperanzas y michas ganas de regresar el próximo año.

Fuerzas Unidas por nuestros desaparecidos en Coahuila y en México (10-05-2020) Por todos y todas alzamos nuestra voz hoy y siempre! #El CubreBocas No Nos Calla.

Hijos y madres del silencio. Ciadros de búsquedas (24-03-2019) Desde Chile un abrazo a tod@s nuestr@s compañer@s buscadores.

Novoa-Miranda, M. (2013). "Diferencia entre la perspectiva de género y la ideología de género" en *Díkaion* 21 (2), pp. 337-356.

Pecheux, M. (1978). *Hacia un análisis automático del discurso*. Gredos.

Reboul, O. (1986). *Lenguaje e ideología*. México. Fondo de Cultura Económica.

Red Argentina de Jóvenes y Adolescentes Positivos (30-03-2019) A todxs lxs que piden denunciar y meter presos a lxs infectadxs con coronavirus desde rajap les decimos: "NO, MI CIELA"

Rodríguez, S. Verduzco, G y Ruiz, E. (2021) *El lenguaje incluyente en Facebook: ruta teórico-metodológica. Enfoques alternativos en los estudios del discurso*. ENSMSG-UANL-ENAH

# LA IDENTIDAD DE LOS DOCENTES DE LICENCIATURA EN EDUCACIÓN SECUNDARIA

*Ernesto De Los Santos Domínguez*

*Lariza Elvira Aguilera Ramírez*

## **Introducción**

En este documento presentamos el trabajo de meta investigación derivada de un estudio de indagación institucional denominado *El impacto de la evaluación en la construcción de los procesos cognitivos y metodológicos de los alumnos de la Normal Superior “Profr. Moisés Sáenz Garza”*, llevado a cabo por el grupo de investigación COEVME (Conocimiento, evaluación, metodología).

Pretendemos identificar y mostrar las actividades de imagen que llevan a cabo los docentes de la Escuela Normal Superior “Profr. Moisés Sáenz Garza”, en el proceso de construcción de su identidad profesional: profesor de licenciatura en educación secundaria; también presentar las materialidades discursivas del poder (Foucault, 2002) y la ideología (Reboul, 1986). El corpus de análisis está integrado por muestras de discurso de docentes que participan en una entrevista, en particular su respuesta a la pregunta *¿qué es ser docente?*; los sujetos pertenecen a un grupo social conformado por catedráticos de la Escuela Normal Superior. En tanto miembros de ese grupo social es relevante conocer su perspectiva acerca de “ser docente” pues son ellos quienes forman a los futuros profesores de educación secundaria.

Los docentes de la Escuela Normal Superior (donde se forma a los maestros de educación secundaria), reconstruyen su identidad mediante acciones discursivas que resaltan su imagen destacando

aspectos propios de los agentes pertenecientes a este colectivo: la comunidad de profesores que laboran en esta Institución de Educación Superior Formadora de Docentes.

En relación con los fundamentos teóricos que sustentan nos adherimos a la propuesta de Goffman (1967) acerca de la imagen social, nos apoyamos en las categorías de afiliación y autonomía; así como a los planteamientos de Hernández (2013) respecto de la tipología de las Actividades de imagen y seguimos las propuestas de Briz (1998) en relación con los fenómenos de intensificación. Acudimos a los aportes teórico-metodológicos de la Escuela Francesa de Análisis del Discurso, en cuanto a las materialidades discursivas 1) del poder, Foucault (1970) e 2) ideología de Reboul (1980).

### **1. Acerca de la estrategia metodológica**

El corpus está compuesto por 15 entrevistas (9 profesoras, 60%; 6 profesores, 40%), que laboran en la Licenciatura en Educación Secundaria. El estudio se llevó a cabo de acuerdo con aquellos segmentos de las entrevistas en que se analizó la pregunta *¿qué es ser docente?* Se identifican las cualidades o atributos que resultan de la operación de esquematización del objeto discursivo presentado en la pregunta, cuya fuente son los preconstruidos culturales y las materialidades ideológica y del poder. Se presenta la respuesta dada por los informantes y se destacan los aspectos relevantes de la esquematización; posteriormente se muestra el resultado de la aplicación de la macrorregla de supresión para presentar una síntesis de cada una de ellas y su congruencia con el modelo de docencia predominante.

La situación comunicativa en la que se produce la práctica discursiva estudiada (éste es el nivel micro), la hemos caracterizado

tomando en cuenta la Guía de Estudios de la Atenuación, de los corpus PRESEEA (Proyecto para el Estudio Sociolingüístico del Español de España y de América), elaborada por Cestero y Rodríguez (2014) y publicada en Cestero (2014), en ella se destacan los siguientes aspectos:

- Tipo de actividad comunicativa: Entrevista.
- Marco físico: no cotidiano para hablante y sí para el oyente (entrevistado-entrevistador en espacios de la Escuela Normal Superior).
- Relación vivencial y saberes compartidos entre los interlocutores: Conocidos por relaciones profesionales.
- Relación social y funcional entre los interlocutores: Relación social o funcional igualdad entre los interlocutores.
- Relación de edad entre los interlocutores: Hablante +/- que el oyente.
- Relación de nivel de instrucción entre los interlocutores: Estudios superiores en ambos. (Adaptado de Cestero y Rodríguez, 2014, págs. 15-16).

### 3. Desarrollo

La identidad del profesor conlleva la inscripción en un colectivo, el magisterio, consistente en el “mecanismo mediante el cual los profesores se reconocen a sí mismos y son reconocidos por otros como miembros de una determinada categoría social, la categoría de los profesores” (Gysling, 1992, pág. 12).

En el proceso de construcción de su identidad profesional, los profesores de la Normal Superior “Profr. Moisés Sáenz Garza” que laboran en el nivel de licenciatura en educación secundaria, optan por un modelo determinado de *ser docente* y desde esa posición se afilian, en lo general, al colectivo magisterial y, al mismo tiempo establecen su autonomía con los otros miembros a partir de sus elecciones: Modelo del apostolado vs. Modelo profesional, por ejemplo.

Para Giménez (2005) la identidad está estrechamente ligada a la cultura, es la dimensión intersubjetiva de ésta, “resulta en última instancia de la interiorización distintiva y contrastiva de una determinada matriz cultural” (pág. 501), es decir, de repertorios culturales que le permiten al sujeto marcar fronteras entre un “nosotros” y los “otros”.

*Ser docente* es un objeto discursivo que, desde el discurso social en la formación discursiva, se materializa en el encadenamiento de discursos procedentes de sujetos que ocupan determinada posición en la estructura social y, en particular, en la educativa.

En este sentido confrontamos, por un lado, el modelo que denominamos *apostolado* que se caracteriza por la vinculación emocional del profesor con sus alumnos y cuya prioridad es ser guía y buscar siempre el cuidado de sus estudiantes y, a partir de estas directrices, pasar posteriormente al ámbito de los procesos cognitivos. Mientras que, por el otro lado, consideramos como opuesto al primero, el modelo que nombramos profesional donde los profesores orientan su práctica docente tomando como columna vertebral los presupuestos normativos institucionales plasmados en los planes y programas de estudio, más que tomar como eje orientador el lado emocional. Cabe señalar que no existen en la práctica modelos en estado puro, sin embargo, en el discurso el sujeto se adhiere a una postura particular y construye el objeto discursivo de acuerdo con los preconstruidos culturales (Grize, 1996) de los que se ha apropiado. Los discursos previos que circulan en la esfera sociocultural forman un entramado de relaciones que inciden en las prácticas discursivas de los sujetos; Courtine (1981) denomina preconstruido a esos discursos y señala el impacto en las concepciones que elaboran los sujetos así como en su producción discursiva:



Lo preconstruido remite así a las evidencias a través de las cuales el sujeto ve darse los objetos de su discurso: “lo que cada uno sabe” y simultáneamente “lo que cada uno puede ver” en una situación dada (...) “lo que cada uno conoce, puede ver o comprender”, también es “lo que puede decirse” (pág. 36).

No es ocioso mencionar que en esta toma de partido subyacen posicionamientos ideológicos en cuanto que esto implica compartir una determinada concepción de *ser docente* y, que los profesores, en su práctica discursiva argumentan a favor del modelo que han adoptado para orientar su labor docente, como veremos más adelante.

La presentación de *ser docente* surge de la operación de *esquemmatización*; categoría propuesta por Grize (1982), quien establece que contiene al menos los siguientes aspectos:

1) Seleccionar objetos: el microuniverso construido tiene como base la presentación de objetos discursivos que ya están esquematizados y que, al mismo tiempo, se reconstruyen progresivamente en el proceso de esquematización aun cuando el intercambio en la situación concluya dada la naturaleza dialógica del discurso.

2) Las determinaciones de los objetos incluyen lo siguiente: atribuir propiedades al objeto y establecer sus relaciones, asignar valores positivos o negativos, ubicarlos en el espacio y el tiempo, y reconocer operaciones de modalización.

3) Asegurar la credibilidad del microuniverso presentado: sea mediante isotopías, es decir, mediante la presentación de campos semánticos para lograr la cohesión, y repeticiones, por refuerzos, oposiciones, inclusión, exclusión, entre otras actividades discursivas (Grize, 1982 págs. 199-200).

Siguiendo a Grize (1996), la esquematización del objeto discursivo se lleva a cabo con base en preconstruidos, compuestos por nociones conceptuales vinculadas con el uso que en una determinada cultura se hace de ellas, a un nivel precientífico; éstos son de naturaleza sociocultural, corresponden a la *doxa* y constituyen la memoria colectiva de una sociedad (Grize, 1996, págs. 82-83). Y con Haidar (2006), añadimos que las materialidades del poder y la ideología son parte constitutiva de los objetos discursivos y es ineludible tenerlos en cuenta al realizar estudios del discurso.

### 3. Análisis del *corpus*

Se presentan fragmentos de las entrevistas, en particular las respuestas a la pregunta ¿Qué es *ser docente*?

#### Caso 1

Como una **responsabilidad** / que// se adquirió // al estudiar la/ la Normal/ y al/// buscar/eh// ejercer/// la profesión en este caso aquí en la Normal/ ton's es un-un/ **compromiso/ conmigo mismo**// para con los alumnos y-y obviamente para con/ la sociedad porque / mi actividad de docente va y / si impacta positivamente en los alumnos/ va a **impactar positivamente en los-en los //eh adolescentes**/ que mis alumnos van a/ a atender (H).

Como podemos observar, el entrevistado utiliza sustantivos para responder el cuestionamiento ¿qué es ser docente?, y éstos realzan su imagen y confirma el rol desempeñado por el hablante, Bravo (2003), ya que la manifestación de la imagen de afiliación a la sociedad de discurso a la que pertenece: magisterio; se concreta con el uso de las expresiones “una responsabilidad”, “un compromiso” de sí mismo y lo extiende de manera gradual hacia sus alumnos (estudiantes de Licenciatura en Educación Media), y de éstos hacia sus futuros alumnos de secundaria y finalmente al colectivo social en general.

## Caso 2

Pues el ser docente// de acuerdo/ a lo que es mi perspectiva y a lo que es mi/ el conocimiento que he adquirido a través de los años/ pues es ser docente **amar** lo que/ lo que hacemos/ eh/ desarrollar los/ eh/ **valores**/ tener valores/ tener ética profesional/ nos damos cuenta que/ a veces el ser docente implica/ todos los/ todos los valores/ la ética/ que nos permita/ **ser verdaderos docentes**/ y desarrollar/ lo que amamos/ el ser docente/ para mí ser docente/ es/ **amar a la educación**/ y trabajar por ella/ y siempre actuar con ética/ y con los valores que se necesita nuestros alumnos (M).

En este caso la entrevistada al responder la pregunta recurre a modalidades deónticas, así como apreciativas y emotivas, ya que en el primer caso se refiere al deber ser del profesor en tanto construcción social que permea en nuestro contexto y, respecto al segundo caso, refiere su postura en cuanto al deber ser del profesor (“ser verdaderos docentes”); finalmente, aparecen de manera recurrente sus emociones con relación a su profesión (“amar lo que hacemos”, “amar la educación”).

## Caso 3

Bueno el ser docente/eh/ lo veo como un/ un estilo de vida / como// como una// algo que-que yo debo proyectar// y no sólo como una forma de trabajo/ eh/ yo vengo de una familia donde hubo/ varios maestros/ y/ eh/ pues la mayoría/ **damas**/ algunas de ellas fueron /directoras tanto de primaria como de secundaria/ entonces de ellas/ percibí muy claramente lo que es/ en base al ejemplo de ellas/ lo que me tocó ver/ no como alumno de ellas porque no fui alumno/ pero sí/ este verlas en el caso de la/ **responsabilidad**/ la **puntualidad** / el trato con los alumnos/ con los maestros/ la/ integridad moral/ a veces la lucha en contra de situaciones/ este/ políticas/ o//eh // digamos también en el caso de / de un trato/ agresivo hacia ellas por ser mujeres (H).

En esta cita el entrevistado, por un lado, fórmula expresiones donde está presente la actividad de cortesía a través de la cual

realza la imagen del otro: “damas”; así como la manifestación de reconocimiento de las acciones concretas (“responsabilidad” “puntualidad” “trato con los alumnos”) que el informante percibió de quienes considera como ejemplo a seguir como docente. Por otro lado, realza su imagen al identificarse con una profesión que el colectivo concibe como fundamental en la dinámica social.

#### Caso 4

El ser docente/ bueno ya un poco lo definí hace rato ¿verdad?/ el ser docente/ desde mi punto particular de vista/ implica/ eh/ pues **activar**/ a/ con algunas cuestiones **estrategias didácticas** que le permiten al sujeto activarse/ el-el maestro debe ser un **facilitador** de este tipo de/ de actividades/ y/ eh/ tratar de que/ el alumno/ se haga responsable de su proceso de aprendizaje / creo que ese es/ uno de los principios básicos para que el alumno no nada más aprenda tu materia/ sino aprenda/ esa y cualquier otra materia ¿verdad? Que / que sea un/ proceso de formación/ en el **estudio y de formación** para el **aprendizaje** ¿no? / entonces yo lo entiendo de esa manera (H).

En este ejemplo podemos afirmar que el entrevistado construye su aserción a partir de presupuestos teóricos propios del saber docente: (activar, facilitador, estrategias didácticas, proceso de formación, estudio y aprendizaje, entre otras.), de esta manera el entrevistado configura una imagen de autonomía, ya que por su formación universitaria en Pedagogía le permite responder más allá del discurso común que permea en la formación discursiva de los docentes entrevistados.

#### Caso 5

Oiga, me traen de preguntas en mi casa y acá igual. Es que yo no leo cuestiones de ese tipo. Se me hacen como muy filosóficas... Pues es... **guiar... apoyar** a los estudiantes en su proceso de estudio (H).

En este segmento podemos apreciar que el entrevistado se ve comprometido en cuanto a sus conocimientos acerca de las notas distintivas que definen a un profesor y, por tanto, atenúa su respuesta a partir de una expresión en apariencia descortés, sin embargo, esta formulación no va dirigida a dañar la imagen de su entrevistadora, ya que responde de manera sucinta, al cuestionamiento que ésta le hace. Cabe destacar que la entrevistadora y el entrevistado tienen una relación académica y de amistad de muchos años y, por tanto, nos permite reafirmar que no hay un acto de descortesía en la respuesta.

### Caso 6

**Es sumamente importante.** Yo lo enfocaría de esta manera: el ser docente es ser coherente, el ser docente es una actividad que se tiene que realizar de manera congruente, es una manera de poder darle **a nuestros alumnos normalistas con el ejemplo** una actividad, en la cual ellos vean reflejados lo que uno les está enseñando, con la forma explícita de la ética de lo profesional, no podemos enseñar no podemos formar si no somos ejemplo viviente, de cada una de estas cuestiones; es coherencia, es responsabilidad, es ética, pero vividas de manera permanente y en contacto directo con ello, para que así la valoren y sepan ver la ejemplificación en la tarea diaria de nuestro quehacer (H).

Aquí advertimos que el informante formula valoraciones positivas explícitas acerca del *ser docente*: “es sumamente importante”, “para que así la valoren”. Sus aserciones las formula en la modalidad deóntica a partir de expresiones tales como: “responsabilidad”, “ejemplo”, “profesional” “ ética”. En otras palabras, apela, de esta manera, al deber ser del profesor. En este sentido el entrevistado construye una suerte de imaginario del docente con la que él se identifica y asume en su práctica profesional.



## Caso 7

El ser docente es disciplina, es **vocación**, es **entrega** ser docente es serlo las 24 horas del día, día - noche siempre eres maestro por vocación por convencimiento y vamos... Maestros, entonces con una **vocación y un espíritu de entrega** y sobre todo de **disciplina** también involucrarnos en la **investigación** y ese estilo de vida que nosotros hemos decidido tomar también sea un **motivo de ejemplo** para nuestros alumnos de entrega, de trabajo y de sentir de compromiso porque nuestros alumnos es un reflejo de nosotros mismo (M).

Ante el cuestionamiento ¿qué es ser docente? la entrevistada enfoca su respuesta al deber ser del docente en las expresiones: “es disciplina”, “es vocación”, “es entrega”, “por convencimiento”, “ejemplo”, “trabajo”, “compromiso”. Además de la caracterización del ser docente se advierte una imagen de afiliación cuando señala, utilizando el nosotros inclusivo, “ese estilo de vida que nosotros hemos decidido tomar”.

## Caso 8

Entiendo/ el ser docente es una/ **yo lo voy a decir como es/** el ser docente es una profesión/ el ser docente yo pienso que **ya no es ser el profesor Si... Simitrio** de de aquellos años/ históricamente hablando/ culturalmente hablado/ el ser docente nos va a exigir una construcción más.../profesional/ una construcción/ de mayor compromiso personal/ y por lo tanto una construcción de cons de plantear mayores exigencias a uno/ no menospreciar el trabajo de un docente de un profesor/ venderse caro y//y no dejar duda... con hechos de que el ser **docente es una profesión que loable/pero que ya no debe de ser sacrificada/ y vista como algo sentimental/** el docente vas tener va tener que ser un profesionista/ pero se le va a tener que valorar como un profesionista/ yo pienso que eso/ es lo más complicado y que todavía no se logra ver por la cultura que tenemos/ **del profesor castigado económicamente del profesor apabullado por la sociedad/del profesor/ que tiene la camisa bien**

**puesta y que le gusta mucho trabajar sin recibir/ económicamente lo que debe recibir/ yo pienso que esa estructura del docente tiene que cambiar/ profesionalmente hablando (H).**

En el caso 8 cabe destacar que el informante asume un posicionamiento de autonomía que se concreta al establecer una oposición entre dos concepciones de ser docente que coexisten en la producción discursiva de los profesores de la Escuela Normal Superior. Por un lado, desde un posicionamiento crítico, el maestro entrevistado señala: ... “yo lo voy a decir como es”... “ya no es ser el profesor Simitrio”... “es una profesión loable pero que ya no tiene que ser sacrificada y vista como algo sentimental”... “el profesor que tiene la camisa bien puesta y que le gusta mucho trabajar sin recibir económicamente lo que debe recibir”. En este caso el profesor refiere el modelo de profesor rural que se presenta en un filme clásico en México, Simitrio (Gómez, 1960), en el que el profesor es una especie de apóstol; el informante recurre a la imagen presentada en la cinta cinematográfica para caracterizar un modelo de profesor al que no se adhiere.

Por otro lado, el docente señala que este modelo debe ser superado en aras de revalorar la profesión del maestro y éste debe ser “más profesional una construcción de mayor compromiso personal”; así mismo indica que “el docente va a tener que ser un profesionista, pero se le va a tener que valorar como un profesionista”. Finalmente, podemos apuntar que usa la reiteración como recurso discursivo para intensificar su idea del nuevo profesor.

## Caso 9

**Como una maravillosa experiencia.** El ser docente, yo pienso, que es el trascender, sí. No nada más el ser docente para estar frente a

un grupo e impartir una cátedra y quedarse en ese límite; sino, es **trascender en el pensamiento y en las emociones de nuestros alumnos para construir una identidad; una identidad que ellos asuman con gran responsabilidad** que es, el ser maestro. Es una **bellísima experiencia**. Y si volviera a nacer, volvería a ser maestra (M).

En este caso la maestra articula en su estrategia discursiva recursos de intensificación para realzar la imagen del *ser docente* y, a la vez, se asume como ejemplo a seguir por sus estudiantes, aspirantes a docentes, para co-construir una identidad profesional que va más allá de una práctica laboral, ya que afirma que el ser docente “es trascender”, “es trascender en el pensamiento y las emociones de nuestros alumnos para construir una identidad”, “una identidad que ellos asuman con gran responsabilidad”. Se destaca su enfoque personal al centrar la experiencia docente en el yo, que se observa a través de la modalización apreciativa en las siguientes expresiones: “maravillosa experiencia”, “bellísima experiencia” y “si volviera a nacer, volvería a ser maestra”. Se advierte que la maestra se adhiere a la postura en la que se dimensiona que el *ser docente* debe conjugar la racionalidad y cognición y la emoción para trascender en su práctica diaria.

### Caso 10

El ser docente... pues es **muy muy difícil de contestar**, porque a pesar de que tengamos años en este ejercicio profesional, pues ser docente implica una persona, verdad, que primeramente tenga una formación inicial... para desempeñarse como docente, pero que no se queda ahí, que es una persona que tiene convicción, que tiene interés por seguirse actualizando, por seguir aprendiendo, pero que también reconoce cuál es su función o su rol en el conjunto de la sociedad, y obviamente en el aula, no; me parece que **la respuesta es, en lo particular, un tanto compleja**, para decir, ser docente es ser

un maestro responsable y cumplido; parece que va más allá, tienes que llegar con una formación inicial, profesional, y con un desarrollo de competencias ...que se van dando pues a través de la misma práctica, no, en el aula y en relación con los demás compañeros docentes (M).

En esta cita, del caso 10, la entrevistada declara, en principio, que “es muy difícil de contestar” en referencia al cuestionamiento de ¿qué es ser docente? y más adelante confirma que “me parece que la respuesta es, en lo particular, un tanto compleja” y, de esta manera, protege su imagen de una posible amenaza en cuanto a poder contestar de acuerdo con lo que ella percibe que su entrevistador le requiere. También podemos apreciar el tránsito del nosotros inclusivo para posicionarse como miembro del colectivo de profesores que se manifiesta en la enunciación “porque a pesar de que tengamos años en este ejercicio profesional”, posteriormente pasa a situarse en el plano del yo cuando menciona que “ me parece que la respuesta es...”, y concluye que, utilizando el tú para referirse a ella, “tienes que llegar con una formación”.

### Caso 11

**Eh...Para mí no es una profesión/ eh...Ser docente no es una profesión ser docente tiene que ver más para mí/ con una vocación/ con una vocación de servicio// eh ...para mí ser docente es un privilegio/ de... tener la/ oportunidad de interactuar/ con tanta gente... o sea estoy hablando de mis alumnos con tantas personas de... de tener la oportunidad de descubrir/ este... de ir descubriendo nuevos matices de lo que es una aula de lo que son los propios alumnos de quienes son ellos de cuál es su historia de vida y como su historia de vida impacta en mi propia historia de vida/ como lo que yo aprendo y lo que yo sé si le puede ser útil a otra persona/ y no nada más en este momento en ese curso sino que puede realmente impactar a en a lo largo de su vida como es que tengo esa responsabilidad/ de...que el tiempo que**

pasen mis alumnos en mi clase tienen que llevarse algo importante no me puedo dar el lujo de perder 45 o 90 minutos de tiempo sin que ellos hayan aprendido algo/ **para mí es una responsabilidad es una este.../ es... una oportunidad sobre todo de estar dialogando** tú que sabes, que has visto, cómo... cómo te diste cuenta de... porque te gusta o sea de qué manera ... tu profesión o de ese servicio que presta (M).

En este segmento, del caso 11, aparece la construcción de una imagen de autonomía y autoimagen de realce, por parte de la entrevistada, y se puede apreciar en sus declaraciones para definir el ser docente: “para mí no es una profesión”... “ser docente tiene que ver para mí con una vocación de servicio”, “es un privilegio de tener la oportunidad de interactuar con tanta gente”... “para mí es una responsabilidad para mí es una oportunidad sobre todo de estar dialogando...”. La maestra asume una postura de independencia con relación a lo que los demás pudiesen pensar (como en el caso 2), e intenta realzar la imagen del profesorado (semejante al caso 1).

## Caso 12

El ser docente es algo maravilloso puedo decir que yo estoy aquí por accidente porque yo no quería ser maestra mi cuestión era otra cosa pero **docente es entregarte verdaderamente a darle a otros** chicos un conocimiento un desarrollo de competencias pero sin traumarlo **y yo veo que mucha gente me trauma a mis muchachos** entonces ser docente **es realmente enseñar y aprender de los mismos chicos** porque a veces los chicos te están ... **pero tú no se los permites que ellos también te enseñen** y hablo realmente de la tecnología ahorita los chavitos te manejan la tecnología pero muy bien y entonces ser docente es algo muy lindo donde les enseñas verdaderamente querer a los demás y **enseñarles algo bueno pero que crezcan sin traumas que no los trauman** aquí porque después van a repetir en las secundarias les gritan los trauman no los enseñan a hacer la cosas y ellos en la secundaria van y hacen exactamente lo mismo y en lugar de generar un mundo mejor pues estamos dando pura gente traumada sin amor y



un maestro aquí en la normal superior Vizcaya Raymundo no recuerdo el nombre pero me decía que **educar es enseñar a querer a los demás** obviamente en cuestión del conocimiento y la competencias pero **no dar tus traumas** (M).

En este caso podemos apreciar que, a partir de la descortesía hacia un tercero -críticas dirigidas a sus colegas-, la maestra busca realzar su imagen al manifestar su adherencia hacia un modelo de ser docente que considera correcto. Acepta que un docente debe entregarse verdaderamente y dar conocimientos, así como desarrollar competencias, que es parte de lo esperado en la labor de un profesor, sin embargo, enfatiza en que este proceso se debe llevar a cabo “sin traumarlo y yo veo que mucha gente me trauma a mis muchachos” y, por tanto, se lleva a cabo la reproducción de estas actitudes. “[...] que no los traumen aquí porque después van a repetir en las secundarias”.

Utilizamos la macrorregla de supresión propuesta por Van Dijk (1980), para identificar las enunciaciones que nos permitieran agrupar a los docentes en dos tendencias que denominamos *a)* Modelo Apostolado y *b)* Modelo Profesional, que presentamos en las tablas 1 y 2.

En la Tabla 1 Modelo Apostolado. Atributos, pueden apreciarse las características que predominan al abordar el objeto discursivo, siete informantes destacan el aspecto emocional (amar la educación, vocación, entrega), un informante la trascendencia de la labor docente (va más allá que cualquier otra profesión) y dos informantes la dimensión deóntica (modelo, persona íntegra, ejemplo, responsabilidad, ética). En las enunciaciones encontramos el realce de cualidades de “ser docente” que integran el enunciado de la respuesta, entre ellas “es algo/ maravilloso”, “es entregarte verdaderamente”, “es

*Tabla 1. Modelo Apostolado. Atributos*

<b>Modelo de Apostolado</b>	
Caso 1_H	
Caso 2_M	<b>“...amar lo que hacemos...tener valores... amar la educación...”</b>
Caso 3_H	<b>“Trabajar con menores de edad... formarlos en su espíritu/en sus conocimientos... va más allá que cualquier otra profesión...”</b>
Caso 4_H	
Caso 5_H	
Caso 6_H	<b>(...) no podemos enseñar no podemos formar si no somos ejemplo viviente, de cada una de estas cuestiones; es coherencia, es responsabilidad, es ética...</b>
Caso 7_M	<b>El ser docente es disciplina, es vocación, es entrega...</b>
Caso 8_H	
Caso 9_M	<b>(...) El ser docente..., No nada más el ser docente para... impartir una cátedra.... es trascender en el pensamiento y en las emociones de nuestros alumnos para construir una identidad</b>
Caso 10_M	
Caso 11_M	<b>(...) Ser docente no es una profesión ser docente tiene que ver más para mí con una vocación...</b>
Caso 12_M	<b>(...) es entregarte verdaderamente, darles a otros chicos un conocimiento un desarrollo de competencias pero sin traumarlo</b>
Caso 13_M	<b>Pues bueno es// el docente/ digamos que es una/ un modelo/ ¿sí?..., una persona íntegra...</b>
Caso 14_M	
Caso 15_M	<b>(...) es algo/ maravilloso/..., esto nació en mí por los maestros..., yo tuve muy buenos maestros...</b>

trascender en el pensamiento y en las emociones de nuestros”, en este caso se intensifica la cualidad del objeto discursivo. La intensificación forma parte de la estrategia discursiva de los informantes, su función es “reforzar la verdad de lo expresado, y en ocasiones, para hacer valer su intención de habla” (Briz, 1998, pág. 114), la intención es lograr verosimilitud ante el entrevistador y especialmente, establecer y mantener su adhesión a la comunidad del magisterio.

En la Tabla 2 se presentan las cualidades del Modelo profesional que los informantes destacan.

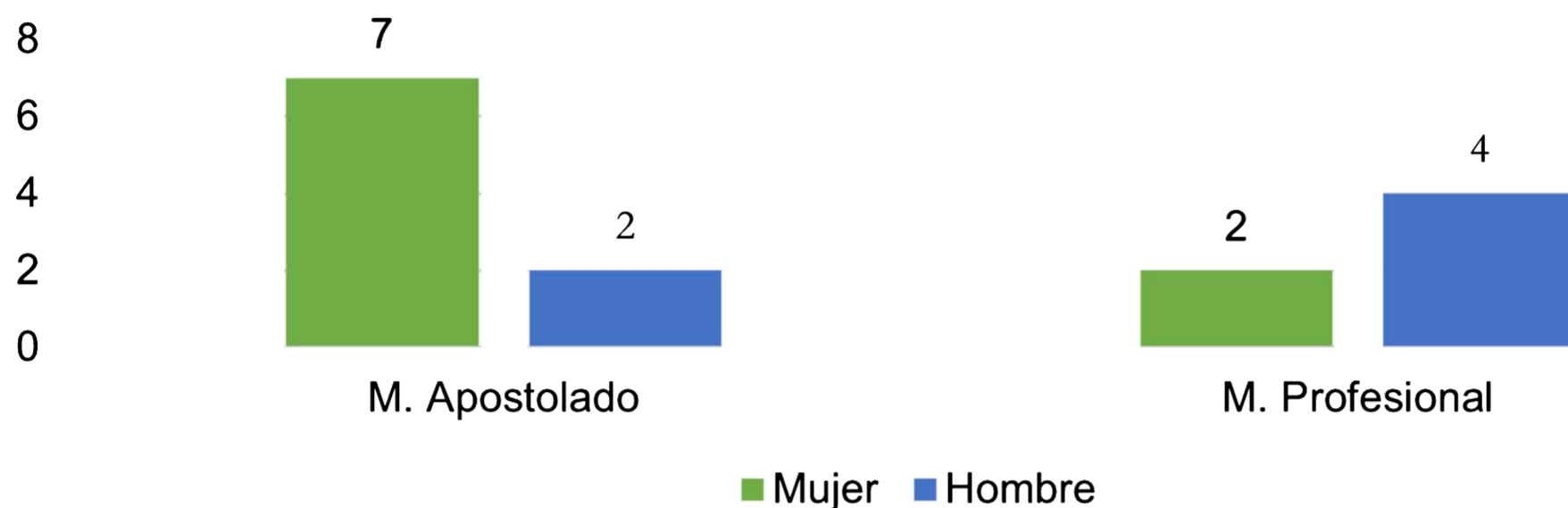
*Tabla 2. Modelo Profesional. Atributos.*

<b>Modelo Profesional</b>	
Caso 1_H	<b>Como una responsabilidad... ejercer la profesión...</b>
Caso 2_M	
Caso 3_H	
Caso 4_H	<b>Activar... estrategias didácticas que le permiten al sujeto activarse/ el-el maestro debe ser un facilitador... tratar de que el alumno se haga responsable de su aprendizaje...</b>
Caso 5_H	<b>(...) Pues es... guiar,... apoyar a los estudiantes en su proceso de estudio</b>
Caso 6_H	
Caso 7_M	
Caso 8_H	<b>el ser docente es una profesión que es loable y que ya no tiene que ser sacrificada y vista como algo sentimental</b>
Caso 9_M	
Caso 10_M	<b>(...) ser docente es ser un maestro responsable y cumplido..., tienes que llegar con una formación inicial, profesional, y con un desarrollo de competencias...</b>
Caso 11_M	
Caso 12_M	
Caso 13_M	
Caso 14_M	<b>(...) llevar a cabo una intervención didáctica/..., conocer a profundidad los contenidos/..., conocer..., las metodologías/ los constructos teóricos..., ser una persona/ preparada..., tener un amplio criterio/ y habilidades..., comunicativas..., observación...</b>
Caso 15_M	

En la Tabla 2. Modelo Profesional. Atributos, se destacan las características que orientan la docencia desde una perspectiva racional (“ya no tiene que ser sacrificada y vista como algo sentimental”) y técnico-científico (conocer las metodologías, los constructos teóricos, facilitador); los seis informantes que asumen en su discurso dicho modelo destacan esos aspectos.

Con base en los atributos con los que configuran el objeto discursivo *ser docente* identificamos el Modelo de docencia que los profesores de licenciatura valoran y asumen como parte de su imaginario. En la gráfica 1 presentamos los resultados.

Gráfica 1. Modelo de ser docente.



De 15 informantes, 9 configuran el objeto discursivo *ser docente* con atributos del Modelo Apostolado y 6 con las características del Modelo Profesional.

El Modelo Apostolado que se caracteriza por la vocación y la emoción en la práctica docente aparece de forma significativa en el discurso de docentes mujeres (7). El Modelo Profesional, en cambio, destaca en el discurso de los informantes hombres (4).

## Conclusiones

En el análisis de los segmentos correspondientes a la pregunta ¿Qué es ser docente? Encontramos que las maestras, en su mayoría, tienden a priorizar la dimensión emotiva por sobre los aspectos técnicos y cognitivos en su práctica docente.

Los maestros, por el contrario, valoran en mayor medida aquellos aspectos que consideran propios del bagaje disciplinar de la función docente.

Los informantes se asumen como integrantes del colectivo magisterio (Identidad) de la Escuela Normal Superior a través de estrategias de afiliación, aunque se diferencian entre ellos a partir de la concepción del deber ser del docente (imagen de autonomía) de la que parten para orientar su labor.

Las materialidades del discurso de la ideología se manifiestan en la toma de partido hacia una u otra concepción del ser docente y, en cuanto a la del poder, en tanto que la pertenencia a un colectivo empodera a sus integrantes para llevar a cabo una práctica social determinada: la docencia.

Perspectivas de estudio. Se prevé realizar el análisis de las respuestas a las preguntas ¿Qué es ser alumno(a)? y ¿Qué significa evaluar? El estudio de esos objetos discursivos permitirá establecer la congruencia y/o discrepancia con la configuración de “ser docente” que aquí presentamos.

## **Referencias**

- Bravo, D. (2003). Actas del Primer Coloquio del programa EDICE. La perspectiva no etnocentrista de la cortesía: identidad sociocultural de las comunidades hispanohablantes. Universidad de Estocolmo.
- Briz, A. (1998). El español coloquial. Esbozo de pragmatogramática. Ariel.
- Cestero, Ana María y Rodríguez Alfano, Lidia (2014). Guía de Estudios de la atenuación en corpus PRESEEA. Disponible en: <http://presea.linguas.net/Metodología.aspx>
- Cestero, Ana María (2014). Estudio coordinado de la “atenuación” en el marco del PRESEEA.
- Courtine, J. (1981). Análisis del discurso político. En: Langages (62). Didier/Larousse.



- Foucault, M. (1970). *El Orden del Discurso*. Tusquets.
- Giménez, G. 2005. Cultura, identidad y metropolitano global. *Revista Mexicana de Sociología* 67(3), pp. 483-512.
- Goffman, E. (1967). *Interactional ritual: Essays face-to-face behavior*. Pantheon Books.
- Gysling, J. (1992). *Profesores: un análisis de su identidad social*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Educación.
- Grize, J.-B. (1982). *De la logique à l'argumentation*. Librairie Droz.
- Grize, J.-B. (1996). *Logique naturelle et communications*. Presses Universitaires de France.
- Haidar, J. (2006). *Debate CEU - Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reboul, O. (1986). *Lenguaje e ideología*. Fondo de Cultura Económica.
- Van Dijk, T. A. (1980). *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Cátedra.

# CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DOCENTE EN LA EXPRESIÓN SEXISTA DE LA VIOLENCIA SIMBÓLICA DE ESTUDIANTES DEL NIVEL MEDIO SUPERIOR. PERSPECTIVA COMPARADA EN CONTEXTOS EMERGENTES

*Eduardo Ruiz Pérez*

*Gabriel Ignacio Verduzco Arguelles*

*Perla Ludivina Sánchez Solís*

## **Introducción**

El presente trabajo es un extracto que forma parte de un proyecto adaptado del estudio “Actividades de imagen en la expresión sexista de la violencia”, presentado por el Dr. Ariel Cordisco durante el desarrollo del XII Congreso ALED<sup>1</sup> Santiago de Chile (2017).

Posteriormente, este estudio se replicó en México, bajo el nombre de “Actividades de imagen en la expresión sexista de la violencia simbólica y la descortesía verbal” (Verduzco, Rodríguez y Ruiz, 2020), que se encuentra publicado en la revista Textos en Proceso (2020), en su estudio, Cordisco (2017, pág. 85) elaboró un instrumento para recolectar datos de 26 informantes de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, con la variable género equiparada. En ese estudio se solicitó detallar y/o narrar –por parte de quien lo responde–, experiencias personales y reacciones verbales ante situaciones específicas que implican conflicto con hombres y/o mujeres, motivados por este análisis, se elaboró una adaptación del estudio original, que se centró en la figura del docente, dicho estudio se sumerge en las expresiones de la violencia simbólica presentes en el discurso social, desde la

---

<sup>1</sup> Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso. <http://comunidadaled.org/>

normalización del sexismo y de las estructuras heteropatriarcales en la cultura contemporánea.

El presente artículo es un extracto de la adaptación actualizada que se centra en la figura del docente, como anteriormente se mencionó, en el estudio “Actividades de imagen en la expresión sexista de la violencia” se concentra en las experiencias personales y reacciones verbales ante situaciones específicas que implican conflicto con hombres y/o mujeres en circunstancias generales, particularmente nos ocuparemos de la expresiones verbales y adjetivas en los ambientes públicos y privados de la expresión sexista de estudiantes en relación a maestros y maestras, ambos dentro de un contexto universitario, adicionalmente a este análisis se incorporan los componentes *Pandemia* y *Educación en Línea*, con ambos elementos se recrean parte de los escenarios en los que actualmente los estudiantes se desarrollan y de paso, nos permite conocer el nivel de injerencia que la actual crisis de salud y la necesaria incorporación de los modelos de enseñanza y aprendizaje virtuales, tienen en la caracterización de la expresiones verbales y adjetivas en los ambientes públicos y privados de la expresión sexista de estudiantes universitarios en relación a maestros y maestras

Los objetivos del presente ejercicio son mostrar y explicar el comportamiento de las expresiones verbales y adjetivas relevantes en los ambientes públicos y privados de la expresión sexista en estudiantes y la construcción de la figura del maestro a partir de estas expresiones y proveer información relevante en torno la percepción y relaciones que se construyen a través de las clases en línea para maestros de español y de cualquier otra asignatura.

## Marco de referencia

A dos años del inicio de la crisis sanitaria derivada por la aparición del coronavirus conocido como SARS-CoV-2, el COVID-19, se presentó un cambio drástico en la forma de enseñar y aprender, por lo que la educación, aquí en México, ya no es la misma, la escuela y el hogar, empezaron a ocupar el mismo lugar dadas las regulaciones sanitarias efectuadas en marzo de 2020. Villafuerte (2020) señala que, en cuestión de semanas, se cambió la manera en la que los estudiantes aprendían, esto acentuó las fallas que en materia de equidad están presentes en nuestro sistema educativo, incluso en aquellos círculos más privilegiados.

Otra consecuencia de estos cambios drásticos se encuentra también en el tema laboral. Millones de cabezas de familia, a nivel mundial, perdieron su trabajo, lo que trajo consigo una disminución significativa de ingresos y un aumento considerable en la pobreza.

Las clases en línea siempre han representado un reto para los estudiantes, y sin duda, también lo ha sido para los profesores, especialmente aquellos que toda su vida habían trabajado en la modalidad presencial, ya que la gran mayoría de ellos nunca habían dado una clase 'virtual'.

Para este grupo de docentes, el orden y la disciplina dentro del aula ya representaba un reto difícil, ahora, aprender sobre el uso de tecnologías aplicadas a la comunicación y la enseñanza, la capacitación y el desarrollo de habilidades didácticas propias de la educación en línea y un sistema educativo obsoleto, devaluado y poco flexible junto con el encierro propio de la contingencia sanitaria, parecía una batalla casi perdida.

La pandemia por COVID-19 trajo consigo el encierro de las personas en sus hogares, y se detuvo la actividad en general de la sociedad. Como consecuencia de las largas horas de confinamiento, las personas, en mayor o menor medida, empezaron a mostrar frustraciones y a canalizarlas en contra de quienes compartían -o comparten- el espacio físico. Este fenómeno también se replicó en la relación entre docentes y estudiantes.

Sobre este punto, Díaz y Rodríguez, (2010) señalan que son las administraciones educativas y los centros escolares, quienes proporcionan a los maestros y estudiantes los recursos humanos y materiales necesarios para impedir que la relación escale o transite hacia choques violentos, procurando entornos de diálogo y de debate, en los que se generen los procesos reflexivos adecuados para crecer desde un punto de vista social, personal y moral.

Si bien estas condiciones son las ideales para evitar problemas entre los involucrados, la violencia que se presenta dentro de las instituciones educativas, de todos los niveles, por parte de estudiantes hacia los docentes, es una realidad. Estudios como los de Ayala (2016) señalan que en México esta es una situación padecida por muchos docentes pues existen denuncias de casos en los que los estudiantes se burlan de los profesores, les gritan, insultan, humillan, les ponen apodosos o hasta los amenazan.

Ayala (2016) señala que el INEE<sup>2</sup> reportó que a nivel primaria el 10.2% de alumnos en escuelas públicas y el 18.4% de escuelas privadas recibieron sanciones por faltas al respeto a los profesores. La cifra es

---

<sup>2</sup> Instituto Nacional para la Evaluación de Educación en México. Con motivo de la entrada en vigor de la reforma constitucional en materia educativa publicada en el Diario Oficial de la Federación el 15 de mayo de 2019, que deroga diversas disposiciones de los artículos 3°, 31 y 73 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, este organismo desapareció.



mayor a nivel secundaria donde el 12.7% de estudiantes del sector público y el 22.9% de instituciones privadas han sido sancionados por la misma razón.

En otro estudio, en la ciudad de Colima, México, se pudieron caracterizar las manifestaciones concretas de la violencia sobre la población de docentes y la forma en la que estos las enfrentan. Entre los resultados destacan los que señalan que un estudiante al ejercer violencia contra el profesor lo hace mediante el desafío de su autoridad, la desestabilización del control en el aula y la legitimidad lograda a través de la popularidad entre sus compañeros.

También en este estudio, Nashiki (2014) señala que los estudiantes desarrollan e implementan estrategias diversas, marcadas por la manifestación persistente de actitudes y conductas que ponen en duda la labor de enseñanza del docente.

Estas actitudes, sugiere el autor, no intentan cuestionar los conocimientos del docente sobre la materia que imparte, sino crear un ambiente de duda sobre la manera en que enseña o mostrar su falta de control sobre el grupo. Esas situaciones, de acuerdo con el autor, se observan a través del desorden y la interrupción en el aula que a veces llevan a cabo colectivamente los estudiantes.

También, Nashiki (2014) indica que otra manera en que los estudiantes restan autoridad al docente es creando señalamientos sobre su reputación personal y profesional y que es en la informalidad, y el anonimato, donde se ridiculiza al maestro con sobrenombres que generan burlas, o bien divulgando rumores denigrantes sobre su persona.

Sin embargo, también se hacen presente expresiones más directas y comunes de violencia sobre los maestros, como los insultos, el uso de

lenguaje en doble sentido y los comentarios de connotación sexual. A estos comportamientos se les denomina *violencia simbólica*.

Nashiki (2014) destaca el resultado obtenido en el sector privado, de manera que permite inferir que el contexto socioeconómico está en relación con las conductas agresivas, pues parece existir la creencia de que al pagar una colegiatura concede el derecho al estudiante de ser indisciplinados y de poder agredir a los maestros como parte del servicio que se paga.

Este tipo de experiencias se replican a lo largo y ancho del país y poco sorprende la difusión de episodios que terminan viralizándose en los espacios virtuales de interacción social actuales. Los estudiantes pretenden tener cierta inmunidad por el hecho de tener la posibilidad de cambiar de escuela si se diera el caso, señala el autor.

Una pregunta que se comparte con el autor es: ¿por qué el docente no actúa al respecto? Nashiki (2014) señala que, en una primera instancia, podría parecer absurdo que un adulto preparado que se desempeña como una figura de autoridad en el contexto escolar sea colocado en una posición de desventaja ante los estudiantes, muchas personas que no están familiarizadas con el tema pensarían “¿qué, no se puede defender solo?”.

También se está de acuerdo en que los estudiantes, por mucho, son un grupo mayor al maestro, quien se encuentra solo. También se coincide en señalar que los maestros rinden cuentas a sus directivos, a los padres de familia y otras autoridades educativas por cualquier cosa que llegue a ocurrirles a sus estudiantes en la escuela y esto aplica en cualquier nivel educativo.

Por lo tanto, es común que los docentes, en la mayor parte de los casos, declinan ante una lucha que poco los favorece, donde

las posibilidades de ganar son pocas y en donde el temor a verse involucrado en un conflicto que puede escalar hacia consecuencias legales. Estos temores se acentúan en tiempos de crisis, como el actual, en donde la pandemia resalta las desventajas de diversos sectores de la población.

En el estudio Cmf (2022) se señala que:

[...] “Se han difundido por las redes sociales dos videos donde se puede apreciar la brutal agresión de un alumno, presuntamente del Colegio de Bachilleres de Tabasco, en México, que arremetió a golpes contra su maestro por motivos que hasta el momento se desconocen”, aunque “se comenta que la agresión fue porque el profesor corrigió al alumno delante de todos sus compañeros en la materia que imparte (cf Notimerica, México). Los “Insultos, burlas, amenazas, empujones, hostigamiento, ser objeto de rumores malintencionados y hasta recibir golpes de objetos contundentes son algunas de las agresiones a las que están sometidos día a día los profesores por parte de apoderados y alumnos al interior de establecimientos escolares”, y “son parte de las consecuencias de la privatización de la educación, en donde el docente trabaja muy desprotegido y sin las condiciones que exigen las normas”, opina Jaime Gajardo, Presidente del Colegio de Profesores de Chile (cfr. Emol, Chile).

En este mismo orden de ideas, Nashiki (2014) considera que, en otro grupo de maestros, la vergüenza de denunciar una agresión por parte de los estudiantes los mostraría como incompetentes, por lo que la sensación de humillación que se hace presente los orilla al silencio, máxime, si no se cuenta con el apoyo de los directivos y padres de familia.

Ahora bien, en esta cadena de consecuencias que trajo consigo la crisis de salud, encontramos por un lado la contracción económica global (Schettino, 2020) y por el otro, la crisis del sistema educativo en México (Schmelkes, 2020). Es importante señalar que, aunque ambos

fenómenos ya se encontraban presentes, la crisis sanitaria acentuó tales problemas. Pero fue el sistema educativo que, con la migración a los sistemas virtuales, quedó profundamente expuesto y se demostró que el acceso a la tecnología representa una de las principales condiciones en la eficacia con la que se desarrolló el último ciclo escolar.

Unido a estos fenómenos aparece el problema de la violencia simbólica, atenuada esta desde la óptica del aula, en estos términos Bourdieu y Passeron (1988) señalaron lo siguiente:

[...] la teoría de la violencia simbólica, refiriéndola al ámbito escolar, espacio privilegiado de la reproducción de la estructura de las relaciones de fuerza entre las clases, explicitando en detalle cuatro enunciados más:

a) Toda acción pedagógica, sea en el marco de una «educación difusa», de una «educación familiar» o de una «educación institucionalizada» es objetivamente una violencia simbólica.

b) La acción pedagógica implica necesariamente como condición social para su ejercicio.

c) La acción pedagógica implica el trabajo pedagógico como trabajo de inculcación, con una duración suficiente como para producir un habitus.

d) Finalmente, todo sistema de enseñanza institucionalizado debe sus características específicas al hecho de que le es necesario producir y reproducir las condiciones institucionales necesarias para el ejercicio de su función propia de inculcación y para la realización de su función de reproducción de una arbitrariedad cultural de la que no es el productor (reproducción cultural) y cuya reproducción contribuye a la reproducción de las relaciones entre las clases [...] (en Gutiérrez, 2004).

Como se ha explicado anteriormente, el encierro, la virtualidad y la desgastada figura de autoridad docente son un caldo de cultivo que han favorecido el choque entre las dos figuras principales del acto educativo, el docente y el estudiante.

Además, es importante reconocer la presencia de otro factor significativo, como es la violencia de género y particularmente a la violencia que se ejerce en contra de las mujeres, algunos organismos han desarrollado diversos estudios en torno tema, entre estos se destaca la declaración de la Asamblea General de la Organización de la Naciones Unidas (1993), sobre la eliminación de la violencia contra la mujer, en donde se define lo siguiente:

[...] cualquier acto de violencia de género que resulte o pueda resultar en daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico a las mujeres, incluidas amenazas de tales actos, coacción o privación arbitraria de la libertad, ya sea en la vida pública o privada [...] (Organización de las Naciones Unidas, 1993).

Otras instituciones internacionales emplean el término “violencia de género contra las mujeres”, un referente de esto, lo encontramos en el Convenio del Consejo de Europa para prevenir y combatir la violencia contra la mujer y la violencia doméstica, conocido como el Convenio de Estambul<sup>3</sup>, en donde recurren a la siguiente afirmación:

[...] la violencia contra las mujeres es cualquier acción u omisión, basada en su género, que les cause daño o sufrimiento psicológico, físico, patrimonial, económico, sexual o la muerte tanto en el ámbito privado como en el público [...].(Xunta de Galicia. Consellería de Emprego e Igualdade, s. f.).

Por su parte el InMujeres<sup>4</sup>, define a la violencia de género como:

[...] la violencia contra las mujeres es cualquier acción u omisión, basada en su género, que les cause daño o sufrimiento psicológico,

---

<sup>3</sup> El Convenio del Consejo de Europa sobre prevención y lucha contra la violencia contra las mujeres y la violencia doméstica, también conocido como Convenio de Estambul o Convención de Estambul, es una convención del Consejo de Europa que tiene por objetivo la lucha contra la violencia contra mujeres y la violencia doméstica. Se presentó en Estambul en 2011 y está en vigor en Europa desde el 1 de agosto de 2014. A 2019, ha sido firmado por 46 países y ratificado por 34 países.

<sup>4</sup> El Instituto Nacional de las Mujeres (Inmujeres) es una institución gubernamental, a nivel federal, que trabaja para crear una cultura de igualdad libre de violencia y discriminación capaz de propiciar el desarrollo integral de todas las mujeres mexicanas.



físico, patrimonial, económico, sexual o la muerte tanto en el ámbito privado como en el público [...].(Glosario para la Igualdad, 2022).

Definiciones de este tipo son aplicables a casos en los que el género es la base de la violencia ejercida contra una persona, particularmente la que se ejerce en contra de las mujeres.

Sin embargo, en muchos sectores de la sociedad contemporánea, el género es más que ser hombre o mujer: alguien puede nacer con características sexuales femeninas, pero identificarse como hombre, o como hombre y mujer al mismo tiempo, o en ocasiones como ni hombre ni mujer.

Ahora bien, en cuanto a la violencia simbólica en la relación docente-estudiante, se enfatiza el tema de género, pues esta violencia se produce en el marco de una crisis de salud que ha ampliado la brecha de desigualdad y diferencias. Dicha violencia simbólica no solo se hace presente en las mujeres, también es experimentada por hombres y por personas que no se identifican de manera binaria. De acuerdo con Piedra (2004), esta situación es un reflejo de la asimetría de poder en las relaciones interpersonales.

Si el contexto escolar es una reproducción simplificada del sistema social, no es ajeno a las diferentes manifestaciones de violencia que permean en las esferas de la sociedad. Dado que la violencia de género es una expresión que desarrolla su presencia de manera consciente e inconsciente en el imaginario de las personas, en el contexto escolar, esta violencia se reproduce de la misma manera y cualquier esfuerzo para dotar de una cultura con perspectiva de género a través del desarrollo curricular resulta compleja, más aún, cuando la

interacción entre el maestro y el alumno está condicionada por una relación de poder.

Como ya se ha mencionado, esto hace que las correcciones en las situaciones de desigualdad entre hombres y mujeres se vuelvan especialmente difíciles. Brullet y Subirats (2002) destacan que:

[...] aunque existe una relación dialéctica entre las normas culturales que posee el alumnado al entrar en la escuela y las normas que ésta trata de imponer, son estas últimas las que dominan las relaciones que se establece. Por consiguiente, las actitudes de maestros y maestras son las que tienden a configurar en mayor medida los comportamientos de niñas y niños, aunque también influyan en estos comportamientos las relaciones que se establecen entre el alumnado [...] (Brullet, C. y Subirats, M. 2002).

Durante la actual situación sanitaria en México, el confinamiento que aún experimenta buena parte de la población ha puesto de relieve muchos episodios de violencia. De manera especial han destacado aquellos que se desarrollan durante las clases en línea que sustituyeron a las presenciales.

En algunas de estas los estudiantes externan desacuerdos por tareas, trabajos, calificaciones, participación o simplemente, por el diálogo y el intercambio de ideas. Estas situaciones comienzan como intercambios poco amigables y se incrementan paulatinamente hasta que terminan fuera de control. Docentes y estudiantes se enfrascan en feroces peleas que terminan registrados en algún sitio de la red en donde finalmente se viralizan<sup>5</sup>.

Es importante aclarar que, aunque es una realidad la violencia simbólica que se origina desde el docente hacia el estudiante, este

---

<sup>5</sup> General. Adquirir carácter de conocimiento masivo un proceso informático de difusión de información. Es viralizada aquella difusión a través de redes sociales o medios electrónicos de algún hecho o evento que causa conmoción social (Diccionario panhispánico del español jurídico, 2020).

estudio se centra en la violencia simbólica que se genera desde el estudiante hacia el maestro. Hecha esta acotación, se señala que la violencia relacionada con la escuela se puede llevar a cabo en cualquier espacio físico de esta.

Es habitual que la violencia -simbólica o no- se haga presente no solo en las aulas, también en los baños y/o en aquellos lugares que quedan lejos del escrutinio de las autoridades escolares.

Cuando la violencia sale del entorno escolar, la vivienda, el barrio, así como los traslados desde o hacia la escuela, vuelven vulnerables a cualquier persona. Sin embargo, el acceso sin precedentes a las tecnologías de la información y las comunicaciones han llevado la violencia y el acoso mucho más allá de las instalaciones escolares. Hoy en día, los espacios escolares de la gran mayoría son virtuales.

Por otra parte, es necesario señalar el papel que juegan las instituciones educativas en el desarrollo y transferencia de valores. Y aunque la tendencia generalizada de estos espacios de formación es la de reproducir roles y estereotipos de género, que suelen también reproducir estructuras de discriminación y desigualdad, es importante reconocer que existe una preocupación legítima para erradicar estas prácticas, principalmente, aquellas en donde la violencia contra las mujeres, en lo general, es poco visible.

Estudios como el que aquí se desarrolla, son una forma de identificar la manera en que la violencia simbólica se presenta. Dicha investigación representa ya una forma de reconocer el problema.

Es importante hacer también traducir los resultados de las investigaciones en acciones y políticas institucionales que reduzcan la violencia en los ámbitos escolares y que mejoren la convivencia entre quienes forman parte esencial del acto educativo.

La construcción y adecuación de entornos de aprendizaje seguros, no violentos y eficaces para todos, es una necesidad que implica comprender los elementos y alcances del problema. Aquí se hace una propuesta desde los ambientes locales y regionales que favorezca información sobre cómo surge la violencia simbólica hacia los maestros y por qué, y cuáles son sus consecuencias. Se requiere de datos para formular estrategias y evaluar su éxito a favor de la reducción de la violencia asociada con la relación entre el docente y el estudiante.

Finalmente, se afirma que es necesario abordar la violencia de género desde el contexto educativo y también generalizar su análisis hacia el contexto social amplio; hay que promover el rechazo a cualquier forma de discriminación, no solo por género, y especialmente aquella que se ejerce sobre docentes.

### **Marco metodológico**

En la presente investigación se emplean tres recursos de intervención: Análisis de la variedad léxica, en donde se pueda contrastar el comportamiento y las tendencias de las respuestas recabadas entre los ambientes públicos y privados narrados por los informantes, la identificación y análisis de verbos desde el modo verbal de Balmes (Hernández, 2012) y la identificación y análisis de adjetivos, atendiendo a su clase y a su significado léxico (Pardo, 2015).

En la imagen 1, se destacan los recursos de análisis implementados en la presente adaptación, por un lado la variedad léxica, que se refiere al número de palabras diferentes utilizadas en un texto, un rango mayor indica una diversidad mayor (Johansson en Fuentes, Hernández y Salcedo, 2019), el modo verbal de la teoría verbal de Balmes, quien señaló que los modos del verbo son las

variaciones que recibe, según el acto interno que significa (Balmes en Hernández, 2012) y las clases de adjetivos que son considerados como “palabras que expresan” (Spitzová en Pardo, 2015).

*Imagen 1.* Modelo de análisis para la construcción de la figura docente, desde las actividades de imagen en la expresión sexista de la violencia simbólica.



Fuente: Elaboración propia con información del Marco Metodológico.

Los comportamientos observados desde estos tres recursos permiten que a partir de estas expresiones recogidas de los ámbitos públicos y privados por los estudiantes se constituya la figura del docente.

Se parte de la hipótesis de que el comportamiento de los verbos y adjetivos en un corpus discursivo permiten identificar el nivel de sexismo que se erige desde las expresiones de los estudiantes y que, de acuerdo con el ámbito -público y/o privado- donde se desarrollan, estas presentan niveles diversos y significativos de variedad léxica.

### **Instrumentación y análisis**

En anteriores apartados se ha señalado que la presente investigación forma parte de una adaptación actualizada al estudio



“Actividades de imagen en la expresión sexista de la violencia” (Cordisco, 2017, pág. 85), enseguida explicamos los elementos que constituyen el corpus de análisis desarrollado, el modo en que se analiza los resultados, así como el modo en que estos se presentan.

Para la presente investigación se adaptaron los 17 reactivos del proyecto original, así como 12 reactivos más en la reciente actualización, en estos últimos se explora el tema de la pandemia y de la educación en línea.

En total, el número de reactivos que componen el instrumento tipo cuestionario que se utilizó para explorar las actividades de imagen en la expresión sexista de la violencia simbólica es de 29, los cuales se desglosan a continuación:

La pregunta uno que registra el cuestionario refiere al consentimiento para responder, enseguida, los reactivos del dos al seis exploran los siguientes datos demográficos: ciudad de procedencia, género, edad, nivel académico que cursa y actividad adicional a la escolar que realiza.

Posteriormente, las preguntas de la siete a la veinte forman un inventario de cuestionamientos que exploran las opiniones asociadas a experiencias académicas en torno a la actual pandemia por COVID-19, esto a más de un año de haberse implementado el plan de confinamiento y de haber experimentado la incorporación, desarrollo y evolución de los procesos de enseñanza en línea.

Una vez que los informantes agotan las respuestas del anterior bloque se procede al levantamiento de datos de los reactivos 21 al 24 que tratan sobre las actividades de imagen en la expresión sexista de la violencia simbólica y la descortesía verbal en maestros

universitarios a partir de las experiencias de estudiantes en el ámbito público y privado, en estos cuatro apartados los informantes redactan experiencias en las que recuerdan alguna situación vivida en la calle, el trabajo, la escuela, el colectivo o cualquier otro lugar o medio público, físico y/o virtual, en donde emiten un corpus discursivo sobre la peor falta de respeto que le ha escuchado a un(a) estudiante (hombre y/o mujer) decirle a un maestro(a) (hombre y/o mujer).

Finalmente, los apartados del 25 al 28, se componen por dos situaciones hipotéticas sobre posibles hechos dentro de las clases que se desarrollan en línea, igual que en el apartado previo, los informantes emiten un corpus discursivo sobre lo que expresarían a un maestro hombre y/o una maestra mujer como respuesta a la posición que asumirían de acuerdo con la situación planteada. Por último, el reactivo 29 refiere al término del cuestionario.

Para el desarrollo de la presente propuesta se tomaron los reactivos relacionados con los datos demográficos, los de las experiencias académicas en torno a la actual pandemia por COVID-19 y los 4 reactivos relacionados con “Experiencias del ámbito público” y las “Experiencias del ámbito privado”, cabe destacar que, para ambos ámbitos, el público y privado, se plantearon las siguientes preguntas:

¿Cuál fue la peor falta de respeto que le ha escuchado a un estudiante (hombre) decirle a una maestra?

¿Y cuál fue la peor falta de respeto que le ha escuchado a una estudiante (mujer) decirle a un maestro?

Dada la extensión de los resultados obtenidos en los reactivos 25 al 28, se decidió dejarlos fuera del presente estudio para mostrarlos posteriormente, por su lado, la logística asociada a la aplicación del cuestionario, así como la recolección y organización de datos, el

presente es un ejercicio que se corrió a través de la plataforma de uso libre Google Forms y, con la valiosa ayuda de maestros de los niveles medio superior y superior de diversos espacios educativos del país (México), se invitó a estudiantes de diversos espacios académicos y geográficos de la república, a que participaran como informantes, los datos más destacados se muestran en apartados posteriores.

El análisis que se muestra en esta propuesta se elaboró a partir de las principales tendencias observadas en los “datos demográficos”, las “experiencias académicas en torno a la actual pandemia por COVID-19” y el corpus discursivo en donde emiten su opinión sobre las “experiencias del ámbito público y privado” en torno a la peor falta de respeto que le ha escuchado a un(a) estudiante (hombre y/o mujer) decirle a un maestro(a) (hombre y/o mujer), el análisis comienza por identificar el promedio del porcentaje de variedad léxica medido en el corpus de análisis, posteriormente, se contabilizan los verbos más utilizados y finalmente, se identificaron y contabilizaron adjetivos utilizados por los informantes en sus opiniones.

Los resultados se presentan en figuras y/o tablas, analizándolos, como ya se mencionó, desde el marco metodológico previamente mostrado, los resultados aparecen en el siguiente apartado.

## **Resultados**

### *Rasgos demográficos de los informantes.*

Como ya se señaló, el cuestionario se aplicó a través de la plataforma libre *Google Forms*, el proceso continúa abierto en línea.

Hasta el momento de la elaboración de la presente propuesta, atendieron a la convocatoria un total de 63 informantes, uno de los cuales optó por no responder, por lo que se identificaron 62 participantes

efectivos, la mayoría se localizan en el estado de Coahuila (Saltillo, Monclova y Acuña), con 34 registros y los 30 restantes distribuidos en siete entidades federales de México.

En la mayoría de los casos, los informantes se identifican como mujeres, con 42 registros, por solo 20 de hombres; la mayoría reporta edades que oscilan entre los 18 y 24 años. (42), 49 registran estar cursando estudios de Licenciatura, Ingeniería o equivalente y 13 más, cursan estudios de postgrado.

Por último, en lo relacionado a las actividades adicionales a la escolar, los informantes reportan lo siguiente: Colaboración en el hogar, 23 registros, Trabajo 19, Actividades artísticas 8, Grupos religiosos 5, los 7 restantes reportan otras opciones.

### *Principales tendencias asociadas a las experiencias académicas en torno a la actual pandemia por COVID-19*

A fin de simplificar los resultados se presenta la siguiente síntesis sobre las opiniones de mayor relevancia externada por los informantes.

De acuerdo con los resultados, las principales opiniones de las experiencias académicas en torno a la actual pandemia por COVID-19, se resumen de la siguiente manera:

El 64% de informantes opina en general que la educación a distancia se encuentra entre el nivel promedio y por debajo del promedio, también, el 70% señala tener acceso a un dispositivo para aprender en línea (computadora portátil, principalmente), el 57%, indica que dedican entre 5 y 7 horas y/o 7 y 10 horas en promedio diario a la educación a distancia, poco más del 50%, dice que la efectividad del aprendizaje a distancia es moderadamente eficaz y el

57%, percibe que los recursos que las universidades proveen para aprender en casa van de moderadamente útiles a muy útiles.

Por otra parte, en lo que respecta a las emociones, al 50% de los informantes les ha resultado desde muy estresante hasta extremadamente estresante la educación a distancia, lo que se refleja en el manejo del tiempo, ya que más del 70% señala que su desempeño en este rubro va de moderadamente bien a absolutamente mal.

El 50% de los informantes disfruta moderadamente el aprendizaje a distancia, sin embargo, se observa un contraste importante con el poco más del 30% que señala no disfrutar el modelo en línea, por los retos existentes, por su lado, el 36% señala que el espacio donde trabaja va de ligeramente pacífico a nada pacífico.

En cuanto al desempeño de los maestros contrasta con las opiniones señaladas en relación con los anteriores puntos, en este sentido, cerca del 80%, señalan que el desempeño de estos (los maestros) va de moderadamente efectivo a muy efectivo.

Ahora bien, debido al tema que se aborda en este trabajo, se desarrollaron dos reactivos asociados a episodios disruptivos durante las clases en línea, en donde los estudiantes se ven involucrados de modo directo o indirecto, en el primer caso se les cuestiona sobre si ha presenciado algún episodio en donde se muestre un conflicto entre un/una estudiante y un maestro o maestra (modo indirecto).

Con respecto a lo anterior, el 30% señala que, si han presenciado uno de estos episodios, mientras que el 21%, no está seguro de haberlo hecho. En cuanto a si ha participado directamente en algún episodio en donde entre en conflicto con un maestro o maestra (modo directo), el 14% señala haber participado directamente en una situación de este tipo y otro 14% indica que no estar seguro.



Una vez agotado el punto de las principales tendencias asociadas a las experiencias académicas en torno a la actual pandemia por COVID-19, analizaremos los resultados que corresponden al corpus expresivo de los informantes, explorados desde los ámbitos público y privado, respectivamente.

Como ya se señaló en el apartado 3, cada reactivo se trató de manera individual, pero, de manera integral en cuanto al corpus de respuesta de los informantes, es decir se analizan todas las opiniones observadas en su conjunto, no individualmente, una vez agotados los cuatro reactivos señalados, se muestran las conclusiones, acotadas al modelo metodológico sugerido.

Análisis del corpus discursivo de los estudiantes en los ámbitos público y privado:

En este apartado se presentan los resultados generales del corpus de análisis de las expresiones discursivas narradas por los 62 informantes a partir de sus propias experiencias en los ámbitos público y privado. Estos resultados se muestran en cuatro gráficos tipo nube, cada uno correspondiente a cada ejercicio de opinión y en estos se aprecia la densidad de las palabras que mayores frecuencias muestran en cada corpus, en este ejercicio solo se citan aquellos verbos y adjetivos que mayor significación muestren.

Ámbito público. ¿Cuál fue la peor falta de respeto que le ha escuchado a una estudiante (mujer) decirle a un maestro (hombre) (reactivo 21)?

En el siguiente gráfico 1, se aprecia el comportamiento del reactivo 21, mismo que explora la peor falta de respeto que le ha escuchado a una estudiante (mujer) decirle a un maestro (hombre), teniendo

como fuente un ambiente público. En este corpus se contabilizaron 207 palabras, de las cuales 114 son distintas entre sí, el porcentaje de *variación léxica* es del 55.07%.

En cuanto al uso de verbos se destacan los siguientes: “he”, “escuchado” y “presenciado”, por su parte, los adjetivos destacan son: “maestro”, “hombre”, “estúpido”, “groserías”, “joto” e “impotente”.

Gráfico 1.

Reactivo 22. “Ámbito público, peor falta de respeto que le ha escuchado a una estudiante (mujer) decirle a un maestro (hombre)”.



Fuente: Elaboración propia, diagrama de densidad 1. WordStat.

Ámbito público. ¿Cuál fue la peor falta de respeto que le ha escuchado a un estudiante (hombre) decirle a una maestra (mujer) (reactivo 22)?

En el gráfico 2, se observa el comportamiento del reactivo 22, en este se explora la peor falta de respeto que le ha escuchado a un estudiante (hombre) decirle a una maestra (mujer), escuchado en un

ambiente público. En este corpus se contabilizaron 225 palabras, de las cuales 138 son distintas entre sí, el porcentaje de *variación léxica* es del 61.33%.

En cuanto al uso de verbos se destacan los siguientes: “he”, “escuchado”, “burlarse” “gritaban” y “acoso”, por su parte los adjetivos son: “maestra”, “vieja”, “mujer”, “inútil” y “rica”.

Gráfico 2.

Reactivo 22. *Ámbito público, peor falta de respeto que le ha escuchado a un estudiante (hombre) decirle a una maestra (mujer)*”.



Fuente: Elaboración propia, diagrama de densidad 2. WordStat.

*Ámbito privado. ¿Cuál fue la peor falta de respeto que le ha escuchado a una estudiante (mujer) decirle a un maestro (hombre) (reactivo 23)?*

En el gráfico 3, el reactivo 22, explora la peor falta de respeto que le ha escuchado a una estudiante (mujer) decirle a un maestro (hombre), en un ambiente privado. En este corpus se contabilizaron 153 palabras, de las cuales 102 son distintas entre sí y el porcentaje de *variación léxica* es del 66.67%.



En cuanto al uso de verbos se destacan los siguientes: “he”, “escuchado”, “decirle”, “presenciado” e “insultando”, por su parte los adjetivos con mayor presencia son: “maestro”, “hombre”, “asco”, “apodo”, “inepto” y “payaso”. Como elemento adicional, los informantes señalaron “ninguno”.

Gráfico 3.

Reactivo 23. “Ámbito privado, peor falta de respeto que le ha escuchado a una estudiante (mujer) decirle a un maestro (hombre)”.



Fuente: Elaboración propia, diagrama de densidad 3. WordStat.

Ámbito privado. ¿Cuál fue la peor falta de respeto que le ha escuchado a un estudiante (hombre) decirle a una maestra (mujer) (reactivo 24)?

En el gráfico 4 , el reactivo 24, explora la peor falta de respeto que le ha escuchado a un estudiante (hombre) decirle a una maestra (mujer), en un ambiente privado. En este corpus se contabilizaron 126 palabras, de las cuales 74 son distintas entre sí y el porcentaje de *variación léxica* es del 58.73%.

En cuanto al uso de verbos se destacan los siguientes: “he”, “escuchado”, “presenciado” e “insultando”, por su parte los adjetivos

con mayor presencia son: “maestra”, “puta”, “tonta”, “bruja”, “loca” y “rica”. Como elemento adicional, los informantes señalaron “ninguno”.

Gráfico 4.

Reactivo 24. “Ámbito privado, peor falta de respeto que le ha escuchado a un estudiante (hombre) decirle a una maestra (mujer)”.



Fuente: Elaboración propia, diagrama de densidad 4. WordStat.

## Conclusiones

En contraste al tiempo que se dedica a la educación a distancia, la eficacia de esta se percibe solo como moderada.

La falta de equipo aparentemente no es un problema para la educación en línea, lo que se fortalece con la percepción que se tiene sobre los recursos que proveen las universidades.

El manejo del tiempo y del estrés son las tareas aún pendientes de la educación a distancia.

Un segmento de los estudiantes no disfruta la educación en línea (36%), es necesario profundizar en los temas que inciden en esta condición, como el tema del espacio donde los estudiantes desarrollan la educación a distancia.



Según los datos, aproximadamente, una tercera parte de los estudiantes ha presenciado, de manera directa e indirecta, situaciones de confrontación entre maestros y estudiantes, sin embargo, a pesar de estas circunstancias, la percepción sobre el desempeño de los docentes se mantiene.

La mayor variedad léxica se presenta en las expresiones del ámbito privado que señalan la peor falta de respeto que le ha escuchado a una estudiante (mujer) decirle a un maestro (hombre), esto significa que las estudiantes mujeres poseen un “catálogo” más amplio de opciones léxicas.

Las expresiones sexistas se radicalizan en el ámbito de lo privado, cuando un estudiante (hombre) se refiere una maestra (mujer), los términos pueden referir a aspectos de la conducta sexual de las personas, a través de términos como “puta” o “rica”, aspectos de imagen como “bruja” y de características asociadas a rasgos intelectuales y/o de la conducta como “tonta” y “loca”.

Tres de los reactivos que analizan el corpus discursivo de los estudiantes en los ámbitos público y privado, muestran comportamientos con diferencias poco significativas, en cuanto a la variedad léxica, estos casos presentan una variedad léxica “media”.

Una crisis puede ser una oportunidad para analizar y reflexionar sobre cómo nos encontramos y cuál es la manera en que avanzamos, en complemento a lo previamente analizado, cabe destacar lo siguiente:

Los eventos críticos y de incertidumbre, suelen venir acompañados de procesos de transformación, la reciente pandemia por SARS-CoV-2 o COVID-19 no es la excepción, cambiamos la forma de educarnos, la forma de relacionarnos, la forma de expresarnos y junto

a esto, también cambiaron los escenarios, atrás quedó el monopolio del espacio áulico tradicional, no desapareciendo, pero si trasladándose a un nuevo y mejorado mundo digital, esto también se hace acompañar de nuevas estrategias de enseñanza-aprendizaje, de nuevos recursos y de una nueva dirección de procesos, hoy, conceptos como el de educación híbrida es seguro que seguirán presentes, incluso más que cuando se implementó como una necesidad específica, y es que hoy es necesario aprovechar los recursos que se desarrollaron durante este periodo de crisis.

En estos nuevos y cambiantes escenarios, será ineludible crear una nueva perspectiva que integre los procesos del aula, los contextos escolares generales y desde luego a la comunidad toda, integrados y amalgamados desde acciones colaborativas que favorezcan la mejora de las relaciones en estos mismos espacios.

Sin embargo, para que esto funcione es primordial entender y atender los problemas que aquí se han detectado y que se detallan en párrafos previos, la tarea de reconfigurar la imagen docente, la de transformar las formas de expresión en las personas, la eliminación del sexismo, de la violencia simbólica y de cualquier otro tipo de agresión, debe ser prioritario en cualquier contexto emergente.

En este sentido, es importante abrir espacios de diálogo asertivo en la familia y en todas las agrupaciones del espectro social en las que no podíamos hacerlo antes de la pandemia. Optar por la mediación como una herramienta para fortalecer las relaciones y promover los aprendizajes a través del aprovechamiento de las nuevas herramientas digitales, privilegiar la opción de ser mejores personas para nosotros mismos, para nuestras familias y para la comunidad en general, a fin de erradicar la violencia por la que estamos atravesando.

## Referencias

- Ayala, D. (2016). La violencia de alumnos hacia los maestros. Ieesamx.
- Becerra, B. (2017). Contra la violencia de género, más Convenio de Estambul. El País.
- Brullet, C. & Subirats, M. (2002): "Rosa y azul: la transmisión de los géneros en la escuela mixta" en González, A.; Lomas, C. (Coords.) Mujer y educación. Educar para la igualdad, educar desde la diferencia. Graó.
- Cárcamo, H. & Méndez, P. (2016). Imaginarios sociales en torno al comportamiento ciudadano docente: una mirada desde la formación inicial docente. Revista Electrónica Actualidades Investigativas en Educación.
- Web del Maestro. (2022, 30 enero). Qué hacer frente a las agresiones a docentes. Web del Maestro CMF.
- Cordisco, A. (2017). Actividades de imagen en la expresión sexista de la violencia simbólica y la descortesía verbal.
- Real Academia Española. (2020). Diccionario panhispánico del español jurídico.
- Díaz, J. & Rodríguez, J. (2010). El papel del docente en las situaciones de violencia escolar. Revista Latinoamericana de Estudios Educativos.
- Fuentes, K, Hernández, S. & Salcedo Lagos, P. (2019). Descripción de la diversidad y densidad léxicas en noticias escritas por estudiantes de periodismo.
- Gómez, A. (2014). La violencia de alumnos hacia maestros en escuelas secundarias de Colima, México. Pensamiento Educativo, Revista de Investigación Latinoamericana.
- Gutiérrez A. (2004). Poder, habitus y representaciones: recorrido por el concepto de violencia simbólica en Pierre Bourdieu. Revista Complutense de Educación, 15(1), pp. 289-300.
- Hernández, J. (2012). La teoría verbal de Jaime Balmes.

- Schettino, M. (2020). La Economía Mexicana se recuperará del golpe por COVID-19 hasta 2025. Buenaventura en línea.
- Organización de las Naciones Unidas. (1993). ACNUDH | Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer. Naciones Unidas. Derechos Humanos. Oficina del Alto Comisionado.
- Pardo, C. (2015). Los adjetivos dimensionales en español: Análisis semántico y propuesta lexicográfica.
- Piedra Guillén, N. (2004). Relaciones de poder: leyendo a Foucault Desde la perspectiva de género. Revista de Ciencias Sociales.
- Schmelkes, S. (2020). Educación y pandemia: crisis social, desigualdades y estragos. Revista IBERO.
- Spitzová, E. (1977). Posición del adjetivo calificativo en el español moderno.
- Verduzco, G., Ruiz, E. & Rodríguez, S. (2020). Actividades de imagen en la expresión sexista de la violencia simbólica y la descortesía verbal. Textos en proceso.
- Villafuerte, P. (2021). Educación en tiempos de pandemia. Observatorio de Innovación Educativa.
- Inmujeres (s. f.). Violencia contra las Mujeres. Glosario para la Igualdad.
- Xunta de Galicia. Consellería de Emprego e Igualdade (s. f.). El convenio de Estambul sobre violencia contra la mujer entrará en vigor el 1 de agosto. Mujeres en Galicia.

# LA CLASE ESCOLAR, ESPACIO DE TRADUCCIÓN SEMIÓTICA EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE

*Lariza Elvira Aguilera Ramírez  
Ernesto de los Santos Domínguez*

## **Introducción**

El trabajo en el aula de cualquier nivel educativo resulta de la conjunción de procesos que provienen tanto del sistema educativo como de aquellos que dinamizan la sociedad en general; es un fenómeno social-político-económico-cultural complejo que denominamos “clase escolar”, espacio de comunicación constituido históricamente desde hace más de un siglo que cumple con el propósito fundamental de transmitir la cultura.

En la actualidad, en la segunda década del siglo XXI, la interacción docente – alumno y alumno- alumno se ha diversificado; los adelantos tecnológicos tomaron lugar en las aulas en contados casos de docentes que incorporaron aplicaciones con fines didácticos, pero no es hasta el año 2020, cuando una pandemia a nivel global obliga al personal de educación a abandonar las aulas físicas y migrar a espacios virtuales para establecer comunicación; es así que las herramientas digitales son incorporados en las actividades cotidianas de los profesores y alumnos. A dos años de vivir en pandemia, las actividades de la “clase escolar” se desarrollan tanto en presencia física como virtual, en comunicación sincrónica y asincrónica. A todos estos cambios, profesores y alumnos se adaptaron para desarrollar la actividad sustantiva de la educación, cuyos procesos principales son



los de enseñanza y aprendizaje que, articulados entre sí, se generan mutuamente (recursividad) (Morin, 1999).

En el espacio interactivo y complejo de la clase escolar se despliega el fenómeno de transposición didáctica<sup>1</sup> que realiza el profesor con la finalidad de lograr en sus alumnos el aprendizaje y la apropiación de los contenidos culturales indicados en los programas y planes de estudio que provienen de las ciencias experimentales, ciencias sociales y formales.

En el presente trabajo se presenta un posicionamiento que concibe la “clase escolar” (en adelante CE) como un espacio complejo (Morin, 1999) y una semiosfera (Lotman, 1999, 1996) que forma parte del entramado histórico y cultural, que el proceso de enseñanza-aprendizaje implica el reconocimiento de universos culturales y textos diversos (Lotman, 1999, 1996; Magariños de Morentin, 2007), y la transposición didáctica (Chevallard, 1985) como una tarea compleja de traducción dado que el conocimiento que proviene de las disciplina requiere de dicho campo semiótico al de la enseñanza de acuerdo con el nivel cognitivo de los estudiantes, dicho proceso se realiza antes, durante y después del trabajo conjunto entre profesores y alumnos. La “clase escolar” es una categoría que sustentamos con base en las perspectivas teórico-metodológicas del análisis del discurso, semiótica de la cultura, el pensamiento complejo y la transdisciplinariedad.

Los planteamientos expuestos orientan la observación del trabajo docente que profesores de educación básica realizan en las modalidades virtual o presencial; más adelante presentamos el análisis de dos clases de nivel de secundaria en lo relativo al proceso de transposición didáctica y el proceso de traducción semiótica.

---

<sup>1</sup> La transposición didáctica consiste en “convertir un objeto de saber en un objeto de enseñanza” (Chevallard, 1985, pág. 37).

Para ilustrar los planteamientos expuestos en este artículo, se presenta el proceso seguido por una docente durante la clase escolar, para la enseñanza del tema “Mezclas” del programa de Química; se analizan las fases que sigue la docente para la enseñanza del tema, aplicando las categorías que sustentan este trabajo.

### **1. La semiosfera “clase escolar”**

La categoría de semiosfera definida por Lotman (1996, 1999) surge por analogía con el concepto de biosfera de V.I. Vernadski. Semiosfera es definida como un espacio en el que se desarrolla todo lo humano, “sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información” (Lotman, 1996, pág. 23). La semiosfera cultural es el espacio semiótico más amplio en la que se entretajan prácticas sociales específicas que a su vez producen prácticas semiótico-discursivas.

Siguiendo a Lotman (1996) podemos decir que la semiosfera de lo social es un espacio donde se relacionan diversas esferas de menor amplitud y mayor especialización en el saber y hacer humanos tales como la economía, la política, la religión, la educación, entre otras. En estas esferas se dan procesos de semiosis y construcción de sentido propios de cada una de ellas, tal como es el caso de la semiosfera de la educación y, por extensión, en aquella que hemos denominado la “clase escolar”.

La propuesta teórica de la semiótica de la cultura propone categorías para explicar los procesos de comunicación y de significación que se desarrollan en el ámbito educativo en general y, de la clase escolar, en particular, ya que la relación maestro-alumno, en el aula física o virtual, supone que, además de abordar los temas

establecidos en los planes y programas de estudio, implica la coproducción semiótica-discursiva sustentada en la socialización de significados, construcción de sentidos e intercambio simbólico dentro de la cultura de una sociedad determinada.

La categoría propuesta se distingue de *aula*, pues ésta es definida como el recinto, lugar o espacio físico o virtual, que forma parte de un centro escolar, en el que se dicta la clase o se realiza el proceso comunicativo entre profesores y alumnos. *Clase*, de acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española tiene diez acepciones, de las cuales recuperamos cinco (de la 3 a la 7) relacionadas con el ámbito educativo:

1. Grupo de alumnos que reciben enseñanza en una misma aula.
2. Aula (en los centros docentes).
3. Lección que explica el profesor a sus alumnos.
4. Actividad escolar. Hoy no ha habido clase en la facultad.
5. En los establecimientos de enseñanza, cada una de las asignaturas a que se destina separadamente determinado tiempo (<https://dle.rae.es/clase>).

Todos los significados son integrados en el concepto clase; “clase escolar” al trabajarla como categoría compleja implica establecer sus especificidades. La concebimos como una semiosfera que se inscribe en el sistema relacional de los signos y constituye un texto complejo; es un sistema complejo abierto que se rige por los principios dialógico, hologramático, de recursividad que Morin (1999) propone tomar en cuenta para abordar cualquier objeto de estudio.

En tanto sistema semiótico en la clase escolar se produce nueva información en cada uno de los participantes y, además, incide en las identidades de los sujetos interactuantes. Identidades que han de transformarse a la luz de las nuevas condiciones de la interacción

en educación donde el ciber-espacio-tiempo adquiere un estatus de necesidad en el nuevo nivel de realidad de los sistemas educativos (en general) y la práctica docente (en particular).

La categoría “Clase escolar” como semiosfera la definimos como:

*Espacio textual* en el que se materializan diversos lenguajes, por lo menos dos: el lenguaje natural (sistema modelizante primario) sobre el cual se construye un segundo lenguaje (sistema modelizante secundario) que tiene sus propias reglas. Los textos escolares tienen un lenguaje propio que los determina y diferencia de otros; los que surgen en la misma clase escolar o con motivo de ésta; también están los textos creados por el sistema escolar como los libros de texto, plan y programas de estudio.

Es una *semiosfera particular* que se gesta en el seno del sistema educativo, el universo semiótico de la cultura (semiosfera más amplia) favorece la constitución de éste para la transmisión de los contenidos culturales que forman parte de su núcleo. Así, por extrapolación de las teorías de Lotman (1996) la clase escolar posee los rasgos distintivos de la semiosfera (principio hologramático): 1. Tiene *carácter delimitado* respecto de los sistemas extrasemióticos (otras semiosferas) o alosemióticos (textos que no pertenecen a la semiosfera); 2. Posee una *frontera* que actúa como filtro bilingüe, convierte “los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa” (Lotman, 1996, pág. 22). Cada clase escolar es única, distingue lo que le es externo ya sea otros sujetos, prácticas u objetos que le permiten a esta semiosfera definirse en tanto lo que no-es; en un centro escolar coexisten diversas clases escolares, tantas como dinámicas particulares se realizan en función de sus objetivos, sujetos participantes, objetos de discurso, espacios y tiempos, ya sea físicos o virtuales; estos aspectos

individualizan cada semiosfera “clase escolar”. Por otra parte, en una escuela se identifican la semiosfera de los profesores, grupos de academias, entre otras.

En su seno se llevan a cabo procesos de traducción de diversa índole, por ejemplo, cuando la semiosfera clase escolar (SCE en adelante) se encuentra en operación, el profesor actúa como filtro para traducir mensajes que provienen del exterior que pueden ser sobre la dinámica escolar en general, o los contenidos escolares materia de enseñanza, asunto del cual nos ocupamos más adelante.

La semiosfera no es homogénea, *posee un núcleo y una periferia* (Lotman, 1996); en la clase escolar el primero es constituido por los objetivos rectores (la transmisión de la cultura mediante el proceso de enseñanza – aprendizaje) y sus textos; el segundo lo conforman los discursos y prácticas que se mantienen marginales (por ejemplo, el discurso del alumno cuando no contribuye al trabajo escolar).

Posee *memoria* (Lotman, 1996) existen significados que le preceden y se materializan en prácticas semiótico-discursivas escolares. Esto es claro en las aulas que aún tienen el estrado desde el que el profesor dicta la clase escolar.

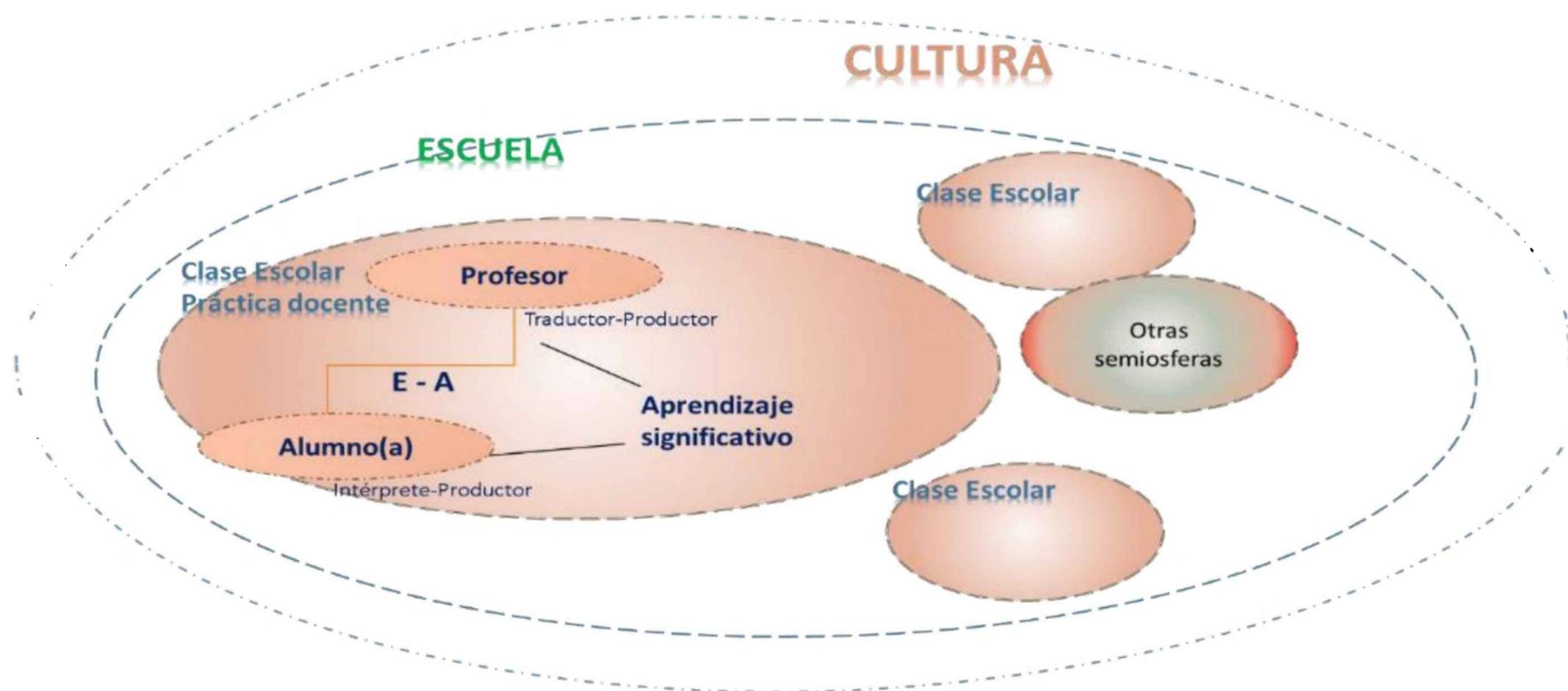
Es un *dispositivo pensante* (Lotman, 1996) en tanto que la circulación de información y su apropiación por parte de quienes participan en y de la “clase escolar”, permite la comunicación y la producción de nueva información. El proceso de enseñanza–aprendizaje que ponen en marcha el profesor y los alumnos implica la co-construcción del conocimiento. El proceso educativo en la clase escolar no refiere a la reproducción de contenidos, es decir, la repetición; por el contrario, la construcción social del conocimiento entre profesor y alumnos implica elaboración de nueva información producto de la



resignificación de la realidad a partir del texto externo, alosemiótico, que el profesor incorpora como contenido de enseñanza.

La *impredecibilidad* (Lotman, 2013, 1999) caracteriza el proceso de enseñanza - aprendizaje y en general el espacio semiótico de la clase. Es decir, las posibilidades de significación o de construcción de sentido por parte de quien recibe un texto, en este caso el texto escolar, son múltiples, si no infinitas. Cabe señalar, que en tanto espacio de interacción social en la clase escolar existe un margen que no puede ser controlado por el profesor, aunque tenga la autoridad institucional o a cargo la planeación didáctica de la materia, ésta es siempre una apuesta. En la imagen 1 representamos la clase escolar en relación con el contexto en el que se inscribe.

Imagen 1. Semiosfera clase escolar.



Fuente: elaboración propia.

Las figuras del profesor y los alumnos aparecen representadas en la imagen 1 (óvalos con líneas punteadas) también como semiosferas/textos, puesto que son dispositivos pensantes, creadores de nuevos textos a partir de las experiencias semióticas que tienen con otros textos.

## **2. Proceso de enseñanza-aprendizaje desde la semiótica de la cultura**

Este proceso consiste en incorporar los contenidos culturales que forman parte del núcleo duro de la cultura; en cada coyuntura histórica-política-económica-sociocultural se definen las temáticas que se incluyen en el plan y programas de estudio, así como las estrategias didácticas, los recursos didácticos y los fundamentos pedagógicos que respaldan dichas elecciones y el papel que el profesor y el alumno deben asumir en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Los contenidos escolares provienen de las semiosferas que constituyen los diferentes campos de saber: ciencias formales, ciencias aplicadas y ciencias sociales; sus procesos y categorías no se trasladan en forma directa a la SCE; los textos que llegan al dispositivo de enseñanza - aprendizaje pasan por diferentes fases, en cada una de ellas se lleva a cabo un proceso de traducción particular; dichas recodificaciones incluyen diferentes lenguajes, más o menos especializados dependiendo del nivel escolar en que se trate.

Cabe señalar que el universo semiótico de cada sujeto que participa en la SCE, es decir, sus conocimientos, valores, actitudes, habilidades se ha constituido de acuerdo con las experiencias semióticas que han tenido. La idea de los conocimientos previos no solo debe referirse al alumno, la situación frente al conocimiento también debe tomarse en cuenta, pues es él quien propondrá en gran medida la traducción de los contenidos. Los conocimientos del profesor abarcan los relativos a la asignatura y su tratamiento didáctico, pedagogía, el desarrollo del ser humano, entre otros.

Por lo anterior, la relación profesor-alumno es asimétrica más allá de la autoridad que el primero detenta; los conocimientos previos del

docente de mayor amplitud y profundidad son condición necesaria para que la experiencia en la clase sea significativa y creativa.

### **3. Procesos implicados para el logro de la transmisión de contenidos culturales en la educación**

El proceso de enseñanza – aprendizaje implica una traducción de los contenidos de la semiosfera de la ciencia a la semiosfera escolar; en el ámbito de la ciencia la codificación es especializada propia de una sociedad de discurso que establece sus objetos, metodologías y formas de enunciación (Foucault, 1970), es decir, el orden del discurso en cada campo de saber está sometido a procedimientos de control específicos. En el campo educativo la selección y distribución del saber está sancionado por las esferas de poder hegemónico; el cual establece un primer filtro para el tratamiento de la información en los documentos oficiales que determinan la educación en cada sociedad. La incidencia de la formación social, ideológica y discursiva e imaginaria, son un tema que no abordamos aquí pero que el analista debe tomar en cuenta para no perder de vista que la semiosfera educativa es parte de un contexto más amplio y constituye un dispositivo de poder.

Es un proceso complejo el que se realiza antes, durante y después del proceso de enseñanza–aprendizaje ya que son múltiples traducciones las que se llevan a cabo por parte de los implicados. Traducir significa que los mensajes que provienen de los diferentes campos cognitivos se convierten al lenguaje o lenguajes propios de la semiosfera clase escolar.

De manera sucinta establecemos las diferentes traducciones que se llevan a cabo:

1. las autoridades educativas seleccionan los contenidos de los campos de saber, establece su articulación y sus formas de tratamiento.

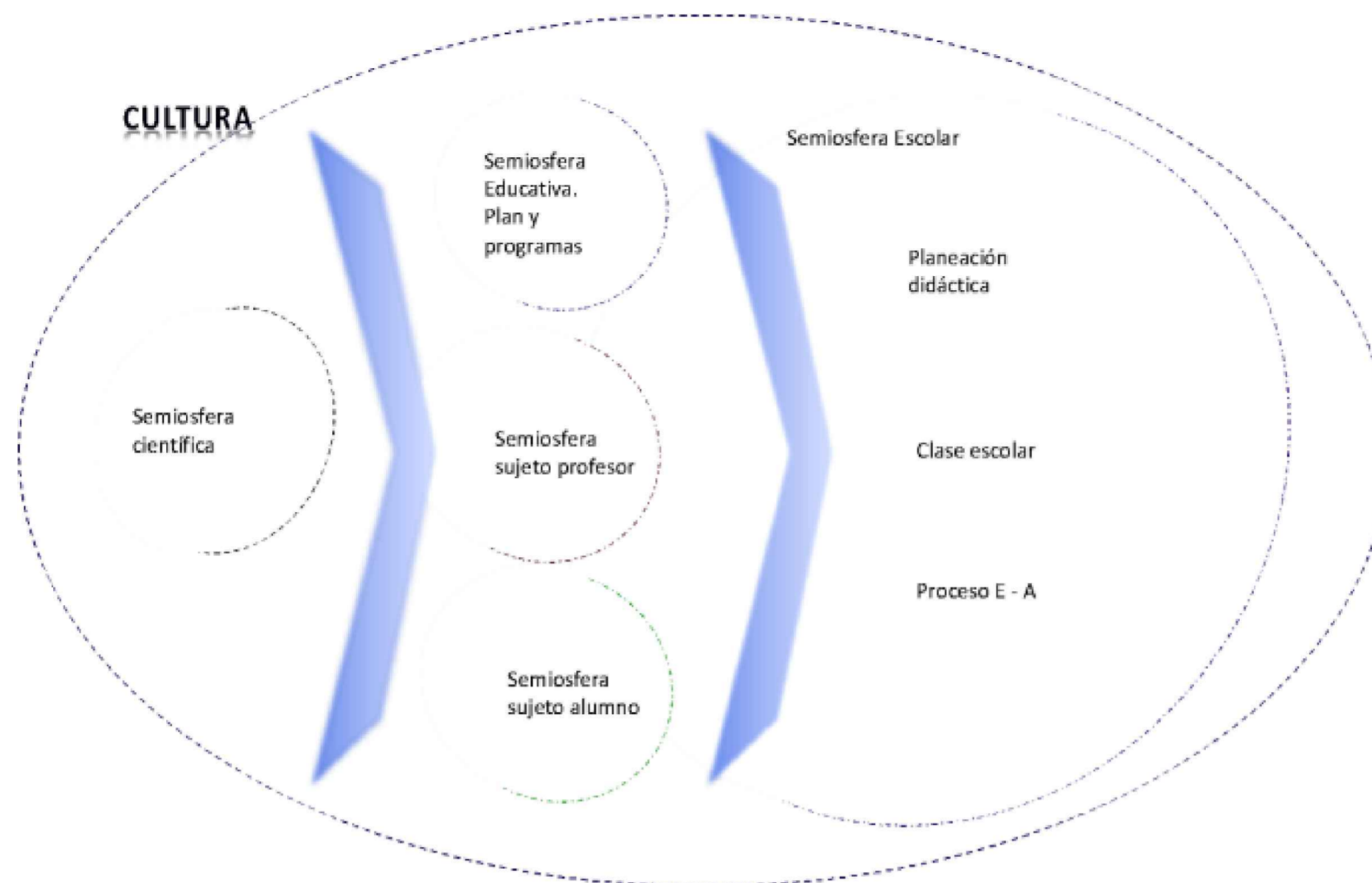
2. los profesores abordan el plan y programas de estudio del nivel que tienen a cargo y elaboran la planeación didáctica que le sirve de orientación para trabajar el contenido en la clase escolar; en dicho instrumento indican los recursos didácticos, las estrategias didácticas, las formas de participación de los estudiantes y las formas de evaluación.
3. los profesores en tanto sujetos inscritos en la cultura poseen los conocimientos que se establecen en el programa en mayor o menor medida y esto implica también una traducción que se realiza antes o simultáneamente con el trabajo de la planeación didáctica señalada en el punto 2.
4. En la interacción comunicativa con los estudiantes para abordar los temas, el docente en conjunto con aquellos, ponen en marcha el proceso de enseñanza aprendizaje el cual difícilmente se apega a lo establecido en la planeación didáctica puesto que lo imprevisible en diferentes dimensiones de la clase se hace presente (dificultades en la comprensión del contenido, la disciplina, control de grupo, entre otros).
5. Por su parte los estudiantes también poseen información acerca de los temas a tratar, con mayor o menor profundidad o validez, que han construido a lo largo de su vida escolar y por la experiencia en su contexto; dichos conocimientos previos es preciso que sean del conocimiento del profesor al realizar la planeación didáctica para establecer las actividades pertinentes y eficaces para el logro del proceso de enseñanza-aprendizaje.

En la imagen 2 presentamos los elementos mínimos descritos. Partimos de la semiosfera científica cuyos contenidos llegan a la SCE. En el medio aparecen tres semiosferas que coexisten y que tienen sus propios procesos de filtración del contenido científico; en el extremo derecho se articulan en la semiosfera escolar los universos semióticos de los sujetos y la institución educativa.

El espacio semiótico de la clase escolar se organiza para lograr el aprendizaje de los estudiantes con la mediación de la actividad del profesor. El punto de partida son los conocimientos previos de los alumnos. Este bagaje de los estudiantes tiene que ser explorado por el docente y así tomar decisiones acerca de la forma en que presentará los



Imagen 2. Procesos de traducción desde la semiosfera científica a la semiosfera escolar.



Fuente: elaboración propia.

contenidos escolares en la clase. Esta presentación de contenidos puede involucrar diferentes lenguajes, ya sea el verbal (oral o escrito), visual, e incluso post visual.

El aprendizaje es una experiencia semiótica, esto es la apropiación de los conceptos, procesos y el desarrollo de habilidades que provienen de la ciencia, con los cuales el sujeto transforma su relación con el mundo y construye sentido. Shulman considera que el profesor debe conocer cómo tratar el contenido, poseer el conocimiento pedagógico del contenido, es decir, “[...]el conocimiento que va más allá del tema de la materia *per se* y que llega a la dimensión del conocimiento del tema de la materia *para la enseñanza*”, (Shulman, 1987, pág. 9).

Veal y MaKinster (1999) definen el Conocimiento Pedagógico del Contenido como la habilidad para *traducir* el contenido de la materia



a un grupo de alumnos con base en las limitantes del contexto, y de lo sociocultural.

Chevallard (1985) por su parte, establece que para posibilitar el aprendizaje escolar es necesario que el saber sabio se transforme en saber de enseñanza dicha conversión consiste en presentar el objeto de enseñanza en lenguajes que sean comprendidos por parte de los alumnos de acuerdo con su nivel cognitivo, el bagaje semántico conceptual y las habilidades que poseen.

#### **4. El profesor y el alumno en el proceso de enseñanza-aprendizaje y la traducción**

Profesor y alumnos son sujetos activos en el acto educativo; de hecho, es una condición necesaria que ambos participen del intercambio comunicativo que supone el proceso E - A; se requiere el diálogo en el sentido amplio que Bajtín (1998) plantea y que ubica a los sujetos como contestatarios del discurso del profesor y de los textos que propone en su trabajo didáctico. La participación activa y consciente de los estudiantes consiste en interrogar, confirmar, debatir, comparar, entre muchos otros actos de habla, a partir de los textos que se le presentan en diferentes lenguajes con la mediación del profesor. El estudiante interactúa con el texto y de acuerdo con sus experiencias, conocimientos previos, es que podrá elaborar un nuevo conocimiento respecto del texto inicial que se le presentó.

La traducción es una práctica semiótica que traslada un texto que se presenta con determinado conjunto de signos, es decir, con cierta codificación a otro sistema sígnico (Lempis, 2022). El contenido científico no se presenta a los estudiantes con el lenguaje original, por ejemplo, para la enseñanza de la suma se utilizan representaciones

que son muy ajenas al lenguaje matemático como una rana sobre una regla, pero muy cercanas al conocimiento del niño sobre su mundo y los procesos mentales que está en posibilidad de realizar. Las representaciones utilizadas en el tratamiento del contenido, ya sea analogías, ilustraciones, explicaciones, ejemplos, comparaciones, entre otras, posibilitan que el sujeto se apropie nuevos conceptos.

Vygotsky aporta, en relación con el proceso de enseñanza-aprendizaje, los conceptos que denomina zona de desarrollo real, zona de desarrollo próximo y potencial (Vygotski, 2001), para explicar la apropiación, por parte de los aprendices, de nuevos conocimientos. El estudiante pone en juego los conceptos espontáneos que ha desarrollado en la interacción comunicativa cotidiana que le permite construir una estructura de pensamiento para desenvolverse en ese nivel que, sin embargo, resulta insuficiente cuando debe aprender nuevos conceptos de mayor capacidad de generalización o de transferencia para resolver problemas que, al estar fuera de su alcance, requiere de la colaboración del profesor. El aprendiz parte de su zona de desarrollo real y transita hacia su zona de desarrollo potencial para arribar, finalmente, a modificar su estructura de pensamiento situada en la zona de desarrollo próximo que se convierte así en su nueva zona de desarrollo real desde la que construye nuevos sentidos de un nivel de mayor capacidad explicativa. Por su parte, el docente, pone a disposición del discente su zona de desarrollo real, que funciona como andamiaje, es decir como una estructura para que transite en este trayecto tal como lo explicamos a continuación. El andamiaje consiste en que el docente “se presta” a sus estudiantes a través de las configuraciones semióticas que ha creado sobre un determinado contenido con base en la reflexión del universo semiótico con el que

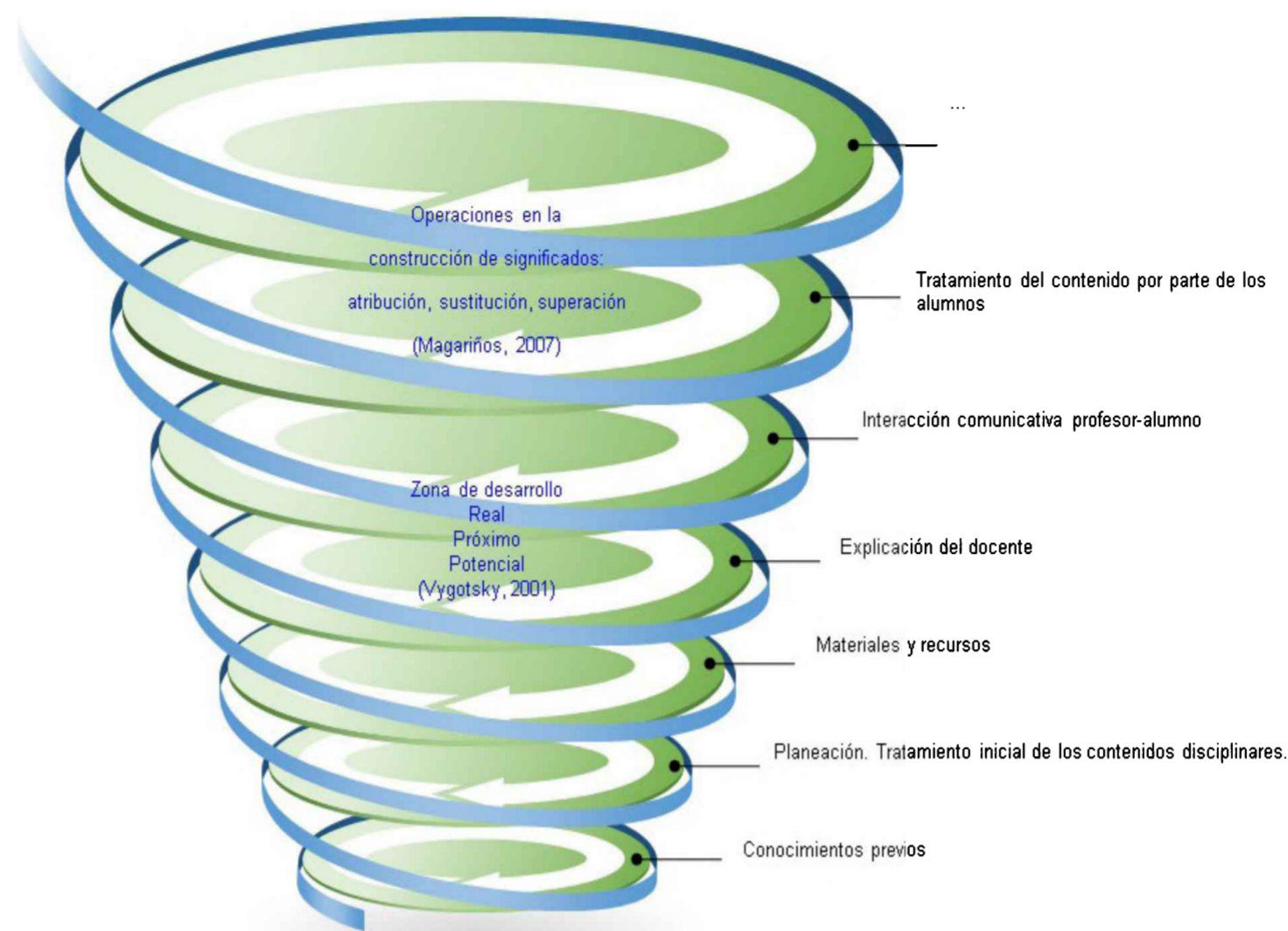
cuentan sus alumnos, sus conocimientos previos. Esto no equivale a que el profesor utiliza el mismo lenguaje, sino que crea los anclajes para que el aprendiz pueda transitar de las formas semióticas con las que trata o configura los objetos y el valor que les atribuye en función de las relaciones que establece entre ellos.

A partir de lo expuesto con Vygotsky (2001) y en lo sucesivo con Magariños de Morentin (2007) planteamos un proceso en espiral en la realización del proceso de enseñanza-aprendizaje y la traducción. Con Magariños de Morentin (2008) articulamos la didáctica con la semiótica. El proceso de enseñanza consiste en la transformación semiótica de los saberes, procesos y prácticas de las diferentes disciplinas en contenidos escolares o académicos, es decir, enseñables.

En la base identificamos los conocimientos previos de los alumnos que se han construido a partir de un sistema modelizante primario, son accesibles al profesor mediante la indagación y se presentan en forma de prácticas, costumbres, enunciaciones, que dan cuenta de su bagaje cultural, su universo semiótico, éste es el punto de partida para la labor de traducción e interpretación del profesor y de los alumnos respectivamente. Por su parte, los estudiantes son intérpretes-productores; transforman, mediante procesos de superación, sus esquemas de saberes, creencias, etc., fundamentados en su lenguaje primario que sustituyen por otros esquemas perceptivos generados desde los lenguajes de carácter secundario (facilitados por la labor del docente).

El aprendizaje significativo desde la semiótica consiste en la formulación de interpretaciones del mundo distintas a las que ya se tenían pero que sirven de base para la elaboración de las nuevas, en palabras de Magariños de Morentin (2007) “Una interpretación

Imagen 3. Proceso de enseñanza–aprendizaje



Fuente: elaboración propia.

transformadora habrá de consistir en la producción de otro significado derivado del anterior, que ya no será el mismo, y, por tanto, en otra posibilidad de percepción del anterior fenómeno social, que tampoco será el mismo” (Magariños de Morentin, 2007, pág. 101). Para ello es necesario que el sujeto, el aprendiz, realice el pasaje del conjunto de las formas semióticas con las cuales interpreta el mundo, es decir, le atribuye sentido, a un conjunto de formas reelaborado con nuevos conceptos, procedimientos y actitudes.

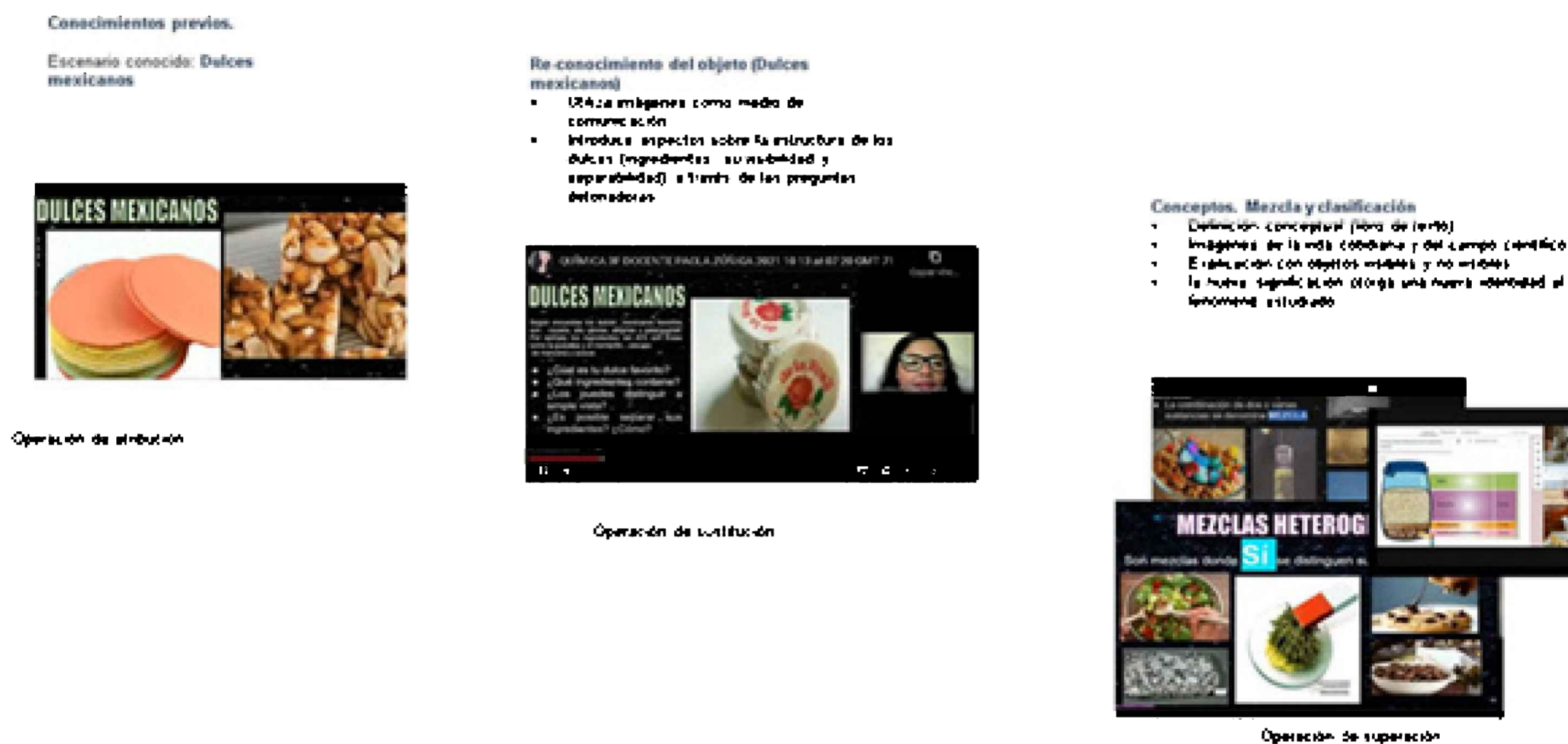
### **5. Ejemplo. Nivel: Educación Secundaria. Asignatura: Química (Tercer grado) Tema: Mezclas**

Esquemáticamente señalamos tres etapas en el proceso didáctico para el trabajo del tema “Mezclas” (véase la imagen 4). Con base en los planteamientos previos indicamos las operaciones de atribución, sustitución y superación (Magariños de Morentin, 2008) que se despliegan en la clase con la orientación de la profesora y la



participación de los alumnos. Cabe señalar que es una clase virtual y que las posibilidades de selección de recursos didácticos se amplían, pues los profesores pueden encontrar materiales que solo pueden ser creados mediante la computadora.

*Imagen 4.* Ejemplo. Proceso de traducción en el proceso de enseñanza-aprendizaje



Fuente: elaboración propia.

La profesora inicia con las preguntas de indagación acerca de los dulces mexicanos que los alumnos conocen. El objeto “dulces mexicanos” se ubica en un universo semiótico que forma parte de los conocimientos de los estudiantes, los conocimientos previos. Se apoya en imágenes para favorecer la participación de los alumnos.

De acuerdo con Magariños de Morentin (2008, 2007) se lleva a cabo la operación de atribución.

1. Segundo momento. La profesora orienta el re-conocimiento del objeto inicial (dulces mexicanos) con base en los ingredientes que los conforman, su estructura y visibilidad, mediante preguntas. Se realiza la operación de sustitución, los conocimientos previos se articulan con otras características que se exploran en la clase, por ejemplo: la separabilidad de los ingredientes



de un dulce. Tiene lugar la operación de sustitución (Magariños de Morentin, 2008, 2007).

2. Tercer momento. La profesora pasa al trabajo con los conceptos mezcla, mezcla heterogénea, mezcla homogénea, etc. La maestra se apoya en imágenes de la vida cotidiana y del campo científico.
3. El proceso didáctico conduce a la articulación de los objetos con la nominación científica. De “dulces mexicanos” (u otro objeto) a identificarlo como una mezcla homogénea o heterogénea o algún tipo de ellas. El universo semiótico del estudiante se amplía, establece conexiones entre lo ya sabido y los nuevos conceptos y está preparado para realizar nuevas asociaciones que enriquezca su red de conocimientos. Así se realiza la operación de superación (Magariños de Morentin, 2007).

El aprendizaje significativo se logra si el docente desarticula los conocimientos previos (universo semiótico) de los alumnos mediante el cuestionamiento, la confrontación, y así crear la posibilidad de la recreación de ese universo semiótico al articular nuevas ideas, propiedades, procesos, categorías.

### **Reflexiones finales**

El profesor es traductor de contenidos culturales, del núcleo de la semiosfera más amplia en la que se lleva a cabo todo proceso de significación; para lograr su propósito es necesario que se resignifique su práctica educativa con base en la articulación de la semiótica y la didáctica, de tal forma que aquello que parece trivial, cotidiano, ritualizado, adquiera nuevos relieves al cuestionarse sobre las formas en que los alumnos interpretan su entorno y las formas semióticas en las que se expresan, por ejemplo. Así mismo, interrogar su propia experiencia docente respecto de si los materiales, estrategias didácticas, estrategias discursivas, comunicación no verbal se configuran en un texto propicio para el desarrollo del proceso de enseñanza-aprendizaje.

El proceso de traducción que los profesores llevan a cabo implica, además el texto objeto de la traducción, otros textos que servirán para recodificar el original, en dominios semióticos cercanos a los conocimientos previos de los alumnos, posibilitando el reconocimiento de los nuevos conocimientos al correlacionarlos con lo aprendido con anterioridad, y viceversa.

El proceso educativo, de por sí complejo, adquiere nuevas implicaciones si nos orientamos con teorías que nos parecen lejanas o ajenas para estudiar el entramado de prácticas que se llevan a cabo en la Semiosfera Clase Escolar.

## Referencias

- Bajtín, M. (1998). Estética de la creación verbal. Siglo XXI.
- Chevallard, Y. (1985). La transposition didactique; du savoir savant au savoir enseigné. La Pensée Sauvage.
- Foucault, M. (1970). La arqueología del saber (Aurelio Garzón del Camino, trad.). CdMx: Siglo XXI. Lotman, Y. (2013) The Unpredictable Workings of Culture. Tallinn University Press.
- Lotman, Y. (1999). Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Gedisa.
- Lotman, Y. (1996). La semiósfera I, Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Cátedra.
- Magariños de Moretin, J. (2008). La semiótica de los bordes. Apuntes de metodología semiótica.
- Magariños de Moretin, J. (2007). La semiótica de los bordes. Tópicos del Seminario, (18), pp. 97-112.
- Morin, E. (1999). La cabeza bien puesta. Repensar la reforma. Reformar el pensamiento. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC

Morin, E. (1996). Introducción al pensamiento complejo. Seix Barral.  
Real Academia Española (2022). Diccionario de la lengua española.

# MUESTRAS DE TRANSDISCIPLINARIEDAD EN EL DISCURSO ACADÉMICO DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO

*Karina Gabriela Ramírez Paredes*

## **Introducción**

De acuerdo con Fragoso (2008) “la imagen de diseño es una categoría compleja que se comprende y explica con mayor claridad en la posibilidad de contar con formas simultáneas y no excluyentes de abordar al mundo” (pág. 97). El diseño gráfico es visto como disciplina cuyo compromiso y práctica permite comprender, planear, generar, transformar y transmitir ideas por medio de medios visuales que inciden en la sociedad y que a través de su intención de comunicación permiten la puesta en común; por lo que se debe entender al diseño gráfico no solamente como una imagen, sino como un puente entre disciplinas y entre esas disciplinas y la sociedad, la vida y el mundo, lo que da vida a nuevas configuraciones culturales y una comprensión más completa de lo ya existente.

A pesar de que se pueda pensar en el diseño gráfico como un área fragmentada debido a sus diversas especializaciones como el diseño editorial, publicitario, corporativo, web, multimedia, tipográfico, por mencionar algunas, Cardoso (2011) afirma que se abre a otras disciplinas para comenzar interacciones de orden social y conceptual, en donde las fronteras entre la conformación e información tienen a volverse cada vez más borrosas.

Como disciplina relativamente joven, en comparación con otras áreas del conocimiento, el diseño gráfico ha visto afectada su consolidación; en el año 2014, Tapia afirmó que los estudios y las

investigaciones en el ámbito del diseño gráfico en México son similares a las que se practican en el resto del mundo, “muy divergentes, poco formalizados y no tienen un desarrollo cabal ni serio” (Dirección General de Información UCOL, 2014), mientras que en el 2018, la autora de este capítulo afirmó que “en la actualidad hay una ausencia de aproximaciones establecidas o estandarizadas para el estudio del perfil del diseñador gráfico, y destaca la escasez de referentes con rigor científico dentro del ámbito” (Ramírez, 2018, pág. 112). Sin embargo, en los últimos años de investigación se ha encontrado una disciplina mucho más abarcadora y dinámica, para nada divergente en el sentido separativo, sino más bien incluyente, abierta al diálogo y la colaboración.

La investigación en diseño gráfico y sus referentes teóricos no son escasos, el problema (pero mucho más una fortaleza) radica en que el diseño gráfico es multifacético, complejo y cambiante, no se le puede limitar a una sola visión, así que el trabajo investigativo puede encontrarse en una amplia variedad temática. Para términos de este capítulo se ve al diseño gráfico como una vía transdisciplinar que permite el diálogo genuino entre disciplinas, “borrando los rígidos límites que marcaban separación entre las fronteras del conocimiento, permite una relación más incluyente, más tolerante” (Fragoso, 2008, pág. 100).

Es a partir de lo anterior que el objetivo del capítulo es analizar las manifestaciones de transdisciplinariedad (Nicolescu, 1994) en el diseño gráfico, visto desde la perspectiva discursiva del ámbito académico de los miembros del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) cuyo nombramiento “simboliza la calidad y prestigio de las contribuciones científicas” (CONACYT, s.f., pág. 1). La ruta teórico-



metodológica sigue los siguientes pasos: a) para comenzar, se aborda al diseño gráfico y su producción académica en México; b) en segundo lugar, se presentan los conceptos clave de la Transdisciplinariedad y se establecen las categorías más oportunas para analizar el discurso académico del diseño gráfico, c) posteriormente, se muestran los principios transdisciplinarios en el discurso académico del diseño gráfico, se tomaron como elementos del *corpus* publicaciones emitidas durante los años 2019, 2020 y 2021 y que se encuentran disponibles en los perfiles de *Google Académico* de los miembros del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel 2); se descartaron otras publicaciones que no aparecen en dicha base de datos, así como a aquellos investigadores de los cuales no se encontró registro, por tanto, aunque el macro *corpus* cuenta con la presencia del objeto de estudio, se analiza solamente una muestra representativa del discurso académico. Las conclusiones se centran en la identidad del diseñador gráfico a partir de lo analizado en este trabajo.

## **1. Diseño gráfico y su producción académica en México**

Para comprender la visión actual del diseño gráfico, es importante conocer su origen y su paso de oficio a profesión y, finalmente, a disciplina. Calvera (2010) plantea tres orígenes del diseño, 1) el diseño dentro del proceso productivo (en la era de la industrialización), 2) la cultura del diseño como una práctica estética vinculada a lo cotidiano, con una misión civilizadora, mas no significativa ni de trascendencia social y 3) la profesionalización del diseño, donde se consolida la actividad (Calvera, 2010).

Ramírez (2018) propone un cuarto origen: el diseño como disciplina, esto se debe al creciente interés no únicamente del diseño

gráfico como objeto de estudio, sino a la necesidad del gremio por escribir su propia historia, por generar saberes que permitan complementar e incrementar su labor; lo anterior se ha visto reforzado debido a que en últimos años se ha incrementado la generación de investigadores en el área –especialmente diseñadores gráficos–, quienes se han preocupado por su discusión, teorización y difusión. Ver al diseñador como investigador resulta pertinente, debido al compromiso que asume con la sociedad y los múltiples alcances que tiene; esta idea se vincula con la afirmación de Cardoso (2014), “el diseño tiende al infinito, es decir, a dialogar en alguna medida con casi todos los demás campos del conocimiento” (pág. 158).

En México, el oficio de difundir mensajes en soportes visuales comenzó con la llegada de la imprenta en 1539 y después, a finales del siglo XIX, como servicio de la publicidad (Vilchis, 2010). Quienes cumplían esta función eran técnicos o artistas técnicos, en esta época aún no eran reconocidos como diseñadores (Tiburcio, 2015). El diseño cobra auge con su enseñanza, primero con el surgimiento de las escuelas alemanas, la Bauhaus en 1919 y posteriormente, la ULM en 1953; su influencia en América permitió en 1968 iniciar la formación de diseño gráfico en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México, en México. En este mismo país, la profesionalización del diseño fue notable a partir de la conformación en 1991 del Encadre de Instituciones de Enseñanza Superior de Diseño Gráfico y del Diseño de la Comunicación Gráfica, Asociación Civil (Encadre, A. C.), también conocido como la Asociación Mexicana de Escuelas de Diseño Gráfico, y posteriormente con su apoyo y como respuesta a la necesidad de impulsar el reconocimiento del diseño, se generó el Consejo Mexicano para la Acreditación de Programas de Diseño

(Comaprod) en el año 2003. También se tiene registro del Colegio de Diseñadores Industriales y Gráficos de México, AC (CODIGRAM) instituido en 1975 en la Ciudad de México y la Asociación Mexicana de Diseño Gráfico, A.C. (AMEDIGRAF) fundada en 1994 en Monterrey, Nuevo León.

El diseño gráfico como disciplina busca responder a las obligaciones del diseño con las humanidades; de acuerdo con Bayazit (2004) la investigación en el diseño se encarga de estudiar: 1) cómo se desempeñan y funcionan las cosas hechas por el hombre, 2) cómo los diseñadores trabajan, piensan, resuelven y realizan diseño, 3) el resultado obtenido al finalizar el proceso de diseño, analiza cómo es plasmado el mismo y su significado, 4) nuevas metodologías y finalmente, 5) la investigación del diseño es la búsqueda y adquisición sistemática de conocimientos sobre el diseño y el diseñar. Sin embargo, de acuerdo con Vilchis (2020) no se cuenta con paradigmas de la investigación de la disciplina, a pesar de que no es un fenómeno discreto y estable, mientras que su conocimiento se puede pensar como considerablemente acumulativo. Ante esto, Ariza y García (2019) afirman que lo ideal es reconocer que hay formas particulares de hacer investigación en este campo, y que se han cruzado los límites de la práctica para poder generar información de la mano de otras disciplinas, tanto las comúnmente ligadas con él, como otras que tratan el comportamiento humano, la cultura material y otras vertientes importantes en el estudio de la sociedad y la cultura.

Por otro lado, en México, en 1984 fue creado el Sistema Nacional de Investigadores (SNI) con el fin de

[...] reconocer la labor de las personas dedicadas a producir conocimiento científico y tecnología. El reconocimiento se otorga

a través de la evaluación por pares y consiste en otorgar el nombramiento de investigador nacional. Esta distinción simboliza la calidad y prestigio de las contribuciones científicas. (CONACYT, s.f., párr. 1)

El padrón del SNI vigente al año 2021 cuenta con un total de 35,178 beneficiarios, asignados a siete áreas del conocimiento: *I) Físico-Matemáticas y Ciencias de la Tierra, II) Biología y Química, III) Medicina y Ciencias de la Salud, IV) Humanidades y Ciencias de la Conducta, V) Ciencias Sociales, VI) Biotecnología y, VII) Ingenierías.* Enseguida se muestran los porcentajes de distribución en cada área:

*Tabla 1. Beneficiarios del Padrón del Sistema Nacional de Investigadores vigentes durante el año 2021.*

Áreas del Conocimiento	Cantidad de beneficiarios	Porcentaje
I) Físico-Matemáticas y Ciencias de la Tierra	5,153	14.64%
II) Biología y Química	5,295	15.05%
III) Medicina y Ciencias de la Salud	3,933	11.18%
IV) Humanidades y Ciencias de la Conducta	5,045	14.34%
V) Ciencias Sociales	5,937	16.87%
VI) Biotecnología	4,853	13.79%
VII) Ingenierías	4,962	14.10%
<b>Total</b>	<b>35,178</b>	<b>100%</b>

Nota: Elaboración de la autora con datos del Padrón del Sistema Nacional de Investigadores del año 2021.

En el caso de los investigadores cuya especialidad es el diseño gráfico o a fin, se ubican en dos áreas, *IV) Humanidades y Ciencias de la Conducta y V) Ciencias Sociales*, únicamente son 66 (28 de género masculino y 38 género femenino). 39 pertenecen al padrón como Candidatos a Investigador Nacional, 23 Nivel 1, 04 Nivel 2; no hay

registro de miembros Nivel 3 o Emérito. Los investigadores pertenecen a 21 universidades, 18 públicas y únicamente 3 privadas. Enseguida se observa el área geográfica en la que se ubican:

Figura 1. Área geográfica con miembros del SNI, especialidad en diseño gráfico.



Elaboración de la autora.

En la figura 1 se observan en azul los estados de la República Mexicana en donde radican los investigadores, el 33% se encuentran en concentrados en la Ciudad de México y el Estado de México; mientras que en conjunto Chihuahua, Jalisco, Nuevo León y San Luis Potosí el 37.8%.

La producción académica versa sobre distintas perspectivas desde las que se puede ver al diseño, por ejemplo, su definición teórica-disciplinar o la formación discursiva del diseño y los procesos y metodologías de la *praxis* del diseño, así como los fenómenos de la enseñanza-aprendizaje del diseño y el estado del arte de la disciplina. Debido a que los ámbitos en donde la disciplina interviene son tan amplios el universo para investigar es vasto (Vilchis, 2020), por lo que la vinculación con otras áreas del conocimiento es eminente, en la



siguiente lista se observan otras áreas que se han manifestado en los diversos trabajos publicados el año 2020 por los investigadores de los niveles 1 y 2:

- Análisis del discurso
- Antropología
- Arquitectura
- Arte
- Ciencias políticas
- Complejidad
- Comunicación
- Didáctica
- Diseño industrial
- Estética
- Estudios de la cultura
- Ética
- Etnografía
- Fotografía
- Innovación
- Lingüística
- Mercadotecnia
- Ontología
- Pedagogía
- Política y derechos humanos
- Producción audiovisual
- Programación
- Psicología
- Responsabilidad social
- Salud
- Semiótica

- Sostenibilidad
- Tecnología
- Trabajo social
- Desarrollo humano

Lo anterior muestra al diseño gráfico como una disciplina en consolidación, a pesar de representar lo equivalente al .18% del Padrón del SNI, ya que el número ha incrementado en relación con el año 2020, el cual se tuvo registro de 49 investigadores. Las investigaciones publicadas por los miembros del SNI permiten ver a la disciplina como hilo conductor que elimina la separación entre las fronteras disciplinares, lo que crea puentes entre las diversas áreas del conocimiento y la posibilidad de formas simultáneas e incluyentes para entender y crear comunión en la sociedad.

## **2. Principios transdisciplinarios en el discurso académico del diseño gráfico**

La transdisciplina es entendida por el prefijo “trans” como la disciplina que se crea “a través de”, pero también como la posibilidad de trascender, transgredir y transformar. De acuerdo con Klein (2001) “la transdisciplinarietàad no es una nueva disciplina, una herramienta teórica, o una super-disciplina. Es la ciencia y el arte de descubrir puentes entre diferentes objetos y áreas de conocimiento” (pág. 32); lo anterior bajo la idea de la apertura al diálogo y vinculación genuina entre distintas áreas del conocimiento.

Para comprender mejor este concepto se aborda la propuesta de Basarab Nicolescu (1996) acerca de la epistemología de la Transdisciplinarietàad cuya visión considera una realidad multidimensional y multirreferencial, entre disciplinas y la sociedad,

la vida, la naturaleza y el mundo, lo que permite dar vida a nuevas configuraciones. Entonces, la transdisciplina es “estructurada en múltiples niveles, que reemplaza la realidad unidimensional de un solo nivel en el pensamiento clásico” (Nicolescu, 1996, pág. 40).

### La transdisciplinariedad

[...] no es únicamente un enfoque ampliado desde el punto de vista metodológico para el análisis de fenómenos interrelacionados (interdisciplinariedad), sino que es, además de lo anterior, una nueva visión de la realidad, una nueva organización compleja (epistemológica) del conocimiento y una nueva actitud ante sí mismo, ante el conocimiento y ante el mundo. (Osorio, 2012, pág. 283)

La finalidad de la transdisciplinariedad “es la comprensión del mundo presente, y uno de sus imperativos es la unidad del conocimiento” (Nicolescu, 1996, pág. 37). La metodología transdisciplinaria, de acuerdo con Nicolescu (1996) se conforma por tres pilares: los niveles de Realidad (axioma ontológico), que reconocen la existencia de diferentes realidades, conocimientos y percepciones; la lógica del tercero incluido (axioma lógico), la cual permite la vinculación entre los niveles de realidad y, la complejidad (axioma epistemológico), que entiende a los niveles de realidad como una estructura compleja ya que existen de manera simultánea. “En la visión transdisciplinaria la pluralidad compleja y la unidad abierta son dos facetas de una sola y misma Realidad” (Nicolescu, 1996, pág. 43).

Los dos primeros axiomas obtienen su evidencia experimental de la física cuántica, pero van bastante más allá de las ciencias exactas. El último, tiene su fuente no sólo en la física cuántica, sino además en una variedad de otras ciencias exactas y humanas. Los tres han estado, en acuerdo al pensamiento tradicional, presentes en la Tierra desde el inicio de los tiempos (Nicolescu, 2006, pág. 23).

A la vez que es diversa, la transdisciplinariedad es unificadora, Nicolescu propone la inclusión del conocimiento: “más allá de las disciplinas”, lo anterior se refleja en La carta de la transdisciplinariedad firmada en el Primer Congreso Mundial de Transdisciplinariedad (Convento de Arrábida, en Portugal del 2 al 7 de noviembre de 1994) cuyos principios fundamentales permiten entender a la transdisciplinariedad en el sentido ontológico, epistemológico y metodológico y se reconocen ideas como: la existencia de diferentes niveles de realidad, una nueva visión de la naturaleza y de la realidad, apertura de todas las disciplinas, reconciliación con el arte, la literatura, la poesía y la experiencia interior, revalúa el papel de la intuición, de lo imaginario, de la sensibilidad y del cuerpo en la transmisión del conocimiento, rechaza toda actitud que niegue el diálogo y la discusión, etcétera (Nicolescu, 1996).

Estas ideas coinciden con las características propias del diseño gráfico mencionadas en los apartados anteriores, razón por la que en esta propuesta se le considera como un vínculo que permite conciliar opuestos o crear puentes que permitan generar conocimiento integral del ser humano; algunas manifestaciones de la transdisciplinariedad se pueden encontrar en la significación de un logotipo, de un cartel publicitario, de una infografía y su relación funcionalidad-estética, así como en los procesos de creación del objeto diseñado y las distintas perspectivas que influyen en la praxis, por otro lado, se pueden observar en las formas en las que se aprende y enseña, y finalmente, como el objetivo de este trabajo lo dicta, se pueden manifestar principios de la transdisciplinariedad en las investigaciones que se hacen acerca del diseño gráfico, en donde se hacen presentes las

distintas dimensiones, referencias y realidades desde las que se puede abordar a la disciplina.

Para dar paso al cumplimiento del objetivo de este capítulo, enseguida se muestran algunas manifestaciones de los principios fundamentales de la transdisciplinariedad en el sentido ontológico, epistemológico y metodológico. Se parte del trabajo de nueve investigadoras e investigadores del SNI Nivel 1 y 2, para la conformación del *corpus* se ha tomado una publicación de cada autor cuyo objeto de estudio es el diseño gráfico, esto ha permitido descartar otras publicaciones de los mismos autores e incluso de otros que cuentan con el mismo nombramiento. El *corpus* está conformado por nueve artículos publicados en seis revistas indexadas y un libro, en donde los miembros del SNI son autores o coautores. Enseguida se presentan los objetivos de cada trabajo seleccionado:

1. Expresión metodológica de las relaciones dialógico-semánticas en el diseño (Vilchis, 2021).

Este artículo presenta una síntesis de las reflexiones y principios acerca de un proyecto hermenéutico-semiótico del diseño con base en las visiones de la razón filosófica sobre el sentido y la razón crítico dialéctica conocida también como interlenguaje o, desde el campo semántico hermenéutico, razón dialógica (Vilchis, 2021, pág. 71)

2. Interpretación del contexto en los procesos de vinculación de diseñadores con artesanos (Andrade y Ariza, 2021).

En este artículo se presentan las reflexiones obtenidas en el estudio de las redes que se tejen en el desarrollo de objetos desde el llamado diseño artesanal, tomando en cuenta el contexto comunitario del trabajo artesanal y los procesos creativos del diseño, ya que en ellos emergen conceptos y complejidades que resultan esenciales para entender la interacción de teorías y métodos de cada campo (Andrade y Ariza 2021, pág. 154).

3. Pensamiento complejo y práctica integradora de saberes. Caso de estudio: el proceso de enseñanza-aprendizaje en el diseño de grafismos (Ceja, 2020).



“Esta investigación ha sido orientada al estudio del proceso de enseñanza-aprendizaje del grafismo” (Ceja, 2020, pág. 78).

4. Economía distribuida en la Enseñanza del Diseño (Ferruzca y Dávila, 2020). “En este trabajo se explora el vínculo de la enseñanza del diseño, con la economía distribuida a partir de los conceptos propuestos por Ezio Manzini, la teoría emergente de Brown y el pensamiento exponencial de Diamandis” (Vinicio y Dávila, 2020, pág. 159).
5. Fundamentos para la crítica del diseño gráfico (Flores, 2021). “El diseño gráfico carece de una crítica, tal y como la tienen otras disciplinas. Usualmente se reduce a describir la obra sin explicar las articulaciones de los productos con la sociedad. Se propone un modelo de crítica basado en seis etapas” (Flores, 2021, pág. 157).
6. Diseño, ética y estética para Diseño, ética y estética transformar la realidad social (Herrera, Marín, y Angulo, 2021).

Nuestro objetivo es propiciar la reflexión para la creación de un frente común orientado a una práctica del diseño –en todas sus manifestaciones– centrada tanto en el desarrollo social así como en el cuidado ambiental de manera simultánea. Es, además, un ejercicio del diseño basado en la ética y en el compromiso con el entorno y la sociedad (Herrera, Marín, y Angulo, 2021, pág. 5).

7. Discurso gráfico de campañas de la SRE y la CNDH ante la política migratoria actual aplicada a residentes y migrantes mexicanos en territorio estadounidense en apoyo para defensa de sus derechos (Maldonado, Portilla, y Morales, 2019). “El objetivo de este trabajo es reflexionar en torno al discurso gráfico actual que se observa en las campañas de la CNDH y SRE de México para apoyar a los migrantes y residentes mexicanos en el territorio de Estados Unidos” (Maldonado, Portilla, y Morales, 2019, pág. 128).
8. El método de diseño aplicado al diseño publicitario, una mirada desde los sistemas complejos (Morales, 2020).

La investigación explora los métodos de diseño y sus alcances en el contexto de la actual sociedad red, desde dos enfoques. Uno, la tradicional postura causal y simplista, y el otro, frente a la de los sistemas complejos, encontrando divergencias entre ambas. Dichos alcances son aplicados al diseño publicitario, dada su preponderancia e impacto en el actual contexto social, cultural, tecnológico y comercial, delineándose desde los sistemas

complejos una posible ruta de aplicación prospectiva de sus métodos (Morales, 2020, pág. 13).

9. La Participación del Diseño Gráfico en la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial. Caso: El Señor del Cerrito en Jiquipilco, Estado de México (Mora, Villar y Maldonado, 2019).

El presente artículo tiene como objetivo exponer las posibilidades de la participación del diseño gráfico como disciplina social en la generación de inventarios del patrimonio cultural inmaterial, a través de la imagen, en lo particular, de la manifestación cultural del Señor del Cerrito en Jiquipilco, Estado de México (Mora, Villar y Maldonado, 2019, pág. 6).

A primera vista se observa que los trabajos analizados tienen sus bases conceptuales en teóricos como Gadamer, Dondis, Foucault, Barthes, Eco, Beuchot, Bourdieu, Ratner, Galperin, Vygotsky, Manzini, Todorov y Castoriadis. Los y las investigadoras utilizan metáforas, analogías y conceptos de otras disciplinas con el fin de no únicamente reinterpretar los propósitos del diseño gráfico y perfeccionar sus procesos, sino también de construir puentes y hacer redes que permitan desarrollar nuevas formas de pensar el diseño gráfico y visibilizar el impacto de la disciplina en la sociedad.

Entre los principios transdisciplinarios con más manifestaciones en las publicaciones seleccionadas se encuentran la **actitud del diálogo**, así como el **rigor en la argumentación y la apertura hacia lo desconocido**, lo anterior a partir del trabajo que el diseñador gráfico lleva a cabo de acuerdo con los autores; enseguida se muestran algunos fragmentos con dichas enunciaciones:

Dicho ordenamiento es tanto proyectual como comunicativo y por ello **no puede prescindir de circunstancias dialógicas** que

involucran a los diversos figurantes: diseñador, emisor externo, emisor interno, lo diseñado y el receptor, asentando eslabones de semiosis en los que se compone. Cada una de las circunstancias del significar intencional se muestra como un **intercambio dialógico en el que sobrentender, expresar y señalar son algunos de los actos derivados del signo icónico y el sentido único** (Vilchis, 2021, pág. 73).

El diseñador se mira, desde esta óptica, como un **mediador que hace frente a signos, discursos y procesos** significantes que siempre interpreta en una **relación dialógica y semántica** cuyos principios subyacen a la teoría de la comunicación. El diseñador nunca se enfrenta a repertorios lineales y determinados, **siempre confronta complejos significativos que debe decantar** (Vilchis, 2021, pág. 78).

A lo largo de este documento se presenta la construcción y datos de aplicación de un instrumento cuyo fin es explorar las características del proceso de trabajo de diseñadores y de productores artesanos, y ver en lo particular qué posibilidades alcanzan los resultados, su aplicación **propone un diálogo entre el diseñador y el artesano donde se puedan compartir percepciones, ideas y problemas a lo largo del proceso como después de su fabricación y su integración en el contexto productivo y -comercial** (Andrade y Ariza, 2021, pág. 157-158).

El diseñador necesita **ser resiliente, adaptarse rápidamente al cambio y buscar nuevas definiciones** que puedan hacer sentido para las personas al confrontar los retos de nuestros tiempos (Ferruzca y Dávila, 2020, pág. 160).

**La crítica del diseño gráfico analiza, describe e interpreta los elementos de un diseño, la obra de un autor o de una corriente, para luego reconocer cómo se articulan dichos proyectos diseñísticos con la sociedad** e intenta explicar las relaciones entre contradicciones y fuerzas sociales implicadas en todo momento y que siempre se reflejan, consciente o inconscientemente, en el trabajo del diseñador (Flores, 2021, pág. 174).

Se expresa también la necesidad de **apertura a otras las disciplinas**, especialmente a aquellas que permiten conocer el contexto al que se diseña y sus códigos culturales:

Para que el diseñador pueda comprender los sistemas en los que se inserta, **debe hacer uso de teorías y métodos propios de la disciplina de la antropología o sociología**, entre otras, [...] para que los diseñadores puedan utilizar esta información **deberán de ser capaces de manejar teorías y métodos especializados, extrapolando conocimientos de una disciplina a otra** [...] (Andrade y Ariza, 2021, pág. 155).

[...] hablamos de la necesidad de que el diseñador **invierta esfuerzos como observador para entender las interacciones del contexto sociocultural** con la producción artesanal, para poder actuar desde la realidad del artesano, por ello es importante **reconocer la etnografía como recurso para acercarse a la naturaleza y funciones de los objetos**, de esta forma, el diseño podrá lograr un entendimiento de los sujetos y su entorno sociocultural, como explica Craz (2016), **si el diseñador quiere realmente llegar a nuevas formas de pensamiento debe trabajar primero a través de conocer la cultura**, especialmente, porque en la práctica del diseño se pueden encontrar diferentes puntos de vista o “microculturas” dentro de una misma situación social, lo que nos permite reafirmar la **importancia de estudiar el escenario social, el contexto donde se dan los procesos de producción de los objetos** (Andrade y Ariza, 2021, pág. 157).

El diseño y la imagen como estrategia de comunicación en una campaña publicitaria con fines sociales **debe ser un proceso formal al partir de una investigación que permita inicialmente el estudio y comprensión de la problemática y el contexto, el análisis de los actores inmersos en la problemática y las necesidades del público objetivo** al que irá dirigida la campaña (Maldonado, Portilla, y Morales, 2019, pág. 143).

**La sociología y la antropología** nos permiten comprender al usuario como un ser social e individual a la vez, lo que **desmiente la idea de un usuario estándar** (Herrera, Marín, y Angulo, 2021, pág. 19).

Otra expresión que denota muestras transdisciplinarias se enfoca en la valoración del **papel de la intuición y la reflexión**

El texto visual completa el ser de lo diseñado trascendiendo desde la idea, como **condición de la abstracción del ser pensado**, el concepto, como **condición de la comprensión del ser inteligible**, hacia la materialización, como **condición del ser perceptible**, para completar el ciclo dialéctico y dialógico (Vilchis, 2021, pág. 80).

En las últimas décadas, las relaciones entre artesanía y diseño se han transformado y expandido, las formas de participación entre los profesionistas del diseño (industrial, gráfico, textil, etcétera) y los artesanos (por tradición, de formación o artistas) son tan diversas como las comunidades, instancias o empresas que las promueven. Es un mundo de trabajos donde **puede identificarse al diseño como herramienta en la configuración, difusión y colocación de artesanía, pero, además, la artesanía como ejercicio creador y sus vastos resultados también como inspiración para el diseño, tanto en el uso de códigos propios de lo artesanal, como en la oportunidad para generar nuevos productos**. Esto, incluso, ha contribuido a **reconfigurar las formas tradicionales de ver cada uno de estos campos de acción** (Andrade y Ariza, 2021, pág. 156).

Conviene subrayar que, en el diseño, es fundamental entender el nivel comunicativo y por tanto, el nivel significativo del objeto configurado. Habría que decir, que este proceso de adquisición del lenguaje visual por parte de los estudiantes **se conforma también por aspectos vivenciales en el cual lo emocional y lo psíquico convergen en el sentido y el significado** planteados en los conceptos generados y propuestos en ciertas tareas, todas ellas realizadas a manera de ejercicios (Ceja, 2020, pág. 80).

El diseño publicitario requiere, dada su basta complejidad, interrelacionarse con múltiples aspectos que van desde los económicos y comerciales, los sociales y culturales, pasando por los tecnológicos, hasta los que tienen que ver con **la memoria, la persuasión, las conductas, los sentimientos y las emociones**. Estas últimas, por cierto, son responsables de estimular a los usuarios



como la elección y adquisición de ciertas marcas, productos o servicios (Morales, 2020, pág. 28).

Más allá de ser una propuesta que desde el diseño intenta resolver una problemática compleja, **se convierte en un entendimiento profundo de un grupo de personas para desde una perspectiva humana buscar resolver las necesidades, anhelos y deseos** apoyados con métodos y herramientas del diseño (Ferruzca y Dávila, 2020, pág. 160).

“Tanto artesanía como diseño participan de un **entendimiento particular del mundo, del ser humano y su contexto**” (Andrade y Ariza, 2021, pág. 156).

“El diseño es un reflejo de lo que la sociedad es en conjunto. Por tanto, **es un reflejo de la cultura**. De modo que, el diseño está inserto en la cultura en la medida en que esta moldea el quehacer del diseño” (Ceja, 2020, pág. 91).

Los elementos generados hasta el momento **pretenden contribuir en el reconocimiento de la memoria del pueblo**, mediante los efectos que la imagen crea en las personas conformando representación social... se evidencia **la capacidad del diseño para abordar fenómenos culturales y sociales complejos**. Se reconoce el abordaje del diseño en factores en donde se puede expresar el sentir de los grupos, comunidades o sociedades...El ejercicio desde la disciplina del diseño que se exhibe, podrá funcionar como **apuesta metodológica a la salvaguarda del legado de los pueblos originarios** a partir de una labor que tiene sus bases en el conocimiento de la imagen como representación social (Mora, Villar y Maldonado, 2019, pág. 17).

[...] sí tiene el **compromiso de mejorar la calidad de vida de todo ser humano, independientemente de su nivel económico, condición social y cultural u orientación religiosa**. El diseño solo tiene sentido cuando se orienta de manera auténtica hacia el mejoramiento de la calidad de vida de las y los usuarios (Herrera, Marín, y Angulo, 2021, pág. 12).

Dentro de esta orientación del trabajo de diseño, **cuenta el cuidado ambiental y el compromiso social**. También, es fundamental el contexto en el que se ubica el proyecto: **saber para quién y en qué condiciones se empleará** (Herrera, Marín, y Angulo, 2021, pág. 14).

Es claro que el diseñador, en su práctica no solo pone en juego todo su conocimiento, habilidades y experiencia. También, **manifiesta su visión del mundo, su responsabilidad social, su ética y sus valores** (Herrera, Marín, y Angulo, 2021, pág. 19).

## **Conclusión**

Al principio de este documento se habló de que el diseño gráfico es el puente entre disciplinas, pero una vez que se analizaron las publicaciones del Sistema Nacional de Investigadores, se concluye que no únicamente hace el trabajo de vinculación con otras áreas del conocimiento, lo cual es una actividad inherente, sino que también se ve al diseñador gráfico como una frontera semiótica, la cual de acuerdo con Lotman (1996) “traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa” (pág. 13-14), siendo así, el diseñador gráfico, no es únicamente un traductor, sino un intérprete entre lo intangible del pensamiento y lo que la sociedad necesita ver para establecer puntos de encuentro, a través también del entendimiento con otras disciplinas.

Una característica fundamental que se manifestó en todos los trabajos analizados es la ineludible apertura, no solamente con otras áreas del conocimiento, sino también con la sociedad y las culturas, sobre todo entre colegas diseñadores, pares académicos y estudiantes, debido a que “[...] la colaboración entre pares cobra una importancia fundamental. Ya que, será en esta interacción donde encontrarán certeza, certidumbre y un sentido de aprendizaje” (Ceja, 2020, pág. 92).

Los principios transdisciplinarios manifestados en las publicaciones seleccionadas son: la actitud del diálogo, el rigor en la argumentación y la apertura hacia lo desconocido, así como a otras disciplinas y la valoración del papel de la intuición y la reflexión. A través de los trabajos analizados, se ve al diseño gráfico como una disciplina comprometida con la cultura, la ética y la responsabilidad social; la cual reitera su compromiso por medio del diálogo con otras disciplinas, pero también con el contexto específico al que diseña, lo cual permite la pertinencia y el adecuado impacto del mensaje que desea enviar. Es una disciplina integradora y humilde, se permite analizar y reflexionar sobre la vida misma, hace posible la diversidad de mensajes a través de distintos códigos culturales y la multiplicidad de concepciones y creencias; lo que permite la comunión del mundo.

Como perspectiva, se pretende ampliar el *corpus* e incluir las publicaciones de todos los miembros del Sistema Nacional de Investigadores bajo la disciplina del diseño gráfico, así como incluir a otros investigadores a través de artículos en revistas indexadas, lo anterior con la finalidad de brindar mayores referentes teóricos sobre el tema en el contexto mexicano.

## Referencias

- Andrade, M., & Ariza, S. (2021). Interpretación del contexto en los procesos de vinculación de diseñadores con artesanos. *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad* 42(165), pp. 153-178.
- Ariza, S. y García, R. (2019). La investigación y los proyectos de titulación en el Departamento de Diseño de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. *Cuestión de diseño* 8(12), pp. 17-26.
- Bayazit N. (2004). Investigating Design: A Review of Forty Years of Design Research. *Design Issues* 20(1), pp. 16-29.

- Calvera, A. (2010). Cuestiones de fondo: la hipótesis de los tres orígenes del diseño. En Salinas, O. y Losada, M.A. (Ed.) (2010). Diseño e Historia: tiempo, lugar y discurso Editorial Designio
- Cardoso, R. (2014). Diseño para un mundo complejo. Ars Optika Editores
- Ceja, L. (2020). Pensamiento complejo y práctica integradora de saberes. Caso de estudio: el proceso de enseñanza-aprendizaje en el diseño de grafismos. Zincografía 4(8), pp. 78-94.
- CONACYT.Sistema Nacional de Investigadores [Internet].s.f.Recuperado el 4 de febrero del 2021, de: <https://conacyt.mx/sistema-nacional-de-investigadores/>
- Dirección General de Información UCOL. (26 de octubre de 2014). La investigación en el diseño gráfico está poco formalizada. Boletines informativos de la Universidad de Colima.
- Ferruzca, M., y Dávila, S. (2020). Economía distribuida en la Enseñanza del Diseño. Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación (114).
- Flores, J. (2021). Fundamentos para la crítica del diseño gráfico. Nóesis. Revista De Ciencias Sociales 29(58-1), pp. 156-175.
- Fragoso, O. (2009). El giro del diseño: transdisciplina y complejidad. Revista del Centro de Investigación. Universidad La Salle 8(31), pp. 97-107.
- Herrera, L., Marín, M., y Angulo, C. (2021). Diseño, ética y estética para transformar la realidad social. Zincografía (9), pp. 5-23.
- Klein, J. (2001). Transdisciplinariedad: Discurso, Integración y Evaluación. En L. Carrizo, M. Espina y J. Klein. Transdisciplinariedad y complejidad en el análisis social. UNESCO. Documento de debate. Programa "Gestión de las Transformaciones Sociales"-MOST.
- Lotman, I. (1996). La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto. Cátedra

- Maldonado, A., Portilla, M., & Morales, C. (2019). Discurso gráfico de campañas de la SRE y la CNDH ante la política migratoria actual aplicada a residentes y migrantes mexicanos en territorio estadounidense en apoyo para defensa de sus derechos. En *Migración, cultura y estudios de género desde la perspectiva regional*. Universidad Nacional Autónoma de México y Asociación Mexicana de Ciencias para el Desarrollo Regional.
- Morales, A. (2020). El método de diseño aplicado al diseño publicitario, una mirada desde los sistemas complejos. *Ñawi: arte diseño comunicación* pp. 4(1), 13-31.
- Mora, M., Villar, M., y Maldonado, A. (2019). La Participación del Diseño Gráfico en la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial. Caso: El Señor del Cerrito en Jiquipilco, Estado de México. *Legado de Arquitectura y Diseño*, 14(26), pp. 5-18.
- Nicolescu, B. (1996). La transdisciplinariedad: manifiesto. *Multiversidad Mundo Real Edgar Morin*.
- Nicolescu, B. (2006). Transdisciplinariedad. Pasado, presente y futuro. Primera Parte. En *Visión Docente Con-ciencia* (31), pp. 15-31. Arkos Universidad.
- Osorio, N. (2012). El pensamiento complejo y la transdisciplinariedad fenómenos emergentes de una nueva racionalidad. *Revista de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Militar Nueva Granada XX* (1).
- Ramírez, K. (2018). La (re)construcción del perfil idóneo del diseñador gráfico a través de una formación centrada en la investigación. Una intervención educativa [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Tiburcio, C. (2015). La sociedad red del siglo XXI y el diseño gráfico: Formación y ejercicio profesional de los diseñadores. Universidad Iberoamericana Puebla y COMAPROD.
- Vilchis, L. (2010). Historia del diseño gráfico en México, 1920-2010. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



Vilchis, L. (2020). Diseño, Investigación y Educación. Cuaderno 82 | Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (82) pp. 101-114.

Vilchis, L. (2021). Expresión metodológica de las relaciones dialógico-semánticas en el diseño. Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, (143).

# HACIA UN ESTUDIO DE LA AUTORREPRESENTACIÓN DEL DISEÑADOR GRÁFICO

*Rosa Elizabeth Cisneros Ríos*  
*María Eugenia Flores Treviño*  
*Karina Gabriela Ramírez Paredes*

## **Introducción**

Las sutiles conexiones entre lo que sucede en el mundo que nos rodea y en nuestra cabeza incide en la construcción de la identidad y la presentación de nosotros mismos, el sociólogo Erving Goffman (1959) en su obra “La presentación de la persona en la vida cotidiana” analiza cómo los individuos se presentan ante los demás en un determinado espacio social a través de su “puesta en escena” y “representación”, es decir, presenta la manera en la que el ser humano se percibe y percibe a los demás y resalta cómo el resultado de estas percepciones modifican el desempeño de cada individuo al participar de manera organizada en la sociedad; posteriormente el psicólogo social David Myers (2003) comenta que el entorno social afecta en la conciencia de nosotros mismos y la opinión e interés de sí mismo influye en el juicio y comportamiento social, por lo que nuestras acciones son estratégicas para brindar una impresión positiva.

La validación positiva a la que aspira el individuo se compone por distintos rasgos dependiendo de cada esfera social en la que participa, en el entorno profesional-laboral es posible lograr esa validación al cumplir con el perfil idóneo del diseñador gráfico que se encuentra compuesto por las competencias: técnicas (conocimientos),

metodológicas (habilidades), de relación (participativas) y personales (cualidades y actitudes) las cuales, facilita la integración al campo profesional.

A partir de lo anterior, el objetivo de este capítulo es emplear las categorías cognitivas que permiten conocer la autorrepresentación del diseñador gráfico en la sociedad a través del análisis del discurso, con el fin de exponer las características que lo definen y ayudan a comprender la representación y práctica profesional de la disciplina, así como su perfil profesional.

A continuación, se presenta la fundamentación teórica en la que es posible identificar las categorías cognitivas que ayudan a conocer la autorrepresentación del diseñador gráfico que corresponde a la primera parte de un proyecto de investigación doctoral<sup>1</sup>, para ello, se describe la disciplina del diseño gráfico y se define la autorrepresentación, posteriormente se presentan las teorías que complementan el análisis del discurso y de este modo, se concluye con las reflexiones finales.

## **1. Diseño y Diseñador Gráfico**

El objetivo de este apartado es describir la disciplina del Diseño gráfico desde una visión contemporánea, a través de distintas definiciones (creadas por diferentes teóricos, investigadores e incluso diseñadores gráficos) que se han ido actualizando a partir de su participación cultural y social; si bien el Diseño gráfico desde sus inicios ha sido definido como: la transformación de ideas y conceptos

---

<sup>1</sup> Tesis doctoral (en construcción) titulada: “Patrones del proceso creativo en el perfil profesional del diseñador gráfico, hacia un diagnóstico con soluciones”, que se desarrolla en el doctorado en Filosofía con acentuación en Estudios de la Cultura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León, México.

que cuenta con un orden y estructura visual (Walton, Gillies y Heppell, 1985).

En acepciones recientes, el Diseño gráfico es considerado un campo híbrido (Cardoso, 2014) en donde incide la valoración de las experiencias de los individuos mediante la interacción y se lleva a cabo por medio de un vínculo entre cuerpo e información.

El Diseño gráfico también es definido como una disciplina social y humanística, ya que busca concebir, planear y realizar la comunicación visual, por lo que su núcleo epistemológico se encuentra en la retórica, que puede ser considerada como el arte de la deliberación para la persuasión (López, 2018), en este caso enfocada en la producción de la imagen y no de las palabras y su propósito es la regulación favorable entre la relación del individuo con el medio ambiente, cultura, creencias e instituciones, de una manera práctica, eficiente y significativa (Tapia, 2014).

También se ha identificado una estrecha relación con la comunicación visual ya que se considera que una de sus principales responsabilidades es configurar la información y la comunicación mediante las representaciones visuales, por lo que es posible encontrar diversas especialidades como: el diseño editorial, imagen corporativa, diseño publicitario, de señalización, *packaging* (diseño de empaque o embalaje) e ilustración (Campi, 2020).

No obstante, el Diseño gráfico es considerado sinónimo de crear y de comunicar, para el presente escrito, se propone abordarlo como una profesión o disciplina establecida dentro del campo de las humanidades, caracterizada principalmente por la interdisciplinariedad, es decir, que es el resultado de dos tendencias opuestas que oscilan en la época y la cultura, por un lado se encuentra

la división del trabajo a través de la especialización que permite un progreso, desarrollo y crecimiento y por otro lado se encuentra la necesidad de insertar ese crecimiento en el contexto en el que puede adquirir un sentido significativo (Rodríguez, 1997), lo que permite, por medio de un proceso transformar las ideas y conceptos, expresar un mensaje, plasmar ideas y solucionar problemáticas o situaciones de la sociedad por medio de la creación de propuestas visuales con significado.

Por otro lado, el diseñador gráfico ha sido considerado como el agente de la profesión del Diseño gráfico (Tapia, 2014), también es reconocido como el profesional indispensable para atender la comunicación (Tiburcio, 2015), o “el responsable de llevar a cabo la comunicación por medio de elementos visuales, y que además posee la agilidad mental para traducir elementos lingüísticos a elementos gráficos con un sentido estético tanto local como global” (Ramírez, 2018, pág. 13).

A partir de las acepciones anteriores, es posible definir al diseñador gráfico como un individuo participativo, reflexivo y creativo que realiza una capacitación especializada para desempeñarse en el ámbito del diseño gráfico para resolver cada situación profesional con responsabilidad por medio de materiales, formas y códigos que se encuentran en continua transformación para dar sentido y transmitir adecuadamente los mensajes a la sociedad.

## **2. Teoría de las Representaciones Sociales**

La teoría de las representaciones sociales, aunque se encuentra dentro de la sociología ya que ha sido valorada como una explicación útil en el estudio de la construcción social de la realidad, también se



aborda dentro de lo que ha sido denominado como psicología social debido a que esboza un planteamiento metodológico para el análisis del sentido común y de lo cotidiano. En este apartado se busca describir brevemente el modelo de las representaciones sociales.

La base de la teoría de las representaciones sociales se encuentra en el concepto de *representaciones colectivas* que fue expuesto dentro del ámbito de las ciencias sociales en 1898 por el sociólogo francés Emile Durkheim con la publicación del ensayo "*Representations individuelles et représentations collectives*", donde destaca la diferencia entre la representación individual de la colectiva (Moscovici, 2003) además de introducir las creencias, los mitos y las leyendas como elementos que la conforman (Durkheim, 1995).

Influenciado por la postura de Durkheim, Serge Moscovici desarrolla conceptualmente el estudio de las representaciones sociales y es presentado en su tesis doctoral titulada "*La psychanalyse son image et son public*" por Presses Universitaires de France y su versión castellana "*El psicoanálisis, su imagen y su público*" de 1979 por la editorial Huemel de Buenos Aires, Argentina, donde expone las particularidades de la teoría y el objeto de estudio (Piña y Cuevas, 2004).

Moscovici en su estudio explica por qué abandona el adjetivo "colectivas" propuesto por Durkheim y califica las representaciones como "sociales" señalando que las representaciones "son colectivas en la medida en que están encarnadas en la comunidad donde son compartidas homogéneamente por todos sus miembros" (pág. 218, 1979) pero al mismo tiempo considera que existen muchas representaciones que pertenecen a diferentes grupos dentro de una sociedad, dichas representaciones pueden incluso estar en contradicción unas con otras, y se crean y renuevan continuamente,

por lo que indica que es más apropiado llamarlas “sociales” (Moscovici, 1988).

En palabras de Moscovici (1979) define las representaciones sociales como una forma del conocimiento que se integra en un grupo social liberando la imaginación; y su función es producir los comportamientos y la comunicación entre individuos, además de establecer una relación entre la percepción y el concepto para construir la realidad involucrando tanto a un objeto (que es percibido y pensado) como un sujeto (que percibe y piensa). En consecuencia, “toda representación, es percepción y conceptualización de algo, todo ‘objeto’ es en parte constituido por la representación que se tiene de él, y a la vez, toda representación es representación de alguien” (Moscovici, citado por Girola, 2012, pág. 405).

Al mismo tiempo, Moscovici (1979) señala que las representaciones sociales tienen diferentes funciones, por ejemplo: reducen la variabilidad de los sistemas intelectuales prácticos, unen y vuelven familiares elementos que aparecían como separados, ordenan, simplifican y “cristalizan” la realidad, además de posibilitar la comunicación e interacción entre los actores, brindar una sensación de identidad, pertenencia y cohesión a sus usuarios, y lograr diferenciar individuos y grupos.

Moscovici, en su estudio para definir la teoría de las representaciones sociales logró distinguir dos procesos básicos como dinámica de la representación social para el proceso de la recepción de la realidad: la *objetivación* y el *anclaje* (Araya, 2002; Jodelet, 2008) los cuales se refieren a la elaboración y el funcionamiento de una representación social exponiendo la interdependencia entre lo psicológico y los condicionantes sociales. Girola (en Garza y Leyva, 2012) comparte diversas propuestas metodológicas para el análisis de

las representaciones sociales, entre ellas el análisis de contenido, las entrevistas, los cuestionarios y el estudio por grupos focales.

A manera de conclusión de este apartado, se considera el Diseño gráfico como un complejo de representaciones sociales que permite crear una interpretación del mundo, construir la realidad a través de la percepción y conceptualización pasando por los procesos de objetivación y anclaje para producir prácticas y ejerce algunas funciones que enuncia Moscovici como ordenar, simplificar y “cristalizar” la realidad, además de posibilitar la comunicación e interacción entre los actores.

### **3. Categorías Cognitivas de la Autorrepresentación del Diseñador Gráfico**

En virtud de que este capítulo nace a partir de la primera fase experimental de una investigación en la que se busca conocer la autoconcepción del agente que desempeña la disciplina del Diseño gráfico, para profundizar y realizar un mejor análisis se han identificado tres instancias de la trayectoria del diseñador gráfico:

- a. *Formación académica*: que corresponde a la enseñanza-aprendizaje, es decir, el conjunto de conocimientos adquiridos para consolidar las competencias esenciales solicitadas para ejercer la profesión.
- b. *(Auto)concepción*: cuando el diseñador gráfico de manera consciente formula su propia concepción de quién es profesionalmente y qué es el diseño gráfico.
- c. *Práctica profesional*: cuando el diseñador gráfico desde su (auto)concepción realiza su aportación a la sociedad al poner en práctica sus conocimientos adquiridos para desarrollar un crecimiento personal-profesional.

Es importante señalar que para complementar las instancias de formación académica y práctica profesional, se identifica el *entorno académico* como los diversos espacios en los que el diseñador aprende

(The Glossary of Education Reform, 2013): instituciones educativas o congresos y en el *entorno laboral* se identifican los espacios en los que el diseñador gráfico se inserta para brindar sus servicios: pueden ser empresas (públicas o privadas) que participan en la *industria creativa* (Department of Culture, Media and Sport, 1998).

Consideramos la instancia de (auto)concepción del diseñador gráfico con apoyo en la teoría psicológica de Myers, con la intención de comprender la autorrepresentación a partir del autoconcepto y la autopercepción, la cual además ha permitido determinar las categorías cognitivas que se desarrollan más adelante.

### *3.1 Autorrepresentación*

En la introducción de este capítulo se ha hablado sobre la intención de los individuos por presentarse y ser percibidos de una forma favorecedora y positiva, Myers (2003) comenta que el individuo tiene un interés e incluso llega a generar estrategias en el “manejo de la impresión” para llegar a presentarse de una forma deseada, sin darse cuenta de que lo conduce a una falsa modestia y un comportamiento (auto)derrotista.

Myers estudia las distorsiones en la percepción del *yo* social a través del conocimiento de sí mismo; considera la autorrepresentación como el “acto de expresarse uno mismo y de comportarse de maneras específicas para crear una impresión favorable o una impresión que corresponde a los ideales personales” (Myers, 2003, pág. 40).

Por lo tanto, una forma de explicar, predecir y analizar el comportamiento del individuo es a través de la autorrepresentación, al estudiar el deseo de mostrar una imagen deseada hacia otras personas como a sí mismos, que, al mismo tiempo al realizarse de forma

consciente, es decir, monitoreando su comportamiento y valorando las reacciones de los demás puede considerarse una forma de vida.

### 3.2 *Autoconcepto*

Otro elemento importante para considerar, para conocer la autorrepresentación es el *autoconcepto*, que es el conjunto de respuestas a la pregunta ¿quién soy yo? y también es definido como la imagen que tenemos de nosotros mismos, o bien, el resultado de la acumulación de autopercepciones obtenidas a partir de las experiencias vividas por el individuo en su interacción con el ambiente (Núñez y González, 1994).

Myers también denomina el *autoconcepto* como “esquemas de sí mismo” (Myers, 2003, pág. 21), e indica que son las creencias específicas por las cuales logramos definir quienes somos, o bien, patrones mentales que organizan nuestro mundo al influir en la forma como percibimos, recordamos y evaluamos tanto a los demás como a nosotros mismos.

Los esquemas del *yo* constituyen el *autoconcepto* y al mismo tiempo sirven como herramienta para catalogar y recolectar información, así como, dirigir nuestras manifestaciones en la interacción social sin olvidar la *percepción* considerada también como un proceso subjetivo totalmente condicionado por lo social, tal como lo expresa Schopenhauer en “El mundo como voluntad y representación” (Schopenhauer, citado por Myers, 2003).

### 3.3 *Teoría de la Autopercepción*

Con la finalidad de complementar la definición de los conceptos de *autorrepresentación* y *autoconcepto* que orientan el estudio del



comportamiento humano a través de la psicología y la psicología social, a continuación se presenta una aproximación de la teoría de autopercepción (SPT por sus siglas en idioma inglés a *Self-perception theory*) propuesta por el psicólogo Daryl Bem (1967) supone una alternativa a la explicación de la teoría de la disonancia cognitiva propuesta por Leon Fishbein (a mediados de la década de los cincuenta) en la cual resalta que algunas personas perciben cierto malestar o incomodidad cuando actúan de forma incoherente con su forma de pensar o creencias respecto a algún objeto o actitud (Córdova, 2020), en otras palabras, la teoría de la autopercepción explica los cambios de actitud cuando los comportamientos de las personas son inconsistentes con sus actitudes originales.

La teoría de la autopercepción parte del concepto de *actitud* como una autodescripción de las afinidades y aversiones de la persona hacia un aspecto identificable de su ambiente (Bem, citado por Gairin, 1986), es decir, esta teoría postula que las personas determinan sus actitudes y preferencias al interpretar el significado de su propio comportamiento.

Daryl Bem y David Funder (1980) desarrollaron un sistema descriptivo común para aportar a esta teoría desde una perspectiva heurística y predictiva denominada “técnica de emparejamiento de plantillas”. El instrumento consta de cien (100) afirmaciones descriptivas de la personalidad con una puntuación de uno a nueve (1 a 9), las cuales fueron ideadas por el psicólogo Jack Block (1961) por medio de la Técnica Q de Clasificación de California y la Técnica Q de Clasificación para Niños que fueron diseñadas para fines psicológicos y psiquiátricos profesionales, mismas que un gran número de psicólogos y psiquiatras las evaluaron para determinar

una construcción de patrones a partir de los informes en la teoría de la autopercepción de Bem (1965, 1967 y 1972).

Bem y Funder (1980) destacaron cuatro tipos de patrones que permiten comprender al individuo a través del cambio de sus actitudes considerando la interacción en la relación persona-situación:

- *Tipo A*: corresponde a personas que creen que (en general) su conducta refleja sus verdaderas creencias y actitudes (es decir “dice la verdad”).
- *Tipo B*: considera a las personas que (en general) no son conscientes o no están sensibilizadas a sus propios estados, creencias y actitudes, por lo que necesitan más indicios externos para inferir en sus creencias y actitudes.
- *Tipo C*: atiende a personas cuyas creencias y actitudes no están (probablemente) relacionadas a una estructura integrada de creencias, por lo que basarían sus creencias y actitudes en la conducta auto-observada.
- *Tipo D*: corresponde a las personas que (en general) se dejan influir por un comunicante persuasivo.

Para finalizar este apartado es posible comprender que la construcción de la identidad y la manera en la que nos presentamos tiene sus bases en la relación persona (“yo”) - situación (el mundo que nos rodea), considerando la *autopercepción*, es decir, nuestro comportamiento a través de las actitudes, a partir del *autoconcepto*, la imagen que tenemos de nosotros mismos a partir de una (auto) evaluación y (auto)monitoreo para crear una *autorrepresentación* que culmina en una integración de los ideales personales y sociales.

### 3.4 Teoría del Habitus

Con el propósito de complementar la perspectiva teórica que fundamenta el presente estudio, en este subtema se aborda la teoría del *habitus* de Pierre Bourdieu (1979) dado que nuestro interés se encuentra centrado en el perfil profesional del diseñador gráfico a partir de su formación, autoconcepción y práctica profesional.

Pierre Bourdieu fue uno de los sociólogos (francés) más relevantes del siglo XX, su trabajo se centró en los ámbitos de la sociología de la cultura, la educación, los medios de comunicación y los estilos de vida. En el libro *La Distinction; Critique sociale du jugement* (1979) [La Distinción: una crítica social del juicio], Bourdieu realiza uno de los mayores acercamientos de la sociología a la psicología social y propone una aplicación de sus conceptos de *habitus* y *campo* al estudio de los diferentes grupos sociales con la cultura (González, 2004).

La sociología de Pierre Bourdieu representa una aproximación que nos facilita entender la manera en la que se llevan a cabo los procesos de reproducción y diferenciación social dentro de una sociedad determinada, para ello, utiliza las nociones de sistemas simbólicos y relaciones de poder para explicar la forma en que son construidas las clases sociales y a las que él denomina: *espacios sociales* (Bourdieu & Wacquant, 1995).

Bourdieu define el *habitus*<sup>2</sup>; indica que es producido por los condicionamientos que se encuentran asociados a una clase en particular de condiciones de existencia, los cuales son sistemas de disposiciones (duraderos y transferibles) o bien estructura estructurada que organiza las prácticas y la percepción de las mismas que se encuentran predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes.

Además, para comprender el *habitus* se debe conocer los diferentes elementos que componen dicha teoría, entre ellos se reconoce *campo*,

---

<sup>2</sup> Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta (Bourdieu, 1980, pág. 86).

*agente y capital simbólico*. Una de las bases de la sociología de Bourdieu está en el concepto de *campo*, el cual es producto de muchas reflexiones a lo largo de sus libros y comienza con el planteamiento de que una sociedad no es una totalidad en sí misma, no se encuentra constituido por una sola pieza, sino que, una sociedad está configurada en un conjunto de comportamientos, a los que llama *campos* (González, 2018).

De acuerdo con García y Serdio (S/A) el concepto de *campo* hace referencia a un espacio o sistema social que puede referirse a ámbitos y sub-ámbitos concretos, por ejemplo: *campo político, social, económico, del arte, general, etc.*; Bourdieu (1980) menciona que en cada tipo de *campo*, la posición de una persona está determinada por variables llamadas *especies de capital*, el *campo social*, está compuesto por el *capital cultural* (que hace referencia a la cantidad de conocimiento o educación que se posee), el *capital económico* (la cantidad de bienes y dinero que se tiene) y el *capital simbólico*, considerado la acumulación basada en el reconocimiento y la cultura.

Por lo tanto, los conceptos anteriores que componen la teoría del *habitus* con esta investigación, se reconoce al diseñador gráfico como un *agente*, un sujeto que participa en la configuración de los procesos sociales y educativos, retomando la postura de Ramírez (2018) quien indica que el diseñador gráfico es un individuo que posee agilidad mental para traducir elementos lingüísticos a elementos gráficos con un sentido estético, por lo que una de sus responsabilidades es llevar a cabo la comunicación por medio de elementos visuales.

Y, de acuerdo con Tadeo (2007) los espacios sociales donde el diseñador gráfico se inserta para brindar sus servicios a la sociedad, dentro del campo profesional, son: en el sector público, privado o como independiente, empresario y al mismo tiempo, es capaz

de integrar equipos interdisciplinarios para desarrollar proyectos, correspondería a lo que Bourdieu distingue como *campo*.

El proyecto de investigación que da origen a este trabajo, aborda tres etapas de la trayectoria del diseñador gráfico: formación académica, (auto)concepción y práctica profesional; se considera que el diseñador gráfico en su etapa de formación académica participa como agente dentro del *campo académico*. Respecto a la etapa de (auto) concepción el diseñador gráfico participa dentro del *campo social* y como se mencionó anteriormente, el diseñador gráfico también se localiza en el *campo profesional-laboral* en su última etapa de la trayectoria (a abordar): práctica profesional.

Recapitulando: la sociología de Bourdieu es una aproximación para entender la diferenciación social, empleando los sistemas simbólicos para comprender el comportamiento, en términos coloquiales, una de sus bases es el *campo*, considerado como un “espacio de juego” donde se establece una disputa entre los participantes (*agentes*) por obtener un *capital simbólico*.

El diseñador gráfico participa como *agente* dentro del *campo académico, social y profesional* que se encuentran compuestos por instituciones educativas e industria creativa (las cuales tienen reglas (específicas) de funcionamiento) para obtener como resultado el *capital simbólico*, el cual es mejorar su desarrollo profesional, para ello, establece como estrategia su participación dentro del campo y así aprender de la comunidad con la que convive. El concepto que ayuda a entender como el diseñador gráfico aprende a ejecutar su forma de actuar dentro del *campo* es: *habitus*, el cual vincula lo objetivo (el campo social en el que se encuentra) y lo subjetivo, que es la percepción que el diseñador gráfico tiene de si mismo al participar dentro de un



*campo*. Por lo que se puede considerar el *habitus* como un modo de manifestación que se origina en la posición que ocupa el diseñador gráfico dentro de un *campo*.

#### **4. Autorrepresentación a través del Discurso**

Tal como se mencionó en la introducción de este capítulo, el estudio de la autorrepresentación del diseñador gráfico corresponde a la primera parte del proyecto de investigación doctoral en construcción, que busca establecer la relación dinámica que existe entre el diseñador gráfico y su proceso de creación. A través de la identificación de los patrones del proceso creativo se pretende crear una propuesta educativa para mejorar el perfil profesional del diseñador gráfico impulsando su capacidad creativa al estimular y gestionar su proceso de creación.

Aunque el objeto de investigación es el proceso creativo, la primera estrategia metodológica de la investigación es entender el contexto, para ello se busca conocer, comprender y valorar, a través de la exploración, descripción y correlación las tres instancias o hitos profesionales que componen la trayectoria del diseñador gráfico; y debido a que la investigación adopta una postura fenomenológica-hermenéutica-lingüística se emplea el análisis del discurso como una disciplina en donde intervienen diversos procesos de cognición, comunicación, interacción y representación que permiten interpretar significados dependiendo del contexto sociocultural en el que se desarrolle.

Teun Van Dijk (1996), considera el *discurso* una unidad observacional, es decir, la interpretación al ver o escuchar una emisión, por lo tanto, se encuentra compuesto por un emisor y un receptor,

cada uno tiene una posición (“A” y “B”) a lo que Pêcheux (1970) nombra *formaciones imaginarias* y consiste en atribuirle a cada posición la imagen que se crea de su propio lugar y del otro.

En esta ocasión, para fines del análisis del discurso, hablaremos de los *imaginarios sociodiscursivos*, un concepto propuesto por el lingüista francés, Patrick Charaudeau quien al investigar sobre el discurso político en su libro *“Le discours politique. Les masques du pouvoir”* (2014) [El discurso político. Las máscaras del poder] propone este concepto para crear una integración entre la noción de imaginario y el marco del análisis del discurso (Charaudeau citado en Puig, 2015).

Charaudeau por *imaginario sociodiscursivo* se refiere tanto a los discursos de los diversos grupos sociales (ya sean escritos u orales, por ejemplo, el discurso de las doctrinas religiosas, el de la ciencia, los manifiestos políticos o la literatura), como a aquellos discursos de configuración variable que son los que informan sobre la percepción y los juicios de las comunidades acerca de los acontecimientos o las actividades sociales (Puig, 2015, pág. 2).

Ahora bien, Charaudeau propone el análisis de las *emociones* como un efecto del discurso y a manera de introducción comparte en su publicación *“Las emociones como efectos de discurso”* (2011) que las emociones en las ciencias humanas y sociales son objeto de diversos enfoques que dependen de cada disciplina, debido a que fueron objeto de reflexión en la filosofía antigua con Aristóteles, después en la filosofía latina con Cicerón y contemporánea con la fenomenología; a lo que se pregunta si las emociones pueden ser objeto de un estudio específicamente del lenguaje (Charaudeau, 2011).

Por lo tanto, Charaudeau (2011) resalta que el análisis del discurso tiene como objeto de estudio el lenguaje como un signo de lo que

puede sucederle al individuo y sería capaz de reconocerlo como una “figura”, como un discurso socialmente codificado, además señala que identifica unos efectos de emoción que son esenciales para realizar un tratamiento en el discurso, por lo que se considera que las *emociones* son de un orden intencional, se encuentran ligadas a los saberes de creencia y se inscriben en una problemática de la representación psico-social.

Charaudeau (2011) comenta que “las creencias están constituidas por un saber polarizado en torno de los valores socialmente compartidos” (pág. 105) por lo tanto “toda modificación de una creencia conlleva una modificación de emoción; toda modificación de emoción conlleva un desplazamiento de la creencia” (pág. 105).

Entonces, es posible decir que una representación es “emocional” (y esta debe ser considerada desde los saberes de creencia) y pueden llamarse “*representaciones sociodiscursivas*”, en función de que el proceso de configuración simbólica se realiza mediante sistemas de signos que enuncian de significado los hechos y los gestos de los individuos y al mismo tiempo describen seres y escenas de vida que al agruparse constituyen lo que se puede llamar como “*imaginario sociodiscursivo*” (Charaudeau, 2011).

Charaudeau (2011) concluye que “las emociones se encuentran, entonces, en el origen de un ‘comportamiento’ en tanto que se manifiestan mediante las disposiciones de un sujeto, pero al mismo tiempo están controladas (incluso, sancionadas) por las normas sociales que provienen de sus creencias” (pág. 108).

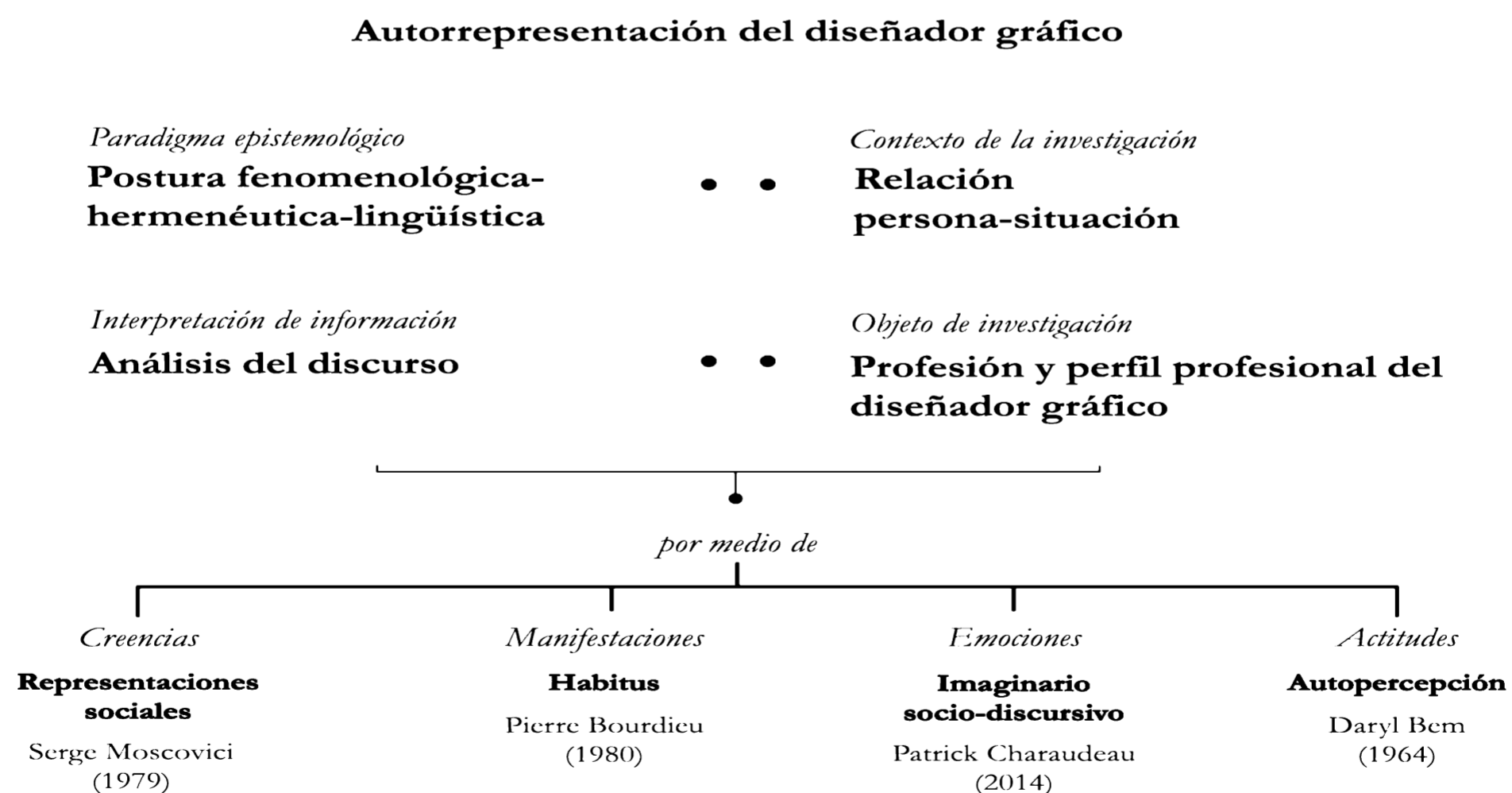
Al complementar la presente investigación con el análisis del discurso como una transdisciplina a partir de la psicología social y la

psicología discursiva, se busca obtener un mejor procesamiento de la información y del análisis de contenido que puede llegar a surgir empleando principalmente la interpretación.

## 5. Hacia un Estudio de la Autorrepresentación del Diseñador Gráfico

Una de las recomendaciones al desarrollar investigaciones bajo la metodología cualitativa es comprender al sujeto de estudio, desarrollar una cartografía social como primer acercamiento en la fase experimental y aunque el objeto de estudio de la investigación que se desarrolla es el proceso creativo, se ha logrado identificar a partir de fundamentación teórica y un estudio piloto, que existe una estrecha relación entre el diseñador gráfico y su proceso creativo debido a que parte del ser y actuar del individuo.

Figura 1. Modelo operativo para el estudio de la autorrepresentación del diseñador gráfico.



Fuente: Cisneros, 2022.

A manera de resumen, para conocer la autorrepresentación del diseñador gráfico a través del análisis del discurso se han identificado las siguientes categorías cognitivas a partir de la fundamentación teórica anteriormente expuesta: Daryl Bem (1964) a través de la teoría de la autopercepción propone el análisis de las *actitudes* para comprender el comportamiento, sin olvidar la evaluación y monitoreo que se realiza en el *autoconcepto*. Por otro lado, Serge Moscovici (1979) comparte su interés en el análisis de las *creencias* a través de las representaciones sociales, es decir, la formación de conocimiento que produce el comportamiento y la comunicación al establecer la relación entre la percepción y el concepto para construir la *realidad*, los cuales pueden ser las características que definen la integración del “yo” a una organización concreta. Un concepto que nos permite comprender las *manifestaciones* de la disciplina del diseño gráfico es el *habitus* propuesto por Pierre Bourdieu (1980) y se entiende como el modo de manifestación que se origina en la posición que ocupa el diseñador gráfico dentro de un campo sin descuidar el proceso de identificación de las *emociones* que propone Patrick Charadeau (2011).

## **Reflexiones Finales**

John Berger (2016) en su libro “Modos de ver”, señala que mirar es un acto que se realiza de manera voluntaria, pero esa mirada es construida a partir de parámetros sociales, culturales y económicos; por lo que existe una relación entre lo que vemos y lo que sabemos y al final ya no solo importa el hecho de ver, sino el de ser visto, tal y como ha sido señalado en este texto a través del *autoconcepto* y la *autorrepresentación*.

A manera de conclusión, es posible notar que la *autorrepresentación* es en gran parte, un fenómeno social, que aborda la construcción



de una identidad y sus manifestaciones, no obstante es importante resaltar que atiende la preocupación por la proyección de una buena imagen de sí mismos hacia los demás y podría considerarse una posible desventaja la aspiración a ser deseado ya que orienta a un manejo de impresiones que pueden terminar en alteraciones de la realidad, a modo de reflexionar lo normalizado que tenemos esta práctica ¿en algún momento se ha preocupado por la imagen que los demás pueden interpretar de sí mismo?

Identificar de manera clara las categorías cognitivas que orientan el análisis de la autorrepresentación favorece el reconocimiento de las características, cualidades, habilidades y conocimientos que definen la identidad; y el emplear el análisis del discurso como herramienta para la interpretación ayuda a intervenir, tanto el lenguaje oral y visual, como en los instrumentos para la recolección de información.

Construir la presentación de nosotros mismos de manera profesional implica cumplir con la impresión que la sociedad tiene de la disciplina que desempeñamos, además, la interdisciplinariedad del diseño gráfico y el estilo y ritmo de vida que se encuentra en una continua transformación permite vislumbrar uno de los principales retos a lo que se enfrenta la investigación que es identificar y comprender los esquemas de creencias de la sociedad que influyen en la representación de la disciplina y analizar cómo trasciende en el desempeño profesional y la construcción de la identidad del diseñador gráfico.

Si bien, el perfil profesional del diseñador gráfico aborda a un individuo participativo, reflexivo, creativo y es una profesión que también requiere de una constante actualización de habilidades y conocimientos ¿será este esquema de creencias que tienen del

diseñador gráfico lo que también desvaloriza la aportación de la disciplina en el día a día de la sociedad?

Entre los resultados obtenidos durante el estudio piloto, uno de los argumentos que se presentó durante la entrevista fue: "...aunque existan muchos estereotipos de nuestra imagen, nosotros somos inteligentes, capaces, creativos, no somos esa imagen que circula en algunos espacios virtuales -que acepto, da risa- pero creo que nos falta valorarnos mucho, nos falta creer que somos importantes" (entrevista DM1) por lo que fue posible distinguir en la voz de los participantes la necesidad de fomentar la autovaloración y autoestima.

Nos permitimos concluir que el diseñador gráfico, conoce, acepta y adopta con humor la imagen e ideas que la sociedad ha construido de su profesión, aunque estén compuestas por creencias y estigmas que en ocasiones los desvirtúan profesionalmente; pero, esta imagen que el mundo tiene de ellos no influye en su desempeño profesional, puesto que consideran que actúan con pasión y deseo de lo que realizan.

Por otro lado, el análisis de las diferentes teorías también nos permitió ver que el Diseño gráfico es un complejo de representaciones sociales que permite crear una interpretación del mundo, construir la realidad a través de la percepción y conceptualización para producir prácticas, así como, ordenar, simplificar y "cristalizar" la realidad, haciendo posible la comunicación e interacción entre los actores que terminan construyendo esquemas simbólicos de la realidad.

## Referencias

Araya, S. (2002). Las representaciones sociales: ejes teóricos para su discusión. Cuaderno de Ciencias Sociales 127. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

- Bem, D. (1967). Self-perception: An alternative interpretation of cognitive dissonance phenomena. *Psychological Review* (74), pp. 183-200.
- Bem, D. y Funder, D. (1980). Cómo predecir a más personas en más ocasiones: evaluando la personalidad de las situaciones. *Estudios de psicología* 1(3), pp. 75- 93.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (1980), *Le sens pratique*, París, Minuit. El sentido práctico. Siglo XXI.
- Bourdieu, P. & Wacquant, J. (1995). *Respuestas: Por una antropología reflexiva*. Grijalbo.
- Campi, I. (2020). *¿Qué es diseño?* Gustavo Gili.
- Cardoso, R. (2014). "Conclusión: Nuevos valores para el diseño (y su enseñanza)". En *Diseño para un mundo complejo* (pp. 148-170). Ars Optika Editores.
- Charaudeau, P. (2011). Las emociones como efectos de discurso. Versión. *Estudios de Comunicación y Política* (26), 97-118. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Córdova, C. (2020). *La actitud hacia el curso de filosofía y el rendimiento académico de los estudiantes de una universidad privada de Lima Metropolitana, 2018*. Tesis de maestría. Universidad Peruana de Ciencias e Informática.
- Durkheim, E. (1995). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Ediciones Coyoacán, Ciudad de México.
- Department of Culture, Media and Sport. (1998). *Creative Industries Mapping Document*.
- Gairín, J. (1986). *Aprendizaje y cambio de actitud en la didáctica especial de las Matemáticas*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- García, D. y Serdio, A. (S/A) *Glosario de términos de sociología del arte*.
- Girola, L. (2012). "Representaciones e imaginarios sociales: Tendencias

- reciente en la investigación” en De la Garza E. y Leyva, G. (2012). Tratado de metodología de las ciencias sociales. Fondo de Cultura Económica.
- González, D. O. (2004). P. Bourdieu “La distinción. Criterios y bases sociales del gusto”. Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social 1(6).
- González, C. (2018). Una teoría de la sociedad. Cultura y representaciones sociales 12 (24), pp. 273-309.
- Jodelet, D. (2008). La representación social: fenómenos, concepto y teoría. En S. Moscovici (ed.). Psicología social II. Paidós.
- López, R. (2018). Retórica antigua, nueva retórica, figuras del pensamiento y resumen de argumentos. Apuntes docente. Escritura Argumentativa, del Magíster en Educación en Ciencias de la Salud, Facultad de Medicina, Universidad de Chile. Segundo semestre de 2018.
- Moscovici, S. (1979). El psicoanálisis, su imagen y su público. Hue-mul.
- Moscovici, S. (1988). Notes towards a description of social representations. European journal of social psychology 18(3), pp. 211-250.
- Moscovici, S. (2003). Notas hacia una descripción de la representación social. Revista Internacional de Psicología Social 1 (2), pp. 67-118.
- Myers, D. (2003). Psicología social. McGraw-Hill.
- Núñez, J. y González, J. (1994). Determinantes del rendimiento académico. Variables cognitivo-motivacionales, atribucionales, uso de estrategias y autoconcepto. Universidad de Oviedo.
- Pêcheux, M. (1970). Hacia el análisis automático del discurso. Gredos
- Piña, J., y Cuevas, Y. (2004). La teoría de las representaciones sociales: Su uso en la investigación educativa en México. Perfiles educativos 26 (105-106), pp. 102-124.
- Puig, L. (2015). Patrick Charaudeau. Le discours politique. Les masques du pouvoir. Éditions Lambert-Lucas.

- Ramírez, K. (2018). La (re)construcción del perfil idóneo del diseñador gráfico a través de una formación centrada en la investigación. Una intervención educativa. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Rodríguez, T. (1997). Interdisciplinarietà: aspectos básicos. *Aula abierta* (69), pp. 3-22.
- Tadeo, M. (2007). Problemas y necesidades del licenciado en Diseño Gráfico en la profesión en Córdoba Capital.
- Tapia, Alejandro. 2014. "Hacia una definición del diseño gráfico". *Encuadre, revista de la enseñanza del diseño gráfico*. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- The Glossary of Education Reform. (29 de julio de 2013). Learning Environment.
- Tiburcio, C. (2015). La sociedad red del siglo XXI y el diseño gráfico. Universidad Iberoamericana Puebla.
- Van Dijk, T. (1996). Estructuras y funciones del discurso. Siglo XX
- Vilchis, L. (1999). Diseño universo de conocimiento. Claves Latinoamericanas.
- Walton, Roger, Gillies, Keith, Heppell, Lindsey. (1985). *Haga usted mismo su diseño gráfico*. Hermann Blume.



# SEMBLANZAS DE LAS Y LOS AUTORES

*Andrea Parra Leylavergne:* Doctora en Ciencias Políticas por la Universidad de Lieja (Bélgica). Especializada en las relaciones Unión Europea - América latina y el Caribe desde la perspectiva del análisis del discurso político internacional. Miembro asociado del equipo Cotralis perteneciente al grupo de investigación Textes et Cultures de la Universidad de Artois (Francia). Miembro asociado del Laboratorio de Investigación en Ciencias Sociales del Caribe de la Universidad de las Antillas en Martinica perteneciente al Centro Nacional de Investigación Científica de Francia. Representante para América latina y el Caribe de la Asociación de Análisis del Discurso de América latina. *Publicaciones:* 16 contribuciones entre libros, artículos y capítulos publicados (como autora o coautora) en América Latina y Caribe, Europa y Estados Unidos. *Últimas publicaciones:* “Marketing électoral et populisme de droite: un duo gagnant. Le cas colombien” en *Discours politiques et médiatiques en AL*, L’Harmattan y “Diplomatie UE-Amérique latine et Caraïbes: du dialogue interrégional au dialogue interculturel” en la revista científica *Négociation*.

*Beatriz Liliana De Ita Rubio:* Doctora en Ciencias Sociales, orientación en Desarrollo Sustentable (Instituto de Investigaciones Sociales/Universidad Autónoma de Nuevo León). Profesora-investigadora titular A, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Nuevo León. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (candidata). Investiga: Paridad de género en política; Actitudes hacia la igualdad de género en estudiantes universitarios; Religión. Miembro de la Comunidad Filosófica Monterrey (COFIM). Responsable del área de Ciencias Sociales del Centro de Estudios

Humanísticos y directora-editora de Transdisciplinar. Revista de Ciencias Sociales. Ha dirigido y co-dirigido tesis de licenciatura, maestría y doctorado. Ha publicado dos libros, 15 capítulos de libro y 18 artículos sobre gobernanza, participación política, movimientos sociales, sustentabilidad, religión y educación. Publicaciones: “Creencia en el Purgatorio. Perspectiva desde la Filosofía de la Cultura”. 2021 (Centro de Estudios Humanísticos). Aguirre, J., De Ita Rubio, B. L. “Indicadores de paridad de género en la gobernanza metropolitana de la zona metropolitana de Monterrey”. 2021. En Cadena R. y Martínez, M. Las ciencias sociales en la transición. Consejo Mexicano de Ciencias Sociales.

*Dan Isaí Serrato Salazar:* Es profesor de tiempo completo en la Universidad Autónoma de Nuevo León. Realizó sus estudios de licenciatura en Lingüística Aplicada con énfasis en Didáctica, maestría en Lingüística Aplicada para la Enseñanza de Lengua Extranjera y concluyó su doctorado de Psicología con orientación en Educación. Cuenta con perfil Programa para el Desarrollo Profesional Docente, pertenece al Sistema Nacional de Investigadores y es miembro del Cuerpo Académico Estudios de la lengua francesas: Pragmática, enseñanza y traducción. Colabora dentro del cuerpo en la organización de eventos, ponencias, moderación, asesoría de tesis y proyectos de investigación. Actualmente propone en su proyecto de investigación el uso de intercambios académicos guiados como medio para ayudar a los estudiantes a desarrollar aprendizajes interculturales, aprendizaje autorregulado y la competencia comunicativa en una lengua extranjera.

*Eduardo Ruiz Pérez:* Es profesor investigador en la Facultad de Ciencia, Educación y Humanidades de la Universidad Autónoma de

Coahuila. Forma parte de Cuerpo Académico “Discursos, semióticas y lenguajes”, en donde estudia la figura docente y el análisis del discurso (discurso educativo, género y descortesía verbal). Ha publicado en la revista internacional de investigación “Textos en Proceso. Revista de lengua y lingüística en español”, así como en diversos espacios de divulgación del conocimiento. Posee el reconocimiento al Perfil Deseable para la Enseñanza Superior por parte de la Subsecretaría de Educación Superior de la Secretaría de Educación Pública Federal y es candidato a Investigador Nacional por el Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

*Ernesto De los Santos Domínguez:* Doctor en Investigación e Innovación Educativas por la Escuela de Graduados de la Normal Superior “Profesor Moisés Sáenz Garza”. Miembro del Comité Doctoral de la misma institución. Perfil deseable del programa para el Desarrollo Profesional Docente y coordinador del Cuerpo Académico Consolidado *Discurso, Educación y Sociedad*; imparte cátedra de doctorado, maestría y licenciatura en la Escuela Normal Superior; es asesor de tesis y tutor de posgrado. Desarrolla las líneas de investigación: Análisis del discurso y educación y Discurso político. Publicaciones: Es autor del libro *Análisis del discurso en educación media*, coautor del libro *El análisis del discurso en la formación de docentes. Una experiencia* y de *Docencia e inclusión educativa. Una propuesta desde el análisis del discurso*; coeditor del texto *Enfoques alternativos en los estudios del discurso*. Ha publicado en revistas y participado en congresos nacionales e internacionales.

*Francisco Javier Serna González:* Profesor-investigador de estudios teatrales y prácticas culturales. Licenciado en Letras Españolas por la Universidad Autónoma de Nuevo León; maestro

en Antropología Filosófica por la misma universidad; diplomado en Modernización Sociocultural, en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales; Instructor Profesional en Drama por el Drama Center London; doctor en Estudios de Performance por la Escuela Tisch de las Artes, Universidad de Nueva York. Su actividad dramática inicia en el Taller de Arte Teatral, de la Universidad Autónoma de Nuevo León; recibe formación del maestro Virgilio Leos; hizo parte del Grupo de Teatro Universitario, dirigido por Sergio García; es cofundador, junto con el mismo García y la Maestra Lola Bravo, de la Escuela de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Nuevo León; entre 1984 y 1997 fue coordinador de la Escuela de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Nuevo León.

*Futuro Moncada Forero:* Maestro en Ciencia del Hábitat (Universidad Autónoma de San Luis Potosí) y doctorando en Filosofía con énfasis en Estudios de la Cultura (Universidad Autónoma de Nuevo León). Investiga: arte y estudios culturales. Es profesor de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ha publicado: México y Estados Unidos se encuentran de noche (Centro de la Imagen, 2019); Yagé (Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016); Plumas hocicos lenguas (Universidad Autónoma de Coahuila, 2016); Papel Espejo (Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2016); Los vasos comunicantes: Colombia y México –versión visual impresa– (Cutter, 2016); Poesía es la política del inconsciente (Regia Cartonera, 2015). Es coautor de El imaginario simbólico femenino en las literaturas cubana y colombiana (Universidad Distrital y Universidad Central de las Villas, 2001) y Pensar una escuela para el siglo XXI (Universidad Distrital, 2002).

Pertenece al Colectivo Estética Unisex, cuyo trabajo se inscribe en los campos de la imagen documental, el registro de procesos y la intervención de archivos fotográficos.

**Gabriel Ignacio Verduzco Arguelles:** Licenciado en Teología Dogmática por la Universidad Pontificia de México (2001); maestro en Metodología de la Investigación por la Universidad Autónoma de Coahuila y doctor en Filosofía con acentuación en Estudios de la Cultura por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Primer lugar nacional y tercer lugar internacional del concurso de tesis de doctorado de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso, 2017. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel 1. Maestro investigador de tiempo completo en la Facultad de Ciencia, Educación y Humanidades de la Universidad Autónoma de Coahuila. Responsable del cuerpo académico en consolidación UACOAH-135 de la misma universidad. Publicaciones: *No ha de ser cosa buena Análisis discursivo-semiótico de relatos orales sobre bujería* (2022, Escuela Nacional de Antropología e Historia-Analéctica). En revistas nacionales: *Cathedra* (Universidad Autónoma de Nuevo León), *Lenguas en Contexto* (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla) *Cienciacierta* (Universidad Autónoma de Coahuila) e internacionales: *Alere* (Universidade do Estado de Mato Grosso), *Discurso y Sociedad*, *Textos en Proceso* (Universidad de Estocolmo) y *Oxímora* (Universitat de Barcelona). Capítulos de libros en la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma de Coahuila.

**Henry Hernández Bayter:** Profesor-investigador de lingüística española en el departamento de Lenguas Extranjeras Aplicadas de la



Facultad de Lenguas, Culturas y Sociedades de la Universidad de Lille y miembro del laboratorio Savoirs, Textes, Langage - Unité Mixte de Recherche 8163, donde codirige la temática “lingüística y sociedad”. Miembro asociado del eje de investigación Corpus, Traductologie, Linguistique et Société de la Universidad de Artois, de la Asociación Análisis del Discurso de América Latina y de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina de la red de investigación Grupo de investigaciones en didácticas del lenguaje, las lenguas y la literatura de la Universidad Industrial de Santander (Colombia). Investiga: el léxico, la fraseología, la traducción y el análisis del discurso político y mediático en América Latina, mediante el uso de software de lexicometría; el análisis de las estrategias discursivas, el estudio de la construcción de imágenes y representaciones, y los diferentes esquemas argumentativos implementados.

*Jorge Escobar Fernández:* Maestro en Ciencias de la Comunicación con acentuación en Tecnologías de la Información y la Comunicación (Facultad de Ciencias de la Comunicación/Universidad Autónoma de Nuevo León). Estudiante de Doctorado en Filosofía con especialidad en Estudios de la Cultura (Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Autónoma de Nuevo León). Profesor de tiempo completo Titular A (Facultad de Artes Visuales/Universidad Autónoma de Nuevo León). Diplomado en Teoría y Práctica de la Antropología Social (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social Unidad Noreste). Investiga: Cultura de masas de Asia Oriental; Culturas juveniles. Exbecario de *Program on Design Management* por parte de *The Association for Overseas Technical Cooperation and Sustainable Partnerships* (Tokio, Japón). Fue coordinador titular del proyecto “Transformar el manejo de bosques de producción comunitarios ricos en biodiversidad

mediante la creación de capacidades nacionales para el uso de instrumentos basados en el mercado” para Empresas Forestales Comunitarias de la región sureste, gestionado colaborativamente entre la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León y el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo. Ha impartido cursos de antropología social, estética y gestión de proyectos creativos.

*José Luis Cavazos Zarazúa:* Doctor en Ciencias Políticas. Es responsable del Cuerpo Académico Consolidado: Estudios Históricos Interdisciplinarios. Su línea de investigación es la Epistemología de las ciencias sociales. Ha publicado más de ocho artículos de investigación en revistas especializadas. Asimismo, ha coordinado nueve diplomados sobre Historia, y cuatro Concursos Nacionales de Ensayo Histórico, desde 2018. Ha sido miembro del SNI. Actualmente es subdirector general de la Facultad de Filosofía y Letras.

*Joyzukey Armendáriz Hernández:* Profesora tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Chihuahua para materias de Literatura Inglesa Romántica, Medieval e Isabelina. Fundadora de la Feria Medieval en la Facultad de Filosofía y Letras. Doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de Nuevo León con un proyecto de tesis sobre la narrativa de John Ronald Reuel Tolkien. Es miembro del Grupo de Investigación: “Literatura y cultura en el norte de México” de la Universidad Autónoma de Chihuahua.

*Karina Gabriela Ramírez Paredes:* Licenciada en Diseño Gráfico y maestra en Ciencias de la Comunicación. Doctora en Filosofía con acentuación en Estudios de la Cultura por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Profesora investigadora en la Facultad de Artes Visuales de la misma institución. Coordina el *Laboratorio de Intervención*

*en el Diseño*, cuyo propósito es promover el capital creativo a partir de la investigación en diseño gráfico; es encargada del área académica del Consejo para la Acreditación de la Educación Superior de Artes. Investiga: Diseño Gráfico, Análisis del Discurso, Semiótica de la Cultura, Transdisciplina, Educación y Calidad Educativa. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Nivel I. Últimas publicaciones: Ramírez, K. (2022). (Re)significación del diseño gráfico a través de su discurso académico: referentes y condiciones mexicanas. En Pérez, R. (coord.). *Productos artísticos y culturales desde un contexto académico*. (pp. 44-64). Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara. ISBN 978-607-571-821-7, Ramírez, K. (coordinadora) (2022). *Experiencias en la virtualidad de la educación superior de las artes. Nuevos entornos de aprendizaje y estudios de caso*. Consejo para la Acreditación de la Educación Superior de Artes – Tilde Editores. ISBN 978-607-9418-34-2.

**Lariza Elvira Aguilera Ramírez:** Licenciada en Psicología y máster en Letras Españolas por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Obtuvo el grado de doctora en investigación e Innovación Educativas en la Escuela de Graduados de la Normal Superior “Profr. Moisés Sáenz Garza”, en esa misma institución es profesora de tiempo completo. Imparte cátedra en maestría y doctorado y es directora de tesis de posgrado. Cuenta con el perfil deseable (Programa para el Desarrollo Profesional Docente). Miembro del Cuerpo Académico Consolidado *Discurso, Educación y Sociedad*. Es candidata a Investigadora Nacional (Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología). Desarrolla las líneas de investigación Análisis del discurso y educación y Análisis del discurso y sociedad. Es coautora del

libro *El análisis del discurso en la formación de docentes. Una experiencia*; coeditora del texto *Enfoques alternativos en los estudios del discurso*. Ha publicado en revistas nacionales e internacionales y participado como dictaminadora de propuestas para publicar.

**M.<sup>a</sup> Amparo Soler Bonafont:** Es doctora en Estudios Hispánicos Avanzados por la Universitat de València. Investiga: Semántica, Pragmática, Análisis del discurso, Lingüística cognitiva. Profesora del Departamento de Lengua Española y Teoría de la Literatura de la Universidad Complutense de Madrid. Miembro del Instituto de Investigaciones Feministas de la misma universidad y de la Junta directiva de la Asociación de Lingüística del Discurso. Ha dirigido diversas tesis de maestría y grado. Publicaciones: 2 libros publicados (1 como autora y 1 como coeditora) en torno al uso de distintas formas epistémicas y atenuantes del español sincrónico. *Últimas publicaciones:* Soler, María Amparo: “Esto es lo que creo... El dominio de la opinión en el español hablado a través de los usos constructivos de *creo*”, *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 91 (2022), 219-231. Soler, María Amparo: “Nuevamente sobre el funcionamiento pragmático atenuante de la forma performativa del verbo *creer*”, *Anuario de Letras. Lingüística y Filología* X/2 (2022), 5-30.

**Manuel Santiago Herrera Martínez:** Doctor en Filosofía con Acentuación en Estudios de la Cultura (Universidad Autónoma de Nuevo León). Investiga: Género, Análisis del discurso, literatura y enseñanza de la lectura nivel medio y superior. Profesor investigador Titular A. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Nivel I. Miembro del Cuerpo Académico Estudios de la Cultura, Literatura, Discurso, Género y Memoria. Ha dirigido una tesis de maestría y actualmente

asesora tres tesis de doctorado, una de maestría y una de licenciatura. Publicaciones: editor del libro electrónico *Lengua, lenguaje, cultura e interculturalidad* en co-autoría con la Dra. María Eugenia Flores Treviño. Últimas publicaciones: “Actividades de imagen en la expresión sexista de la violencia simbólica y la descortesía verbal en informantes del Área Metropolitana de Monterrey, México” *Pragmática Sociocultural* 2022, 10(2). *Personajes animales de cuentos originarios en México. El conejo y la serpiente como arquetipos* Quadrata 2022.

**María Eugenia Flores Treviño:** Doctora en Humanidades y Artes (Universidad Autónoma de Zacatecas). Investiga: Pragmática, Análisis del discurso (político y de género); Competencia comunicativa del español. Profesora investigadora Titular B, en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Nuevo León. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Nivel II. Fue delegada por México y es vicepresidenta de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (2021-2023). Líder del Cuerpo Académico UANL 480 “Estudios de la cultura: Literatura, Discurso, Género y Memoria”. Ha dirigido y codirigido 48 tesis de licenciatura, maestría y doctorado. Publicaciones: 15 libros publicados (como autora, coautora, coordinadora y coeditora) sobre persuasión, función poética del lenguaje, enseñanza del Español como LM/LE, género, (des)cortesía y Análisis del discurso. Últimas publicaciones: Flores, M.E. (2021). *Dispositivos discursivos de poder: Política, educación y género*. México: Res Pública; Aguilera, L., De los Santos, E., Flores, M.E., y Haidar, J. (2021) *Enfoques alternativos en los estudios del discurso*. Universidad Autónoma de Nuevo León/Escuela Normal Superior “Profr. Moisés Sáenz Garza”/Fondo Editorial Nuevo León.



***María Lourdes Gasillón:*** Doctora en Letras (Universidad Nacional de Mar del Plata). Investiga: la Semiótica en relación con el análisis del discurso literario y periodístico. Jefe de Trabajos Prácticos, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata. Integrante del Centro de Letras Hispanoamericanas, miembro del Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales y la Asociación Argentina de Semiótica. Publicaciones: 2 libros publicados (autora y compiladora): Gasillón, M. L., Gonta, F. y Zariello Villar, J. C. (Comps.) (2015). *Mitologías argentinas: una aproximación semiótica*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata. Gasillón, M. L. *Problematización de lo real y ajedrez en la obra de Ezequiel Martínez Estrada* (2022). Chisináu: Generis Publishing. Últimas publicaciones: “Una lectura semiótica de la revista argentina Tía Vicenta”, en Silva de Paula Vieira, M. y Vasconcelos Almeida, P. (Orgs.) (2022). *Por Palavras e Gestos: a Arte da Linguagem VI*. Curitiba: Editora Artemis; “Revista Barcelona: cuando el humor sarcástico supera la realidad”, en *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*. Asociación Peruana de Retórica.

***Martín Velázquez Rojas:*** Doctor en Filosofía con Acentuación en Estudios de la Cultura (Universidad Autónoma de Nuevo León). Investiga: Subalternidad (microhistoria), Resistencia (Ideologías del poder), Cultura popular y semiótica de la cultura. Profesor de tiempo completo, asignatura A. Está dirigiendo dos tesis a nivel licenciatura, referente a la Avanzada Regia (1996-2000) y el Mito del Hombre Pájaro. Publicaciones: Participación en el texto Ebook, *Humanidades inter y transdisciplinarias en contextos de incertidumbre*. Vol IV. En colaboración con el doctor Ricardo Martínez Rodríguez, con el tema: *Las peleas de gallos como forma de resistencia de la cultura popular en Monterrey*. Colaboró (2022) con la reelaboración del material para la

materia de tradición Hispanoamericana, en formato digital, abordando la historia de la filosofía latinoamericana. Actualmente labora para la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Autónoma de Nuevo León, donde imparte la cátedra de Historia cultural, en el Colegio de Historia. Asimismo, para la coordinación ABP, enseña los cursos de Historia de la Cultura y Diálogos Interculturales.

**Orlando Valdez Vega:** Es profesor investigador en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León en la licenciatura en Lingüística Aplicada a la Enseñanza y Traducción del Francés y en la maestría en Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Lenguas Extranjeras. En 2019 obtuvo el grado de Doctor en Ciencias del Lenguaje en *Texas A&M University Kingsville*. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, es líder del Cuerpo Académico UANL-CA-465 “Estudios de la lengua francesa: pragmática, enseñanza y traducción” y cuenta con la certificación en lengua francesa, Diploma Avanzado de Lengua Francesa nivel C2. Su área de interés en investigación son los estudios interdisciplinarios del francés. Última publicación: Valdez, O., Flores. M.E. y Longoria, E. (2022). *Puentes interculturales: del español al francés. Una experiencia didáctica con diversos registros discursivos/passages interculturels: de l’espagnol au français. Une expérience didactique avec divers registres discursifs*, Universidad Autónoma de Nuevo León/ Universidad Autónoma de Baja California/Fontamara.

**Oscar Andrés Treviño Contreras:** Doctor en Filosofía con acentuación en Estudios de la Cultura, Universidad Autónoma de Nuevo León. Investiga: Semiótica, Estética, Análisis cinematográfico; Competencia comunicativa del español. Profesor investigador de asignatura, Facultad de Artes Visuales. Miembro del Sistema Nacional

de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Candidato. *Últimas publicaciones*: Treviño, O. A. (2022). La semiótica de la cultura, un análisis del filme *Ex Machina*: la tensión entre eutopía y distopía. En L. Cantú Ortiz *et al.* (eds.), *Humanidades inter y transdisciplinarias en contextos de incertidumbre* (pp. 693-724). Universidad Autónoma de Nuevo León. Treviño, O. A. (2021). Lo estético en la distopía fílmica, desde la complejidad y la transdisciplinariedad: estudio de caso. En N. A. Amoroso Boelcke, O. Frago Susunaga y A. Olvera Rabadán (coords.), *Lo estético en el arte, el diseño y la vida cotidiana* (pp. 114-138). Universidad Autónoma Metropolitana. <https://doi.org/10.24275/uama.1242.8980>.

***Perla Ludivina Sánchez Solís***: Es profesora en la Universidad Autónoma de Coahuila, México. Imparte las materias de Filosofía y Fundamentos Metodológicos de la Ciencia. Es profesora de tiempo completo en la escuela de bachilleres “Ateneo Fuente”.

***Ramiro Carlos Humberto Caggiano Blanco***: Doctor en Letras (Lengua Española y Literatura Española e Hispanoamericana) por la Universidad de São Paulo, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas. Máster en Letras por la Universidad de São Paulo. Especialista en Enseñanza de Español para Brasileños, por la Pontificia Universidad Católica de São Paulo. Especialista en Educación, Imágenes y Medios por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales de Argentina. Licenciado en Ciencias Jurídicas y Sociales por la Universidad Nacional de Rosario (1998). Miembro de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso. Dedicado exclusivamente a la enseñanza y traducción del español. Autor del libro *Gramática de la lengua española: usos, conceptos y ejercicios*. Coautor del libro *Prefiero Español y Formas de tratamiento: portugués e español em foco*. Creador

del sitio dedicado a la enseñanza del español “Conexión Español”. Actualmente actúa en educación a distancia.

***Raúl Roydeen García Aguilar:*** Doctor en Ciencias Políticas y Sociales y maestro en Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel I), de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación y fundador de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico. Está adscrito al Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana unidad Cuajimalpa. Entre sus artículos publicados se encuentran “La metáfora del discurso cinematográfico. Del translingüismo fílmico a la concepción lógica de Peirce”, en *Interpetatio, Revista de Hermenéutica*; y, con Claudia Pedraza Bucio, “Ahora que sí nos ven: categorías para el abordaje semiótico de las movilizaciones feministas” en *deSignis*, (2022). Ha publicado los libros: *La semiosis del cine digital. Síntesis intensificada y atribución de sentido* (2019) y *Cine digital y Teoría del autor. Reflexiones semióticas y estéticas de la autoría en la era de Emmanuel Lubezki* (2019), en coordinación con Vicente Castellanos y Rodrigo Martínez.

***Ricardo Martínez Rodríguez:*** Doctor en Artes y Humanidades por el Instituto en Artes y Humanidades de Monterrey. Estudios interdisciplinarios en artes humanidades y psicología. líneas de investigación: las Artes, humanidades, la Psicología y el discurso desde la corporalidad. Docente en la facultad de Filosofía y Letras de la universidad Autónoma de Nuevo León. Publicado en tres capítulos de libros, así como realización de obras artísticas en la danza contemporánea, las artes plásticas y el teatro.

**Rosa Elizabeth Cisneros Ríos:** Universidad Autónoma de Nuevo León, México. Licenciada en Diseño Gráfico y Maestra en Ciencias con orientación en Gestión e Innovación del Diseño con experiencia en Ilustración, Diseño editorial, Diseño de empaque, y especializada en Diseño de interfaz y experiencia de usuario para el desarrollo de software. Docente en la Facultad de Artes Visuales y doctorante en Filosofía con acentuación en Estudios de la Cultura por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León; con especial interés y dedicación a desarrollar y compartir conocimiento a partir de la investigación científica a través de proyectos en torno a la creatividad y el Diseño gráfico en el área de Creatividad aplicada, Discurso, Estudios de la cultura, Procesos y métodos del diseño y Teoría del diseño.

**Stella Maris Rodríguez Tapia:** docente-investigadora en la Universidad Autónoma de Coahuila, México. Estudia Semiótica y estudios de discurso (discurso género y educativo). Ha publicado en revistas internacionales de investigación como *Oxímora. Revista de ética y política* (Universidad de Barcelona). Doctora en Ciencias de la Educación por la Universidad Autónoma de Coahuila, MA en Artes, especialidad en Estudios Hispánicos y licenciatura en Artes por la Universidad de Montréal. Actualmente es profesora de tiempo completo en la Licenciatura en Letras Españolas de la Universidad Autónoma de Coahuila y cuenta con el reconocimiento al perfil deseable del Programa para el Desarrollo Profesional Docente.

**Víctor Barrera Enderle:** (Monterrey, México, 1972). Escritor, ensayista y crítico literario. Es Doctor en Literatura Hispanoamericana y Magíster en Teoría Literaria por la Universidad de Chile; licenciado en Letras Españolas por la Universidad Autónoma de Nuevo León.



Ha sido investigador visitante en el Instituto Iberoamericano de Berlín y profesor visitante en la Universidad de Chile. Becario, en 2008, del programa de estímulos a la creación y al desarrollo artístico del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y del Consejo para la Cultura de Nuevo León. Fue director de la revista *Armas y Letras* y coordinador del Centro de Escritores de Nuevo León. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores de México. Fue subdirector de la revista digital *Levadura*, donde publicaba su columna "Aristarquía". Es director editorial de *Humanitas. Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios*, de Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad Autónoma de Nuevo León, y director de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

*Yedda Alves de Oliveira Caggiano Blanco*: Doctora en Letras por la Universidad de São Paulo, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, en el área de Lingüística Teorías textuales y del discurso. Tiene una maestría en Letras por la Universidad de São Paulo (1998). Cuenta con experiencia en el área de enseñanza superior en cursos de Literatura y Artes; y en la organización de eventos académicos como semanas culturales y mesas de evaluación de Trabajos de Conclusión de Curso, además de elaboración de material didáctico-pedagógico. Actualmente actúa en educación a distancia como tutora en las disciplinas de Metodología de la Investigación y Laboratorio de Producción Textual. Asimismo, es investigadora en el área de enseñanza del portugués como lengua extranjera y desarrolla material didáctico de lengua portuguesa para extranjeros. Autora de artículos y capítulos de libros y coautora del libro *Formas de tratamiento: portugués e español em foco*.



Un trascendente rasgo que incluye el Artículo 14 de la Carta de Transdisciplinariedad radica en la necesaria flexibilidad de las fronteras -porosidad, apuntaba Lotman-, en dar paso franco a las alteridades, a otras voces a diversas posibilidades, y aceptar que hay ideas y ámbitos que trascienden nuestro dominio disciplinar y que son necesarios para asomarnos al conocimiento; se trata de “La apertura [que] incluye la aceptación de lo desconocido, de lo inesperado y de lo imprevisible. La tolerancia es el reconocimiento del derecho a las ideas y verdades contrarias a las nuestras” (Nicolescu, 1994). Este último planteamiento no implica de ninguna manera una posición ecléctica desde el punto de vista cognoscitivo, ya que, en la discusión actual del tercer milenio el pensamiento complejo y la transdisciplinariedad defienden la necesidad de estos avances en los procesos de la producción del conocimiento (Mariñez y Haidar, 2016, pág. 4). En los trabajos que aquí se incluyen los y las autoras han asumido un reto en su devenir investigativo, se han encontrado con lo que Wagensberg (2014) apunta como condición: “Para que haya interdisciplina primero tiene que existir una frontera que explorar, una frontera que cuestionar, una frontera que transgredir” (pág. 59). Así, este volumen contiene algunos trabajos en los que sus autores/as han cabalgado “a lo largo de la línea de la frontera a horcajadas con una pierna colgando de cada lado” (Wagensberg, 2014, pág. 59). Coincidimos con este autor en que “La idea de una comprensión científica es transdisciplinaria, [aún y cuando] el tratamiento de tal idea no tiene por qué serlo. [E igualmente que] Cada disciplina puede tener su propia metodología científica (aunque compartan el mismo método científico)” (Wagensberg, 2014, pág. 88). En los trabajos aquí contenidos se acude, desde miradas inter y transdisciplinarias a aquellas disciplinas que enriquecen y proveen al análisis del discurso verbal, no verbal y visual, específicamente con perspectiva crítica, esos son los insumos que facilitan la ruta hacia la interpretación de la realidad social que se expresa a partir de los variados constructos semiótico-discursivos.

*María Eugenia Flores / Gabriel Verduzco*

## Iuri Lotman 100 Años



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**ANALÉCTICA**