

## *Revista de la Academia*

Revista de la Academia es la revista del Instituto de Humanidades de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Recoge resultados originales de investigación y de crítica en el ámbito de las distintas disciplinas y orientaciones de la filosofía, las ciencias sociales y las humanidades.

Revista de la Academia aparece dos veces al año, los meses mayo y noviembre. Quienes quieran publicar en ella deben enviar sus trabajos a través del soporte *Open Journal System* (OJS), para lo cual es necesario registrarse en el mismo. Toda comunicación posterior se llevará a cabo a través de dicho soporte.

El envío de un trabajo a Revista de la Academia implica el compromiso por parte del autor o autores de que éste no ha sido publicado ni está en vía de ser publicado. Se informará de la decisión acerca de las colaboraciones en un plazo no superior a cuatro meses.

Revista de la Academia/ISSN 0719-6318/Número 36/Primavera 2023  
Universidad Academia de Humanismo Cristiano  
Condell 343, Providencia, Santiago de Chile  
Dirigir toda correspondencia a [revista-academia@academia.cl](mailto:revista-academia@academia.cl)



### *Director*

José Fernando García  
Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile

### *Comité Editorial*

Dra. Graciela Batallán, Universidad de Buenos Aires, Argentina  
Lic. José Bengoa, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile  
Dr. Marcial Godoy-Anatívia, New York University, Estados Unidos  
Dr. Jorge Larraín, Universidad Alberto Hurtado, Chile  
Dra. Berengère Marques-Pereira, Universidad Libre de Bruselas, Bélgica  
Dr. José Luis Martínez, Universidad de Chile, Chile  
Dr. Danilo Martuccelli, Université Paris Descartes, IUF, CERLIS-CNRS., Francia  
Dra. Teresita Mauro Castellarín, Universidad Complutense de Madrid, España.  
Dra. Chantal Mouffe, Universidad de Westminster, Reino Unido  
Dra. Nancy Nicholls, Universidad Católica de Chile, Chile  
Dr. Tom Saldam, Universidad Libre de Amsterdam, Países Bajos  
Dr. José Eduardo Serrato, Universidad Nacional Autónoma de México, México.  
Dr. Carlos Ruiz Schneider, Universidad de Chile, Chile  
Dr. Patrice Vermeren, Universidad de París 8, Francia

### *Consejo de Redacción*

Dr. Marcos Aguirre, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile  
Dra. Kathya Araujo, Universidad de Santiago, Chile  
Dr. Nelson Arellano, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile  
Dr. Pablo Cottet, Universidad de Chile, Chile  
Dr. Raúl González, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile  
Dra. Cristina Hurtado, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile  
Dr. Gastón Molina, Universidad Central, Chile  
Dr. Juan Ormeño, Universidad Diego Portales, Chile  
Dra. Patricia Poblete, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile  
Dr. Cristián Parker, Universidad de Santiago, Chile  
Dr. Adán Salinas, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile  
Dra. Cecilia Sánchez, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile  
Mag. Pablo Solari, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile

DOSSIER  
COMUNICACIÓN Y DISEÑO EN EL ESCENARIO DE AMÉRICA LATINA

## COMUNICACIÓN Y DISEÑO EN EL ESCENARIO DE AMÉRICA LATINA

Felipe Cisterna Chávez (editor)<sup>1</sup>



Las comunicaciones y el diseño han sido disciplinas estrechamente ligadas desde sus inicios. Desde la concepción de los primeros diarios en Alemania hasta la creación de los primitivos sitios web, comunicadores y diseñadores han tenido que traspasar los límites de la investigación y la producción, moviéndose de un lado a otro, con el fin de enfocarse plenamente en sus respectivas disciplinas.

El presente dossier temático de Comunicación y Diseño en América Latina, correspondiente al N° 36 de la Revista La Academia, busca en su esencia construir puentes entre dos disciplinas que, si bien tienen un origen común, han evolucionado de manera divergente en los últimos años.

En un mundo en constante evolución, donde los acontecimientos suceden y generan tensiones en las relaciones, es imperativo reflexionar sobre cuál es el papel y la responsabilidad de las comunicaciones y el diseño en tiempos de cambio. Las áreas de comunicación y diseño desempeñan un papel crucial para abordar estos desafíos emergentes y encontrar respuestas colaborativas que integren perspectivas, fomenten nuevos diálogos y estrechen lazos que suelen estar separados.

Este dossier tiene como objetivo abrir nuevas perspectivas en esta relación. Su enfoque, desarrollado desde la óptica de la investigación en América Latina, representa un primer paso que impulsa la construcción de este proceso. Dentro del dossier, se incluyen escritos provenientes de Chile, Ecuador, México y Colombia, brindando una panorámica atractiva en el ámbito de ambas disciplinas.

El dossier se inicia con la presentación de la investigadora mexicana Itzel Álvarez y su artículo "Las metáforas y modelos en la divulgación científica". En dicho artículo, Álvarez examina el uso de metáforas

---

<sup>1</sup> Chileno, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Correo electrónico: [fcisterna@academia.cl](mailto:fcisterna@academia.cl)

---

y modelos en las imágenes de divulgación científica del siglo XIX. La autora destaca que estas imágenes emplean recursos estilísticos para transmitir fenómenos naturales, utilizando elementos morfológicos referenciados en un contexto semiológico.

Álvarez expone que la divulgación científica constituye un discurso destinado a informar sobre nuevos hechos y avances en el ámbito científico y tecnológico. Este discurso se estructura no solo en una base lingüística, sino que también recurre a elementos icónicos y plásticos para una comunicación más completa y efectiva.

A continuación, presentamos el artículo del investigador colombiano César Arias, titulado “Patrimonio Transmedia - Análisis de la experiencia documental transmedia para la apropiación del patrimonio cultural en Colombia 2012-2019”. Este estudio se enfoca en los enfoques, tácticas y factores considerados en la configuración de experiencias de usuario que facilitan la creación de productos transmediales orientados a la preservación del patrimonio cultural en Colombia durante el periodo 2012-2019.

En su trabajo, Arias destaca la relevancia de la experiencia del usuario en el diseño de productos transmediales. Subraya cómo esta experiencia puede influir significativamente en la manera en que los usuarios interactúan con el contenido y se apropian del patrimonio cultural, subrayando la importancia de un enfoque centrado en el usuario para el éxito de tales iniciativas.

El dossier prosigue con la contribución de la investigadora chilena María Bernardita Brancolli, quien presenta su artículo “Recursos gráficos para el estudio del color en la pintura rupestre del desierto de Atacama”. En este trabajo, Brancolli comparte los resultados de un estudio exhaustivo sobre el uso del color en la pintura rupestre del desierto de Atacama, en Chile. La investigación, llevada a cabo a lo largo de tres años, involucró el registro de aproximadamente 750 pinturas.

Los hallazgos revelan que la paleta de colores empleada en la pintura rupestre del desierto de Atacama es relativamente limitada, destacándose tonalidades de rojos, violáceos, ocres, amarillos, negros, blancos y verdes como los predominantes en dicha expresión artística.

En el cuarto artículo, se incorpora la contribución de la autora ecuatoriana Melba Marmolejo, cuya investigación lleva el título “De la urdimbre al píxel: La relación entre los signos simbólicos de la artesanía Chachi de Ecuador y los signos icónicos para la Interfaz Gráfica de Usuario”. El propósito de este estudio es identificar la conexión entre dos manifestaciones visuales aparentemente dispares, pero que comparten un componente común: el signo.

La investigación se fundamenta en la teoría del signo propuesta por autores como Saussure, Peirce y Verón. Estos pensadores coinciden en que el signo es una construcción social que adquiere significado en relación con otros signos, el contexto y el interpretante. El estudio de Marmolejo busca explorar cómo esta teoría puede arrojar luz sobre la relación entre los signos simbólicos presentes en la artesanía Chachi de Ecuador y los signos icónicos empleados en la Interfaz Gráfica de Usuario.

Finalmente, como quinto artículo, presentamos la propuesta de la autora chilena Araceli Muñoz, plasmada en su trabajo titulado “Incidencia de la cibercultura en las representaciones gráficas de los chatbots”. En esta investigación, se examina cómo la cibercultura influye en las representaciones gráficas de los chatbots, centrándose en la observación de los avatares y su entorno de interacción.

La cibercultura, entendida como un nuevo orden cultural vinculado al surgimiento de Internet, las tecnologías de la información y la globalización, sirve como marco conceptual para este estudio. En este contexto, los chatbots inteligentes se presentan como manifestaciones de la cibercultura, al facilitar la interacción humano-máquina a través de la comunicación virtual.

El dossier resalta la vital importancia de la comunicación y el diseño como herramientas que deben colaborar de manera conjunta, fusionadas en su desarrollo dentro de ambas disciplinas. Este conjunto de escritos no solo constituye una invitación a profundizar en estas ideas, sino que también representa una pequeña muestra del potencial desarrollo que podría llegar a materializarse.

## METÁFORA GRÁFICA EN LA DIVULGACIÓN CIENTÍFICA. UN ARTIFICIO EPISTÉMICO

Itzel Álvarez <sup>1</sup>

### Resumen/*Abstract*

Este estudio analiza la intervención de elementos metafóricos en representaciones gráficas de divulgación científica como generadores de significaciones cognitivas para acercar al conocimiento de eventos naturales, de una manera abstracta y sintetizada. Estas metáforas son comunicadas por medio de un discurso enunciado lingüísticamente que genera una traslación a gramáticas de significaciones formales, icónicas y plásticas reglamentadas por una estructura retórica. Se observa la interacción entre las unidades de significación de forma y las de contenido que genera artificios de expresión con una perspectiva epistemológica y alcanzan una transformación desde un grado percibido a un grado concebido en representaciones gráficas que acuden a modelos previsualizados.

Palabras claves: signo lingüístico, signo líónico, signo plástico, metáfora, discurso visual

### GRAPHIC METAPHOR IN SCIENTIFIC DISCLOSURE. AN EPISTEMIC ARTIFICE

This study analyzes the intervention of metaphorical elements in graphic representations of scientific dissemination as generators of cognitive meanings to bring closer to knowledge of natural events, in an abstract and synthesized way. These metaphors are communicated through a linguistically enunciated discourse that generates a translation into grammars of formal, iconic, and plastic meanings regulated by a rhetorical structure. Interaction between the meaning units of form and those of content that generate artifices of expression is observed with an epistemological perspective and achieve a transformation from a perceived degree to a degree conceived in graphic representations that resort to previewed models.

*Key words:* Linguistic sign, Iconic sign, Plastic sign, Metaphor, Visual discourse.



### *Introducción*

El presente artículo observa los contenidos gráficos en las imágenes de divulgación de la ciencia, estructurados con artificios persuasivos para introducir a nuevos campos de conocimiento o a dar cuenta de eventos y descubrimientos en el campo de las ciencias.

---

<sup>1</sup> Mexicana, Universidad de Palermo, correo electrónico: ealvar24@palermo.edu

---

Como discurso en un ámbito social y cultural, tiene la finalidad de dar cuenta de nuevos hechos y avances en el campo científico y tecnológico. “El trabajo científico es producto del metabolismo intelectual general de la sociedad, por lo tanto, el desarrollo de la ciencia depende estrechamente del desarrollo de todos los sectores de la cultura” (Petra, 1993: 12).

Estas observaciones parten principalmente de la comunicación de la información de acuerdo con Cairo (2008). Se analiza la composición del discurso, según Grupo  $\mu$  (1982) y la composición del signo en discursos retóricos gráficos de la visualización de la información de manera abstracta (Grupo  $\mu$ , 1993), apoyándose en el análisis de Cairo (2008) quien propone que por la forma en que el cerebro procesa la información visual, su mente es capaz de interpretar y llenar los huecos de la abstracción, los “espacios vacíos” dejados por el creador. La percepción visual es un proceso activo. El cerebro crea lo que vemos (Cairo, 2008: 23).

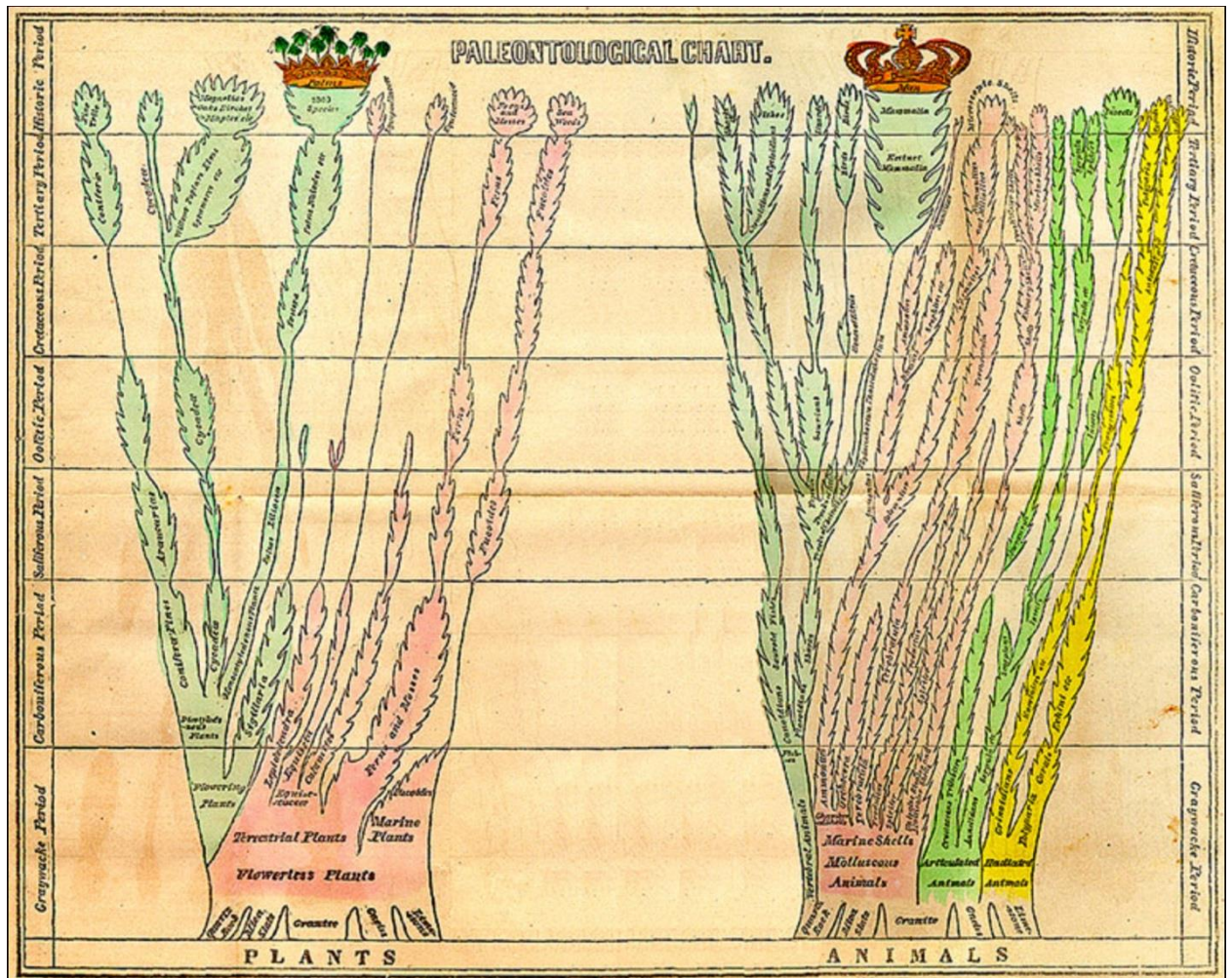
#### *Análisis de la investigación*

A continuación, se presentan imágenes de divulgación en el siglo XIX, en donde se apunta a clasificaciones taxonómicas de los seres vivos. Se exhiben las siguientes imágenes con diferentes tratamientos icónicos y plásticos. Su carga simbólica va teniendo una evolución desde 1840 a 1879. El tratamiento cromático varía y los elementos sígnicos presentados tienen variaciones diversas aun cuando pretenden exponer clasificaciones taxonómicas.

#### **Figura 1**

*Edward Hitchcock, 1840. Gráfica paleontológica.*



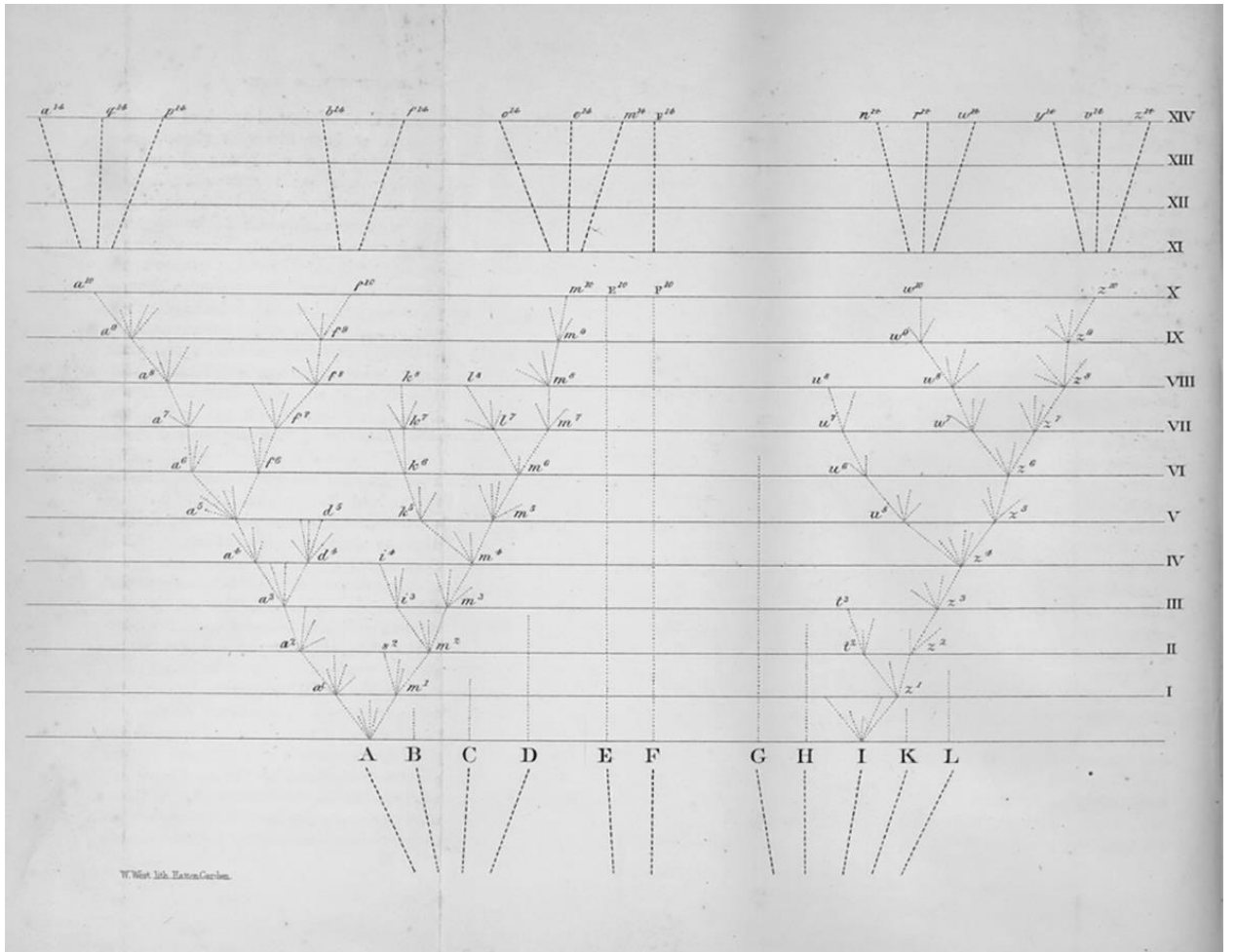


Nota: Divide plantas de animales. Lámina con colores por zonas. Elementos centrales divididos en dos cuerpos, en la parte superior de estos cuerpos se sugieren dos coronas formadas con diferentes elementos que nos indican que uno es el reino de las plantas y el otro el reino de los animales.

Figura 2

Charles Darwin, 1837. Boceto de árbol evolutivo.



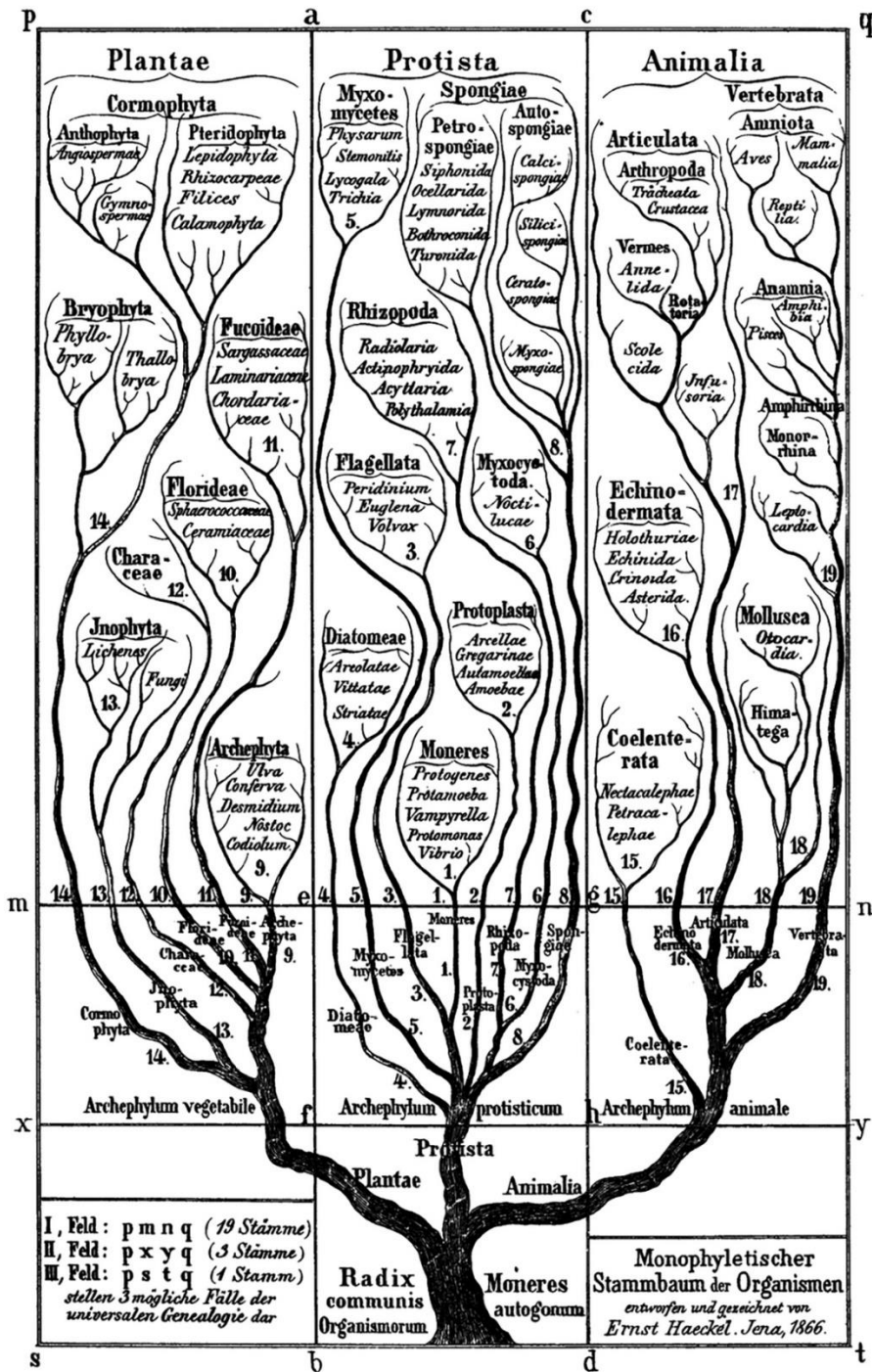


Nota: Primer árbol genealógico o árbol de la vida. Única imagen presentada en el libro *Sobre el origen de las especies*. Líneas sencillas, ramificación notoria ordenada.

**Figura 4**

*Ernst Haeckel, 1860. Stammbaum der Primates.*

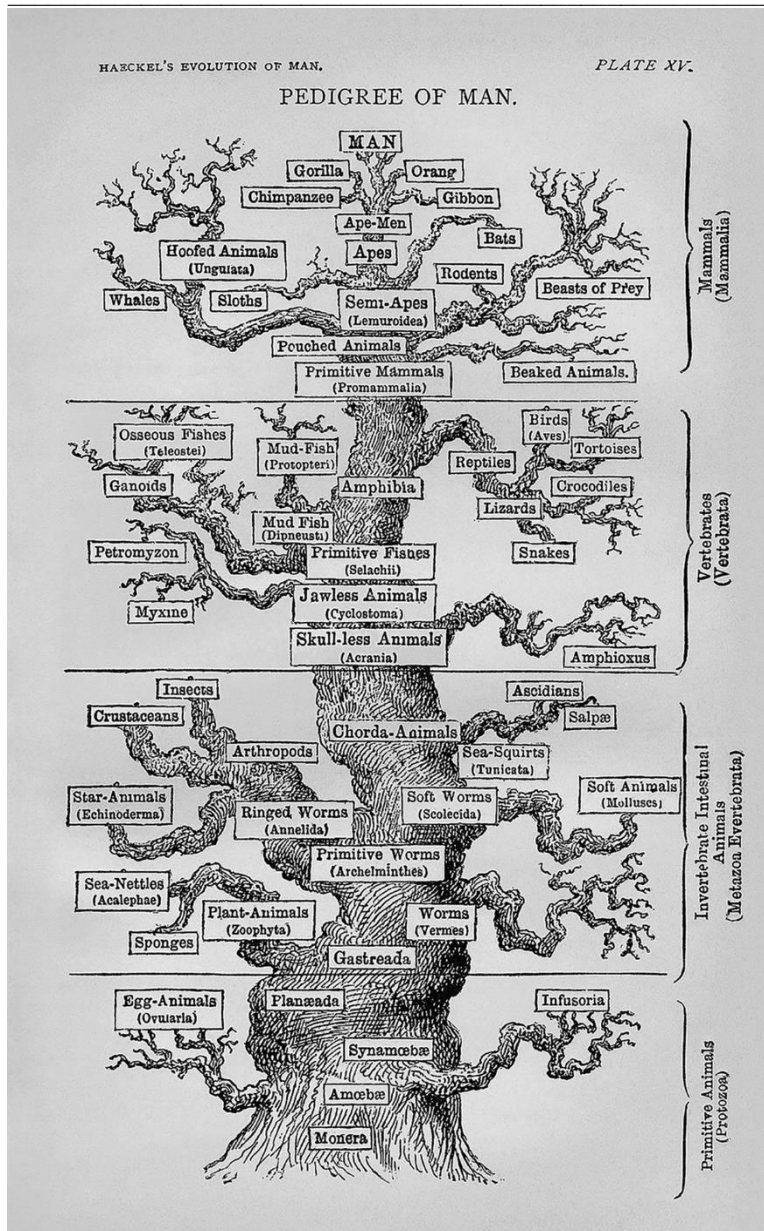




Nota: Morfología clara de un árbol. Tronco y ramificación.

Figura 6

Ernst Haeckel, 1879. *La evolución del hombre*.



*Nota: Morfología clara de un árbol. Tronco más robusto y ramificación con detalles más específicos. Se suman signos representativos de la estructura y composición de un árbol sólido y firme.*

Estas imágenes recurren a elementos descriptivos gráficamente que pretenden generar adhesiones mentales a ciertos órdenes de entendimiento. Según Marradi, Archenti y Piovani (2007), varios filósofos e historiadores opinan que la ciencia moderna comenzó a finales del siglo XVI y que su tarea era identificar cada especie de objeto de conocimiento, marcando la diferencia entre lo esencial y fijo de lo que era accidental y variable.

Sin embargo, para Galileo, después de reformular la visión aristotélica, dice que la tarea de la ciencia es formular, controlar y decidir afirmación sobre las relaciones entre las propiedades de los objetos. Aseveraba que el científico tiene que encontrar la forma matemática en la naturaleza, puesto que las relaciones matemáticas no son directamente accesibles a la observación.

Después, acudiendo a datos recabados, y aplicando variaciones sobre ellos, los datos pueden dar información teórica que muestra comportamientos o estados de materia que se tornan observables, (Marradi, et al.: 2007).

Para Maingueneau (2019), los discursos están regidos por medidas de organización según el grupo social al que están dirigidos, están determinados por reglas que gobiernan un relato, un diálogo o una argumentación. Los discursos están orientados a una finalidad dentro de un contexto específico, pueden ser interactivos y contener una actividad dialógica.

Los discursos pueden también funcionar dentro de otros discursos. Desde la semiología según Saussure (2003), el discurso científico, se contiene dentro de un marco ideológico que está regido por un paradigma epistemológico que a su vez contiene determinados criterios culturales, los cuales funcionan bajo un sistema de códigos convencionalizados y se emite por medio de un hecho lingüístico.

El análisis lingüístico en este estudio se desarrolla desde la perspectiva aristotélica en la retórica expuesta por Tomás Albaladejo y la retórica general del Grupo  $\mu$ . Para que el discurso sea efectivo y persuasivo, se tiene que generar dentro de un hecho retórico. El ejercicio reciente de la retórica tiende hacia una teoría de la *elocutio* (Albaladejo, 1993: 38). La *elocutio*, es la verbalización de la estructura semántico-intensional del discurso.

Aristóteles se refiere a esta operación retórica como la *elocución* o *dicción* que consiste en el significante del texto. Interviene la preparación y habilidad del emisor para su apreciación. El Grupo  $\mu$  (1982: 71), subraya la capacidad de la retórica para dividir sus discursos en unidades mínimas de significación y propone una operacionalización entre las unidades mínimas de significante (plano de expresión) y unidades mínimas de

---

significado (plano de contenido), partiendo desde los rasgos distintivos de las palabras y de los contenidos de los textos discursivos.

El resultado de esta interacción sígnica construye una categorización de *figuras retóricas* o *metáboles*, clasificadas en dimensiones que hacen un recorrido semántico desde la forma al contenido, dividiendo estas categorías de rasgos lingüísticos: *metaplasmos* (dimensión referente a la fónica o gráfica), *metataxis* (dimensión referente a la sintaxis), *metasememas* (dimensión referente a la significación) y *metalogismos* (dimensión referente a la lógica del lenguaje). Los tropos, figuras retóricas que según la categorización resultante del Grupo  $\mu$  son la *metáfora*, la *metonimia* y la *sinécdoque*, son mecanismos lingüísticos que están incluidos en la dimensión de los *metasememas*, los cuales proceden de la relación “entre dos ideas por transposición de una a otra”.

La metáfora, es una “traslación de un nombre ajeno” según Aristóteles, cuya fundamentación es la analogía y funciona cuando existen dos relaciones de correspondencia entre miembros que pueden ser intercambiados, logrando una sustitución porque poseen rasgos comunes entre los elementos que se intercambian. “Las ideas de traslación y analogía sustentadas por Aristóteles a propósito de la metáfora constituyen unas constantes teóricas que fundamentan la sustitución de elementos y la base lingüística y cultural de la misma” (Albaladejo, 1993: 150).

La metáfora sustenta la existencia de una conexión entre un término implícito y un término explícito. Los términos relacionados en la metáfora tienen una parte en común y es la que produce la semejanza global entre ambos, en donde el término explícito sustituye al implícito.

Una vieja tradición de los estudios semióticos clasifica los sistemas de comunicación de significado según el canal físico utilizado y aparato receptor humano concernido [...] La clasificación según los canales de transmisión de los signos reposa en la consideración de la sustancia de la expresión; ahora bien, ésta no es pertinente para una definición de la semiótica, que es en primer lugar, una forma [...] Se puede fácilmente mostrar que canal y forma están estrechamente ligados, de manera que la tradición clasificatoria, criticada con razón, no tiene solo un valor mnemotécnico o pedagógico, sino también un valor epistemológico (Grupo  $\mu$ , 1993: 51-52).



La estructura lingüística en sus partes mínimas es analizada para sustentar la acción sígnica equivalente en el discurso visual que se genera partiendo desde el análisis de signos icónicos y de signos plásticos, los cuales a su vez interactúan para generar significaciones por medio de signos gráficos generados en un contexto y analizados desde un paradigma epistemológico determinado en el espacio-tiempo.

Desde la perspectiva epistemológica, se analiza la metáfora desde Héctor Palma quien subraya la objetividad y neutralidad del lenguaje científico dentro de la epistemología estándar, aclarando que la metáfora no tiene un valor cognoscitivo, pero sí un valor heurístico y pedagógico para comunicar los registros de eventos científicos (2008: 15).

Esto dirige a la pregunta si la metáfora puede ser válida como generador de conocimiento en los discursos científicos. En 1962, Max Black escribió su libro *Modelos y metáforas*, y a su vez, Thomas Kuhn escribió, también en ese año, su libro *La estructura de las revoluciones científicas*. Se destacan estas publicaciones, puesto que ambos autores exponen que las metáforas tienen un rol heurístico, pero no esencial para las teorías. Kuhn reconoce a las metáforas un valor esencial en el establecimiento de lazos entre el lenguaje científico y el mundo. Afirma que cuando un nuevo término es introducido en el vocabulario de la ciencia, intervienen procesos metafóricos que producen una red de similitudes que ayudan a determinar el modo en que el lenguaje se adhiere al mundo.

Palma (2008, p. 15) extiende este problema a los contextos de justificación y de descubrimiento, observando que, dentro del contexto de justificación, que implica controles metodológicos y empíricos, rigurosos y racionales de producción científica, la metáfora no sería validada. Sin embargo, dentro el contexto de descubrimiento depende de las condiciones sociales, culturales, políticas, psicológicas en donde no hay reglas y es aquí en donde puede la metáfora encontrar lugar.

La metáfora por otro lado se expresa en lenguaje lingüístico, que es estructurado y organizado, con funciones heurísticas y didácticas, cuyo fin es descubrir y explicar lo real. A su vez, se expresa también en un lenguaje figurado, que es desviado, sesgado, indirecto; tiene cualidades estéticas, reside en zona nebulosa y misteriosa de la intuición y creatividad sin límites, lugar que le da espacio a la figuración.

---

Desde el análisis de Black (1962), la metáfora tiene un *enfoque pragmático*, el cual es efectivo dentro de un contexto, y también tiene un *enfoque semántico*, espacio en que se sostiene que la metáfora tiene tres enfoques: un *enfoque sustitutivo*, en donde la expresión metafórica funciona como un sustituto de una expresión literal, como si tradujeran un documento en otro idioma, un *enfoque comparativo*, en donde la expresión metafórica tiene un significado literal normal, en donde la metáfora es una analogía o semejanza a lo referido y un *enfoque interactivo*, en donde, más que una comparación o sustitución, se crea la semejanza más que dar cuenta de una semejanza preexistente, esta creación es el poder, es la potencia de la metáfora. Esta transferencia metafórica, puede caracterizarse utilizando el concepto de *bisociación*, que refiere a la intersección de dos planos asociativos o universos de discurso que ordinariamente se consideran separados y a veces hasta incompatibles.

Una vez operada la transferencia de un ámbito a otro, la eliminación de la distinción lenguaje literal/metafórico, hace que se disuelva el problema de la metáfora en el del lenguaje en general. Lo que, de acuerdo con las posiciones semánticas, se concluye que las metáforas producen nuevos significados, ya que las metáforas, en esta nueva consideración, dejan a un lado el valor desviado, figura, sesgado y enfrentan el problema de verdad, de referencia y significado del mismo modo que un lenguaje literal (Palma, 2008, pp. 18-19).

Por lo que, Palma concluye que:

- a) El lenguaje en las ciencias es esencialmente metafórico, pero esas metáforas dicen algo por sí mismas, no son traducibles.
- b) Cumple principalmente un papel cognoscitivo y epistémico fundamental. Tanto en la producción de conocimiento como en los procesos de aprendizaje de los alumnos y,
- c) No existe algún riesgo en el lenguaje metafórico, más bien se trata de aprovechar sus compromisos conceptuales, intelectuales y epistemológicos para aprovechar sus potencialidades.

Esto lo apoya para la generación del concepto *metáfora epistémica*, que define:

En el uso epistémico de las metáforas, una expresión (término, grupo de términos o sistema de enunciados) y las prácticas con ellas asociadas, habituales y corriente en un ámbito de discurso determinado sociohistóricamente, sustituye o viene a agregarse

(modificándola) con aspiraciones cognoscitivo-epistémicas, a otra expresión (término, grupo de términos o sistema de enunciados) y las prácticas con ella asociadas en otro ámbito de discurso determinado sociohistóricamente: este proceso se desarrolla en dos etapas, a saber: *bisociación* sincrónica/literalización diacrónica (Palma, 2008: 26-27).

En las representaciones descriptivas de los fenómenos naturales, Palma acude a una comparación entre metáforas y modelos, argumentando que los modelos son más fácilmente asimilables que las metáforas. La *bisociación* en este caso, es el resultado de la relación entre representación y representado. Los modelos pueden ser: modelos a escala, que son simulacros de objetos materiales tanto reales como imaginarios y conservan proporciones del modelo original y modelos analógicos, los cuales dan cuenta de un fenómeno refiriendo a otro en sus características de propiedades funcionales o formales.

La epistemología estándar reconoce en los modelos funciones referenciales, didácticas y heurísticas, que llevan a una formulación de hipótesis por las analogías que refieren, equiparando su valor al de las metáforas.

Para muchos el uso de modelos en la ciencia se viene pareciendo al de la metáfora [...] El modelo funciona como un tipo más general de la metáfora. No hay duda de que cierta semejanza entre el empleo de un modelo y el de una metáfora [...] y la crucial cuestión acerca de la autonomía de los modelos tiene su paralelo en una antigua discusión sobre la traducibilidad de las metáforas [...] El pasamiento metafórico es un modo peculiar de lograr una penetración intelectual, que no ha de interpretarse como un sustituto ornamental del pensamiento llano. Cosas muy parecidas pueden decirse de los modelos en la investigación científica. Si se invocase el modelo después de haber llevado a cabo la tarea de formulación abstracta, sería, en el mejor de los casos, algo que facilita la exposición: pero los modelos memorables de la ciencia son “instrumentos especulativos” [...] El uso de un modelo determinado puede no consistir en otra cosa que una descripción forzada y artificial de un dominio suficientemente conocido ya de otra forma; pero puede ayudarnos a advertir cosas que de otro modo pasaríamos por alto, y a desplazar la importancia relativa concedida a los detalles: brevemente, a ver nuevas vinculaciones (Palma, 2008: 30).

---

Desde la retórica visual, el Grupo  $\mu$  en su *Tratado del signo visual*, presenta una secuencia práctica del minucioso análisis que hace sobre las relaciones entre unidades de contenido y las de expresión en su *Retórica general*. Apunta al estudio detallado del modelo general del signo icónico y sus relaciones entre tipos, referentes y significantes y en sus transformaciones posibles.

Así mismo, apunta al estudio del signo plástico desde significados y significantes de texturas, formas y colores que constituyen a las representaciones gráficas, con intervenciones metafóricas a través de modelos, que desatan una análisis de retórica icónica, investigando el contexto de sus elementos y también un análisis de retórica plástica, que se enfoca en lo no figurativo y analiza de manera sumatoria la forma, la textura y el color, que más allá de estudiar los elementos, investiga la relación entre los elementos que componen la plástica de la imagen.

Así, el enfoque semiótico del Grupo  $\mu$ , logra su objetivo de alcanzar una comunicación visual (1993, p.19, 41) a través del análisis de una relación semiótica entre sistemas que le permiten existir en cada uno de sus planos de expresión y de contenido a través de transformaciones reguladas en los enunciados que llevarán al receptor de un grado percibido a un grado concebido por medio de artificios estilísticos.

Como conclusión, las metáforas y modelos en la divulgación científica comunican por medio de artificios estilísticos un fenómeno natural acudiendo semántica y pragmáticamente a elementos morfológicos referenciados dentro de un contexto semiológico. Estos elementos se estructuran en una base lingüística y recorren un camino de artificios retóricos con aspiraciones cognoscitivo-epistémicas ejerciéndose a su vez en una relación semiótica. Introducen a nuevos campos de conocimiento bajo condiciones contextuales a través de signos icónico-plásticos y referencias morfológicas visualizadas. Los modelos en las representaciones gráficas que presentan los discursos de divulgación científica contribuyen a advertir signos que de otro modo se pasarían por alto y que, por medio de relaciones semióticas, llevan a nuevos campos de conocimiento.

#### *Referencias bibliográficas*

Albaladejo, T. (1993). *Retórica*. Editorial Síntesis.

Barlow, H. et al. (1994). *Imagen y conocimiento*. Editorial Crítica.

- Black, M. (1966). *Modelos y metáforas*. Editorial Tecnos.
- Cairo, A. (2008). *Infografía 2.0. Visualización interactiva de información en prensa*. Alamut.
- de Saussure, F. (2003). *Curso de lingüística general*. Losada.
- Grupo  $\mu$ . (1982). *Retórica general*. Editorial Paidós Comunicación.
- Grupo  $\mu$ . (1993). *Tratado del signo visual*. Cátedra- Signo e imagen.
- Kuhn, T. (2004). *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (2001). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra.
- Marradi, A. et al. (2007). *Metodologías de las ciencias sociales*. Emecé.
- Maingueneau, D. (2019). *La noción del discurso*.  
<https://es.scribd.com/document/435632344/Maingueneau-Discurso-Enunciado-Texto>
- Otorny, A. (2002). *Metaphor and thought*. Cambridge University Press.
- Palma, H. (2005). *Metáforas en la evolución de las ciencias*. J. Baudino.
- Palma, H. (2008). *Metáforas y modelos científicos. El lenguaje en la enseñanza de las ciencias*. Libros del Zorzal.
- Preta, L. (1993). *Imágenes y metáforas de la ciencia*. Alianza Editorial.

## ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA DOCUMENTAL TRANSMEDIA PARA LA APROPIACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL EN COLOMBIA 2012-2019

César Augusto Arias-Peñaranda<sup>1</sup>

### **Resumen/Abstract**

Este proyecto de investigación adopta un enfoque multidisciplinario para comprender las complejas relaciones entre el fenómeno transmedia y la convergencia de medios digitales, y su impacto en la percepción y salvaguarda del patrimonio cultural. La metodología incluye una revisión exhaustiva de la literatura científica y de proyectos transmediales vinculados al patrimonio, respaldada por un análisis bibliométrico y la aplicación de la técnica de Análisis de Redes Sociales. La investigación busca identificar prácticas efectivas y lecciones aprendidas para enriquecer futuras iniciativas, especialmente en el contexto colombiano. En la fase exploratoria, se implementaron estrategias para recopilar trabajos relacionados con el patrimonio y la memoria, destacando la importancia del transmedia patrimonial y sus implicaciones en usuarios y la salvaguarda del patrimonio.

Palabras Clave: transmedia, patrimonio, investigación, salvaguarda, proyectos

### ANALYSIS OF THE TRANSMEDIA DOCUMENTARY EXPERIENCE FOR THE APPROPRIATION OF CULTURAL HERITAGE IN COLOMBIA 2012-2019

*This research project takes a multidisciplinary approach to understand the intricate relationships between the transmedia phenomenon and the convergence of digital media, exploring their impact on the perception and preservation of cultural heritage. The methodology involves a thorough review of scientific literature and transmedia projects related to heritage, supported by bibliometric analysis and the application of Social Network Analysis. The research aims to identify effective practices and lessons learned to enrich future initiatives, particularly in the Colombian context. During the exploratory phase, strategies were implemented to gather works related to heritage and memory, underscoring the significance of heritage-focused transmedia and its implications for users and heritage preservation.*

*Keywords: Transmedia, Heritage, Research, Safeguarding, Projects*

---

<sup>1</sup> Colombiano, Universidad de Caldas, correo electrónico: [cesar.arias@ucaldas.edu.co](mailto:cesar.arias@ucaldas.edu.co)



### *Introducción<sup>2</sup>*

La presente investigación se sumerge en un enfoque multidisciplinario para comprender cómo estas relaciones se establecen y evolucionan en diferentes contextos, como la gestión cultural, las colectividades, la industria cultural, las cadenas de producción, las estrategias comerciales y las políticas nacionales.

Desde la perspectiva de la creación transmedia en el ámbito del diseño, se busca profundizar en la comprensión de cómo el fenómeno transmedia y la convergencia de los medios de comunicación digital impactan y transforman la percepción del patrimonio cultural de una nación. Esto implica analizar su relación con las comunidades culturales, su interacción con los públicos objetivos, así como la apropiación y salvaguarda del patrimonio, permitiendo un enfoque más integral de estas temáticas.

En la última década, ha surgido un creciente interés en la convergencia y los avances de los medios de comunicación digitales, especialmente en lo referente al fenómeno transmedia. Sin embargo, la mayor parte de la atención se ha centrado en perspectivas de índole económica, destacando el énfasis en el uso de nuevos canales de comunicación como herramientas narrativas.

Esta capacidad del transmedia para relatar hechos a través de diversas tecnologías ha propiciado su papel como instrumento de divulgación versátil, explorando campos tan diversos como las ciencias sociales, las artes y humanidades, las ciencias de la computación, y hasta el ámbito empresarial y el marketing digital. La incursión del transmedia en estas áreas del conocimiento justifica un análisis minucioso de las tendencias innovadoras que aportan las metodologías de creación de estos productos a la industria de los medios de comunicación, el entretenimiento y la cultura.

---

<sup>2</sup> La presente investigación es parte del proyecto de tesis doctoral del autor que se inscribe en la línea de investigación número 22 del programa de Doctorado en Diseño de la Universidad de Palermo, bajo la denominación de "Diseño, Artesanía y Patrimonio: Comunidades y Economía Creativa". La principal finalidad de esta línea de investigación es explorar diversas problemáticas relacionadas con el patrimonio, los saberes ancestrales y la producción artesanal de objetos por comunidades, con el propósito de preservar, valorar y salvaguardar estos elementos, y su conexión con los desafíos abordados por el ámbito del diseño.

---

Es fundamental destacar que los avances en transmedia han abierto nuevas posibilidades en el ámbito cultural, especialmente en relación con el patrimonio de una nación. La UNESCO (2022) ha lanzado un proyecto piloto denominado "Patrimonio cultural inmaterial transmedia para el desarrollo sostenible". Este proyecto, concebido como una plataforma para el intercambio de información y el aprendizaje colaborativo, se centra en explorar los impactos y resultados derivados de la pandemia de COVID-19 en el patrimonio cultural vivo mediante el uso de videoclips, podcast y fotografías de alta resolución. En este contexto, la investigación tiene como metas analizar la generación de diversos proyectos transmediales relacionados con el patrimonio cultural en Colombia y examinar los métodos empleados en la creación de estos productos.

Para lograr esto, se presentó especial atención a la experiencia del usuario y al diseño de productos transmediales que facilitaron la transmisión, difusión y salvaguarda efectiva del patrimonio. Se examinaron las estrategias implementadas por diversas instituciones, en particular a través de convocatorias de organismos nacionales como Proimágenes Colombia y el Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones de Colombia (MinTIC). Estas convocatorias representaron una valiosa oportunidad para explorar la conexión entre el transmedia y el patrimonio cultural, además de permitir una evaluación preliminar del impacto de estos proyectos a nivel nacional.

El interés subyacente fue identificar prácticas efectivas y extraer lecciones aprendidas a lo largo de este proceso, con el propósito de enriquecer y orientar futuras iniciativas en este campo.

Este análisis se llevó a cabo mediante la revisión de los proyectos ganadores de las convocatorias emitidas por las instituciones mencionadas a lo largo del período comprendido entre 2012 y 2019. Además, el estudio se respaldó con una observación minuciosa de la información disponible sobre el tema transmedia en bases de datos científicas como Scopus y Web of Science (WOS).

En resumen, el proyecto de investigación se justifica por la necesidad de comprender cómo la evolución de los medios digitales y el transmedia influyeron en la configuración, desarrollo y transformación de las comunidades culturales y artesanales, y cómo estas comunidades responden a estos cambios. Esto tiene implicaciones importantes tanto para



---

la preservación de tradiciones culturales como para la evolución de industrias creativas y culturales en la era digital.

### *Metodología*

Para llevar a cabo un análisis exhaustivo de la situación actual del tema de investigación sobre el patrimonio transmedial, fue imperativo realizar una búsqueda sistemática de información que permitió recopilar y consolidar los estudios previos realizados en este ámbito.

En este contexto, los antecedentes de investigación, también conocidos como estado de la cuestión, constituyen una revisión crítica y exhaustiva de la literatura existente sobre un tema específico en diversas áreas del conocimiento. De acuerdo con Hernández Sampieri et al. (2010), estos antecedentes representan una revisión que busca identificar los trabajos relacionados con el tema de estudio, mientras que Arias (2012) sostiene que permiten definir la problemática abordada en el estudio y su relación con la literatura conocida.

Este apartado de antecedentes tiene como objetivo contextualizar el tema del patrimonio transmedial, explorando cómo se ha abordado este elemento en trabajos previos e identificando posibles vacancias investigativas en el área.

Se llevó a cabo una revisión desde dos perspectivas: la primera implica una búsqueda exhaustiva en la literatura científica, utilizando bases de datos especializadas como Web of Science y Scopus; la segunda se enfocó en proyectos de naturaleza transmedial con orientación hacia el ámbito patrimonial. Este enfoque permitió obtener una comprensión integral del tema y de sus implicaciones para el área de estudio.

En la primera perspectiva, orientada a establecer los antecedentes investigativos desde la literatura científica, se siguieron las etapas propuestas por Medina-Lopez et al. (2010) en su metodología para búsquedas sistemáticas de bibliografía. Estas fases, que incluyen indagar, explorar, descargar y consolidar archivos relevantes relacionados con el objeto de estudio, permitieron recopilar una variedad de artículos, tesis de maestría y de doctorado sobre el patrimonio transmedial. Posteriormente, se realizó un análisis bibliométrico para evaluar el estado actual de la temática seleccionada.

El objetivo final de este proceso fue consolidar los resultados obtenidos a través del análisis bibliométrico, proporcionando una visión clara y concisa de los diversos enfoques abordados en trabajos previos sobre el patrimonio transmedial.

El proceso de recopilación de información se inició en el segundo semestre de 2020, con una exploración bibliográfica en los repositorios científicos Web of Science y Scopus. Durante esta fase inicial, se prestaron especial atención a documentos que incluyeran la frase "Patrimonio transmedia" en el título, resumen o palabras clave, seguido por una búsqueda ampliada utilizando términos relacionados con el concepto principal, "transmedia".

Los resultados de esta exploración bibliográfica se almacenaron en fichas bibliográficas y se sistematizaron en el gestor bibliográfico EndNote, versión 20.0.1. La organización se realizó según la plataforma de búsqueda (Scopus o Web of Science) y por idioma (español o inglés) para evaluar el desarrollo del tema en diferentes regiones. Después de eliminar registros duplicados y seleccionar documentos divulgados entre 2008 y 2019, se obtuvo un conjunto consolidado de 732 archivos para el análisis bibliométrico.

El estudio bibliométrico, basado en la propuesta de Pritchard (1969), tiene como objetivo proporcionar una visión general de los trabajos escritos y evaluar el grado de desarrollo del campo. Se examinaron indicadores como la productividad diacrónica, la producción de autores, el grado de citación, el contenido de los documentos y la producción por áreas de conocimiento. Además, se utilizó la técnica de Análisis de Redes Sociales (ARS) para identificar vínculos de coautoría y temas frecuentes en los artículos de investigación, buscando comprender el panorama y la estructura del campo de estudio, identificar actores clave y destacando tendencias y temas relevantes en la literatura científica recopilada.

### *Resultados*

Después de realizar una investigación preliminar, en la que se buscaba abordar directamente los documentos que incluyeran la combinación de las palabras "patrimonio" y "transmedia", se observaron que ambos términos arrojan un escaso volumen de resultados. En total, se encontraron 21 documentos en WoS y 21 documentos en Scopus,

abarcando el idioma de escritura tanto en español como en inglés. Este descubrimiento resalta la importancia de explorar el tema del patrimonio transmedia en el ámbito de la investigación relacionada con el diseño y la promoción cultural.

La indagación sobre términos relacionados con "transmedia" revela que los productos culturales han experimentado una digitalización como medida de remediación para su conservación, pero aún no se ha llevado a cabo una transcodificación que permita una apropiación más efectiva de los elementos patrimoniales. Es fundamental destacar que, actualmente, el término más utilizado es "transmedia", pero es esencial considerar su evolución a lo largo del tiempo, transitando desde "digital" hasta llegar a "transmedia", el término central y objeto de análisis en este estudio, pasando por etapas como "hipermedia", "multimedia", "convergencia de medios" y "cross media" (Manovich, 2002).

La evolución del término se presenta en la Tabla 1, que detalla la relación entre los términos de búsqueda, su presencia en WoS y Scopus, así como el idioma de los documentos recuperados.

Tabla 1 - Evolución del término transmedia en relación con patrimonio.

<b>Palabras de búsqueda</b>	<b>de</b>	<b>WoS (Inglés)</b>	<b>Scopus (Inglés)</b>	<b>WoS (Español)</b>	<b>Scopus (Español)</b>	<b>Idioma</b>
<b>Patrimonio Multimedia</b>		6	3	1	2	Inglés
<b>Patrimonio Digital</b>		77	23	43	60	Inglés
<b>Heritage Multimedia</b>		11	8	-	-	Español
<b>Heritage Hypermedia</b>		2	2	17	20	Español
<b>Heritage Media Convergence</b>		34	35	3	1	Inglés

Esto permitió establecer que, aunque temas como transmedia, experiencia de usuario y patrimonio se aborden de manera individual, el concepto de "patrimonio transmedia" aún

---

es relativamente desconocido o poco estructurado en el ámbito del diseño. Por este motivo, el presente estudio buscó contribuir a la formación de una rama que favorezca la apropiación social del conocimiento mediante elementos tecnológicos, considerando la experiencia del usuario en sus estrategias comunicativas y de divulgación a través de una propuesta narrativa específica.

En el marco de la investigación inicial, se identificaron diversos estudios abordados en publicaciones especializadas, que van desde investigaciones en revistas científicas hasta trabajos de grado en áreas como periodismo, ingeniería, comunicación y educación. En estos contextos, se ha reconocido la importancia del enfoque transmedial como un medio efectivo para establecer un diálogo entre el conocimiento disciplinario y un público más amplio, cada uno con enfoques particulares que atienden a necesidades e intereses específicos de los investigadores.

La recopilación de estos estudios proporciona una perspectiva diversa y enriquecedora de las aplicaciones transmedia en diferentes campos de estudio. Por ejemplo, se encuentran investigaciones que exploran cómo el periodismo puede utilizar narrativas transmedia para fomentar la participación ciudadana y la comprensión de los problemas sociales. En ingeniería, se desarrollan proyectos transmedia para comunicar de manera efectiva los avances tecnológicos a un público no especializado, mientras que, en educación, se abordan ejercicios transmediales que buscan fortalecer la enseñanza y el aprendizaje, aprovechando las posibilidades interactivas y multisensoriales de los medios digitales. Estos proyectos han demostrado cómo la integración de elementos transmedia puede mejorar la motivación y el compromiso de los estudiantes.

A continuación, se profundizará en estos ejercicios, detallando los resultados de la exploración y recopilación inicial: Arciniegas Martínez (2016) condujo una investigación doctoral titulada "El documental interactivo como un instrumento educativo. Propuesta teórico-práctica para la difusión digital del patrimonio cultural colombiano". En este estudio, se abordaron recursos audiovisuales, narrativos y tecnológicos presentes en los documentales interactivos transmedia, considerándolos como herramientas educativas. Adoptando un enfoque cualitativo y un muestreo mixto, se recopiló información, revisó bibliografía y analizó referentes audiovisuales relacionados con la temática. A través de

---

un análisis comparativo, se identificaron diferencias y similitudes entre diferentes productos, explorando sus temáticas, propuestas visuales y recursos utilizados.

El objetivo central de la investigación fue la síntesis de conceptos fundamentales mediante una aproximación teórico-práctica. Como resultado, se desarrollaron dos prototipos de documentales interactivos sobre el patrimonio cultural colombiano con fines educativos. Uno de ellos se enfocó en la difusión del patrimonio material mediante un enfoque multimedia, mientras que el otro se centró en la hipermedia y el patrimonio inmaterial. La conclusión destacó que el diseño de material no lineal para la web implica el uso de recursos de arte digital, enriqueciendo la experiencia del público. Estos documentales interactivos, al aprovechar las posibilidades tecnológicas y narrativas, ofrecen una experiencia inmersiva para difundir y preservar el patrimonio cultural colombiano.

León Guereño (2015) llevó a cabo una investigación doctoral titulada "Pasaialde Irudikatzen, estudio de caso: Museo, narración transmedia y pedagogía pública en la cultura de la participación". Este trabajo multidisciplinario en el ámbito de la investigación educativa tenía como objetivo principal diseñar un modelo educativo que integrara una cultura de participación en el museo y la comunidad. Se centró en una comunidad y un museo en el País Vasco, España, utilizando un enfoque etnográfico basado en el estudio de caso para comprender el contexto inmediato y las repercusiones del trabajo en la población involucrada.

Las conclusiones se enfocaron en la posibilidad de brindar iniciativas educativas como parte de un proceso transformador y emancipador para la comunidad en relación con su patrimonio cultural y su interacción con los museos. Se reconoció a los museos como objetos referenciales que promueven la conservación patrimonial, generando un proceso de acción política en torno a este tema. Estos resultados destacan la importancia de incorporar una cultura de participación desde un enfoque intelectual público, activista y transformador en la educación y el patrimonio cultural.

Solano Castaño (2018) desarrolló una investigación de maestría titulada "Proyecto de periodismo cultural transmedia para documentar el festival multicultural de los Montes de María en el departamento de Bolívar". El objetivo principal fue diseñar una estrategia

---

de periodismo cultural transmedia para documentar este festival anual en los Montes de María, Colombia. La metodología se basó en la documentación de festividades en el departamento de Bolívar, generando contenidos de periodismo cultural transmedia que visibilizaran tradiciones culturales y festivas.

Los resultados destacaron la creación de un espacio para documentar festividades en la región, promoviendo la participación ciudadana. La investigación y la contribución de la comunidad condujeron a la creación de un sitio web como fuente de documentación y recopilación de material cultural. Este ejercicio evidenció el interés de las personas por adquirir conocimiento sobre eventos culturales festivos, fomentando la valorización y conservación del patrimonio cultural de los Montes de María.

Chomón-Serna y Busto-Salinas (2018) exploraron el binomio "Ciencia y transmedia" en su artículo "Ciencia y transmedia: binomio para la divulgación científica. El caso de Atapuerca". Su objetivo fue determinar las estrategias de comunicación utilizadas para la difusión de un proyecto científico, analizando si estas generaban un universo transmediático que incorporara a la comunidad de usuarios/fans. Adoptaron una metodología de investigación sistemática, identificando canales de difusión y examinando la relación entre canales masivos y productos transmediales.

El estudio reveló que el proyecto Atapuerca se difunde en publicaciones científicas y medios convencionales, siendo útiles para la socialización de la ciencia. Se identificaron mensajes generados por instituciones oficiales y participación de los usuarios (comunidad de fans), demostrando el impacto en la difusión del proyecto. Este estudio subraya la aplicabilidad de estrategias transmedia en proyectos científicos, fomentando la participación comunitaria y ofreciendo una experiencia enriquecedora más allá de los límites tradicionales de la comunicación científica.

Campillo-Alhama y Martínez-Sala (2019) aportaron al tema del patrimonio transmedia desde la perspectiva del branding digital en su artículo "Eventos 2.0 en la estrategia de transmedia branding de los Sitios Patrimonio Mundial Cultural". Su objetivo principal fue analizar el nivel de engagement generado por eventos 2.0 y su relación con la estrategia de marketing de sitios patrimoniales en España. Utilizaron una metodología

---

que evaluó el compromiso online en redes sociales, destacando la participación y niveles de interacción.

Los resultados indicaron que los eventos 2.0 integrados en estrategias de promoción y comercialización se convierten en recursos turísticos destacados, generando sinergias con la oferta estructural del destino. El engagement en redes sociales contribuye a la promoción y conservación de sitios patrimoniales, fortaleciendo su identidad y atrayendo a un público diverso. Este estudio subraya la efectividad de eventos digitales para promover y preservar el patrimonio cultural a través de estrategias transmedia.

En conjunto, estos estudios abordan el patrimonio transmedia desde diversas perspectivas y áreas del conocimiento, destacando la relación entre transmedia, tecnología y patrimonio cultural. Exploran cómo las tecnologías de la información pueden ser utilizadas para promover y preservar el patrimonio, generando conciencia y aprecio por la cultura local mientras fomentan la participación activa y el empoderamiento de las comunidades involucradas. Estos trabajos demuestran la importancia de adoptar enfoques educativos y estratégicos para la difusión y conservación del valioso patrimonio cultural.

En el contexto del desarrollo de ejercicios transmedia, es fundamental tener en cuenta tres elementos esenciales: audiencias, medios y contenidos. Estos componentes, según Jenkins, constituyen la triada fundamental que posibilita la ejecución de proyectos transmedia, sirviendo como los pilares esenciales de esta forma de narrativa.

El estudio del patrimonio transmedial y su vinculación con la tecnología de la información experimenta un crecimiento continuo. A través de la aplicación de enfoques transmediales, se busca no solo expandir el alcance y la accesibilidad del patrimonio cultural, sino también permitir que las comunidades interactúen de manera más activa y significativa con su historia y cultura. Esta perspectiva no solo impulsa la preservación y valoración del patrimonio, sino que también fomenta la participación ciudadana y refuerza el sentido de identidad cultural.

En Colombia, desde 2012, se ha llevado a cabo una iniciativa centrada en la creación de productos transmediales de alta calidad, con un énfasis particular en los ámbitos cultural y educativo. Estas iniciativas se presentan como catalizadores para la generación de

---

contenidos transmediales, tanto para empresas y emprendedores del sector de Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC) como para individuos e instituciones de educación superior. El propósito es que la apropiación tecnológica y de contenidos por parte de los usuarios colombianos estimule la difusión de material cultural y promueva la preservación del patrimonio.

En este marco, el término "transmedia" se refiere a un proceso narrativo donde el contenido se fragmenta intencionalmente y se disemina a través de diversas plataformas, soportes y canales. Cada pieza narrativa constituye una parte complementaria del universo general de la historia, narrándose específicamente a través de un medio determinado. Estas narrativas incorporan elementos de campos influenciados por las ciencias sociales, examinando la relación del individuo con su entorno y la comunidad en la que reside.

Según Gergen (2009) y su trabajo posterior en (2016), las narrativas colaborativas se han visto influenciadas por los medios digitales, lo que ha facilitado la expansión de las auto-narraciones y diversas formas de experimentación en este modo de comunicación. En este entorno digital, las personas interactúan y participan en la creación de sus propias narrativas, permitiendo una mayor diversidad y experimentación en las formas de comunicación. Igualmente, González (2018), menciona que:

Si bien las contribuciones del construccionismo social sobre la construcción social del conocimiento se han dado en un momento histórico en el que las tecnologías no estaban desarrolladas como en el momento presente, la expansión de lo digital en nuestra sociedad es un hecho que ha permitido comprender que el yo relacional, la mediación de las relaciones interpersonales y el sentido de construcción social de la realidad se expanden y potencializan por la cibercultura, la inteligencia colectiva y el desarrollo teórico y práctico alrededor de las humanidades digitales, como apuesta para comprender los retos de la postmodernidad, específicamente centrados en la relación del hombre con las máquinas y los sistemas de información y comunicación. (6)

La construcción de contenido transmedial patrimonial, en consonancia con el avance de las nuevas tecnologías en los últimos años, se erige como un elemento crucial para favorecer la apropiación y difusión del patrimonio cultural de las naciones. Sin embargo,



---

para que este impacte de manera efectiva, es imperativo establecer la perspectiva desde la cual se comprende la tradición de un pueblo y definir el propósito subyacente a dicha representación.

Grajeda (2017) subraya la efímera y temporal naturaleza de la identidad, destacando su construcción en un espacio definido, su formación a través del lenguaje, y su posicionamiento en relación con la ley y el deseo, ambos intrínsecamente vinculados a la interacción con otros.

En respuesta a la necesidad de generar nuevos contenidos y promover la visualización de productos transmedia, en Colombia se dio origen al festival denominado New Media en 2011 en Barranquilla, trasladándose posteriormente a Bogotá en 2014.

Según el director Alejandro Ángel, el enfoque del evento ha sido siempre fomentar contenidos de nuevos formatos y la formación de audiencias en el ámbito de new media Cultura (2019). Simultáneamente, el gobierno nacional, a través de Colombia 4.0, una plataforma de CREA DIGITAL perteneciente al Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (MinTIC), busca no solo atraer creadores de contenidos digitales, sino también establecer conexiones con productores y creadores de otras regiones, fomentando el networking y expandiendo la cadena de distribución y circulación del contenido para los empresarios colombianos.

Estas iniciativas han propiciado un notable aumento en la producción de material multimedial transmedia en los últimos años, gracias a las acciones del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía (CNACC), respaldadas por la Ley N° 814 de 2003, conocida como la Ley de Cine. Esta legislación busca incentivar la creación de contenidos originales e inmersivos para expandir el ámbito narrativo del cine a diversas plataformas, no solo con un enfoque narrativo, sino también comercial. Como resultado, se ha observado la creación de numerosos productos transmediales de carácter cultural, contribuyendo significativamente a la memoria cultural de la sociedad colombiana.

En la fase exploratoria orientada a establecer antecedentes de la investigación, se buscó información sobre los proyectos transmediales ganadores de la convocatoria New Media entre 2012 y 2019, en colaboración con Proimágenes. Sin embargo, la obtención de información directa se vio obstaculizada por razones de seguridad de la información. Ante

---

este desafío, se implementó una estrategia alternativa que incluyó la realización de indagaciones preliminares en Internet, la búsqueda de información a través de contactos en el campo transmedia, y la aplicación de la técnica "voz a voz". A pesar de las dificultades iniciales, esta estrategia ha demostrado la importancia de la colaboración y la red de contactos en la investigación, permitiendo avanzar en la recopilación de datos relevantes para el estudio en curso.

Estos trabajos recopilados, son trabajos que se centran en proyectos transmedia relacionados con la memoria y el patrimonio. En total, se recopilaron 44 trabajos considerados de tipo transmedial, de los cuales, 8 están relacionados con el patrimonio y 36 con la memoria. Los ejercicios estaban en funcionamiento a la fecha de revisión final establecida en octubre de 2023.

Una vez recopilada toda la información pertinente, surgen una serie de interrogantes que evidencian la vacancia investigativa que se busca abordar en el marco de este artículo: ¿Cuáles son los enfoques, tácticas y factores considerados en la configuración de experiencias de usuario que facilitan la generación de productos transmediales orientados a la salvaguardia del patrimonio cultural? Y ¿De qué manera se ha concebido la experiencia del usuario con el propósito de fomentar la apropiación de contenido transmedial, particularmente de naturaleza documental, destinado a la transmisión, difusión y preservación del patrimonio cultural en Colombia, en proyectos desarrollados entre los años 2012 y 2019, en el contexto de convocatorias nacionales que respaldan la cultura material e inmaterial del país?

Estas interrogantes orientan el desarrollo de esta y otras investigaciones y delimitan las áreas del conocimiento que requieren un análisis más detenido, permitiendo así abordar estos planteamientos de manera integral. Esto resulta fundamental para alcanzar pertinencia en las consideraciones necesarias para la aplicación de un método de concepción de productos transmediales de índole patrimonial, con especial atención en el proceso de creación a través de una narrativa transmedia centrada en el patrimonio.

---

*Referencias Bibliográficas*

Arciniegas Martínez, A. T. (2016). *El documental interactivo como un instrumento educativo. Propuesta teórico práctica para la difusión del patrimonio cultural colombiano* [Universitat Politècnica de Valencia]. <http://hdl.handle.net/10251/76732>

Arias, F. G. (2012). *El proyecto de investigación. Introducción a la metodología científica. 6ta.* Fidas G. Arias Odón.

Campillo-Alhama, C., & Martínez-Sala, A.-M. (2019). Events 2.0 in the transmedia branding strategy of World Cultural Heritage Sites. *El Profesional de la Información*, 28(5), 15. <https://doi.org/10.3145/epi.2019.sep.09>

Chomón-Serna, J.-M., & Busto-Salinas, L. (2018). Ciencia y transmedia: binomio para la divulgación científica. El caso de Atapuerca. *El Profesional de la Información*, 27(4). <https://doi.org/10.3145/epi.2018.jul.22> Cultura, M. d. (2019). *Cultura Digital In Festivales y espacios de circulación de contenidos TIC: New Media y Colombia 4.0.* M. d. Cultura. <https://anchor.fm/cultura-digital6/episodes/E2-Festivales-y-espacios-de-circulacin-de-contenidos-TIC--los-casos-de-New-Media-y-Colombia-4-0-e866r9>

Gergen, K. J. (2009). From Control to Coconstruction: New Narratives for the Social Sciences. *Psychological Inquiry*, 9(2), 101-103. [https://doi.org/10.1207/s15327965pli0902\\_4](https://doi.org/10.1207/s15327965pli0902_4)

Gergen, K. J. (2016). Toward a visionary psychology. *The Humanistic Psychologist*, 44(1), 3.

González, L. F. (2018). La narración colaborativa en@ Elhombredetweed. Un análisis pragmático para el estudio de la literatura digital. *Teknokultura*, 15(1), 5-22.

Grajeda, B. R. (2017). La identidad como construcción de sentido. *Andamios, Revista de Investigación Social*, 14(33), 195-216.

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2010). *Metodología de la investigación* (Quinta Edición ed.). McGraw-Hill/Interamericana Editores SA.

León Guereño, M. (2015). *Pasaialdea Irudikatzen, estudio de caso: Museo, narración transmedia y pedagogía pública en la cultura de la participación* [Universidad del País Vasco]. Donostia - San Sebastián.

Manovich, L. (2002). *The language of new media*. MIT press.

Medina-Lopez, C., Marin-Garcia, J. A., & Alfalla-Luque, R. (2010). Una propuesta metodológica para la realización de búsquedas sistemáticas de bibliografía (A methodological proposal for the systematic literature review). *WPOM-Working Papers on Operations Management*, 1(2), 13. <https://doi.org/10.4995/wpom.v1i2.786>

Pritchard, A. (1969). Statistical Bibliography; An Interim Bibliography. *Journal of documentation*, 25(4), 348-349.

Solano Castaño, M. J. (2018). *Proyecto de periodismo cultural transmedia para documentar el festival multicultural de los Montes de María en el departamento de Bolívar* Universidad de la Sábana].

UNESCO. (2022). *La UNESCO pone en marcha la plataforma "Patrimonio Cultural Inmaterial Transmedia para el Desarrollo Sostenible en los Países"*. <https://ich.unesco.org/es/noticias/la-unesco-pone-en-marcha-la-plataforma-patrimonio-cultural-inmaterial-transmedia-para-el-desarrollo-sostenible-en-los-paises-andinos-13361>

## RECURSOS GRÁFICOS PARA EL ESTUDIO DEL COLOR EN LA PINTURA RUPESTRE DEL DESIERTO DE ATACAMA

María Bernardita Brancoli<sup>1</sup>

### Resumen/*Abstract*

El análisis de la pintura rupestre pone en evidencia los diversos nudos polisémicos entre diferentes disciplinas como la arqueología, el diseño, la antropología, la química, el arte, la geología, la conservación y todas aquellas que puedan sumarse desde sus perspectivas, metodologías y teorías. Es un desafío complejo independiente de la perspectiva en que se aborde: artística, histórica, técnica, formal, cultural, etc. Se entiende que su estudio es un acercamiento parcial, ya que está sujeto a la perspectiva desde que lo aborde (Gómez, 2015). Sin embargo, su estudio ofrece una oportunidad para establecer puentes más multidisciplinares y abrir nuevos matices para comprender el objeto de estudio. Este artículo busca establecer un acercamiento entre la disciplina del diseño Gráfico y la arqueología a través la utilización de recursos gráficos para la lectura y análisis del color de la pintura rupestre del desierto de Atacama.

Palabras clave: color, diseño gráfico, pintura rupestre, pantone, patrimonio

### *GRAPHIC RESOURCES FOR THE STUDY OF COLOR IN THE ROCK PAINTING OF THE ATACAMA DESERT*

*The analysis of cave painting highlights the various polysemic knots between different disciplines such as archaeology, design, anthropology, chemistry, art, geology, conservation and all those that can be added from their perspectives, methodologies and theories. It is a complex challenge regardless of the perspective from which it is approached - artistic, historical, technical, formal, cultural, etc. It is understood that its study is a partial approach, as it is subject to the perspective of each of the disciplines that address it (Gómez, 2015). However, its study offers an opportunity to establish more multidisciplinary bridges and open new nuances to understand the object of study. This article seeks to establish an approach between the discipline of Graphic Design and Archaeology through the use of graphic resources for the reading and analysis of the colour of the rock paintings of the Atacama Desert.*

*Keywords: colour, graphic design, cave painting, pantone, heritage*

---

<sup>1</sup> Chilena, Universidad Finis Terrae, bbrancoli@gmail.com



### *Introducción*

El desierto de Atacama fue sucesivamente habitado durante la prehistoria. Este se encuentra al norte de Chile entre los paralelos 20 y 27 y lo atraviesa el trópico de Capricornio. Al oeste, limita con el océano Pacífico, y al noreste con Bolivia y sur este con Antofagasta de la Sierra de la República Argentina (Berenguer, Gallardo, Sinclair, Silva y Aschero, 1999). En él se encuentran numerosos vestigios de complejos arquitectónicos, zonas de cultivo y trabajo y cementerios, que dan cuenta de la diversidad de interacciones que sucedían en esta zona (Gallardo, Sinclair y Silva 1999).

Este desierto es variado en arte rupestre y en él se han podido reconocer varios estilos de construcción visual (Gallardo y Mege, 2015). En estas zonas se encuentran numerosos sitios arqueológicos distribuidos en la alta puna a través del Río Loa, Río Salado, Salar de Atacama y hacia la costa El Médano (Tal Tal) en la región de Antofagasta; y al sur en Quebrada Pinturas y Finca Chañaral de la región de Atacama (Figura 1).

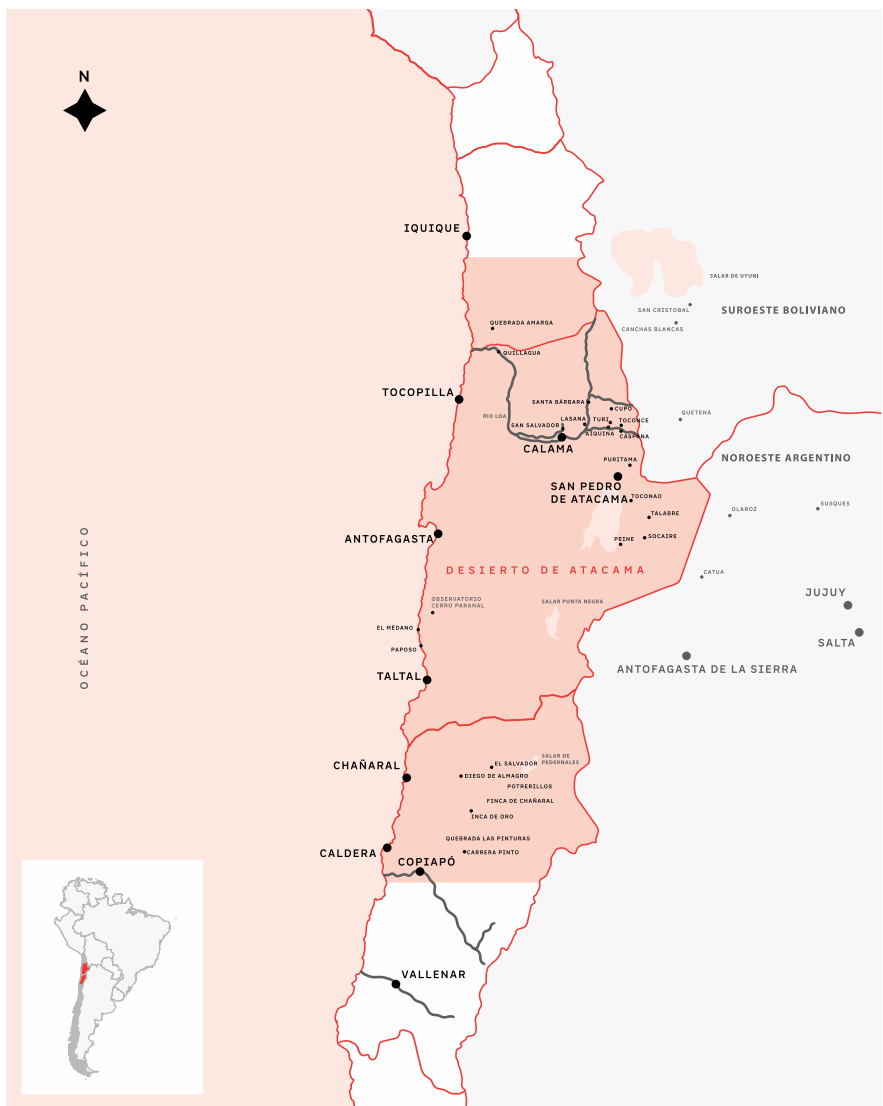


Figura 1. Mapa del desierto de Atacama. Chile.

La mayoría del material visual encontrado en las pinturas ofrece una variedad de figuras como antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos, dibujos geométricos y abstractos, escenas de caza, pesca y caravanas de llamas que hablan de la riqueza visual de este patrimonio. Estas pinturas grafican ideas, y algunas de estas figuras y escenas se repiten como códigos visuales dentro de diversos sitios arqueológicos.

Como resultado de las investigaciones arqueológicas se han podido determinar diversos estilos de pintura rupestre asociados a distintas épocas prehispánicas con vinculación a objetos materiales (cerámicas,

textiles). Estos estilos se referencian por localización en relación una obra distintiva a un sitio arqueológico.

El interés en el desarrollo de este primer estudio del color desde el diseño en la pintura rupestre es poder establecer una mirada desde el diseño y poder profundizar en su análisis a través del sistema Pantone. Entre los años 2007 y 2009, como parte de un proyecto de investigación arqueológica, un grupo de diseñadoras han dibujado, fotografiado y relevado el color de alrededor de 750 pinturas.

Esta variable hasta la fecha no había sido sistemáticamente registrada desde la perspectiva gráfica. En Chile son escasas las investigaciones que desde esta disciplina analizan el arte rupestre. Es importante contextualizar que para el estudio del arte prehispánico se carece de textos que sirvan de fuentes iconográficas. Tanto la práctica como las sociedades que lo ejecutaron han desaparecido. Solo se tienen las huellas de artefactos, construcciones y registros gráficos que las pueden situar en horizontes temporales (González y Baldini, 1991).

#### *Arte rupestre y diseño*

El arte rupestre es considerado como un conjunto de narrativas visuales y materiales<sup>2</sup> (Achero, 1988; Gallardo, 2007; Hernández y Fiore, 2007; Fiore, 2011; Costa, 2019; Gallardo y Cabello, 2020; Hernández, 2021) que para su producción se combinan operaciones cognitivas y simbólicas producidas por una comunidad e insertas en un pasaje cultural o humano. Se entiende por ello una vinculación entre las sociedades y el ambiente natural en que habitan y lo transforman, tanto en el pasado como en el presente. Estas modificaciones incluyen construcciones, objetos e inscripciones en superficies naturales como lo es el arte rupestre y todas forman parte de la “cultura material”.

Para realizar una obra selecciona diferentes medios de producción como pinceles, hisopos, percutores o cinceles entre otros, para su realización sobre diferentes superficies rocosas o terrestres llamadas soportes (Gallardo, 2005). Estas operaciones dan como resultados grabados, pictograbados y pinturas también llamados petroglifos, geoglifos y pictografías.

---

<sup>2</sup> Se consideran como dimensiones materiales en la pintura rupestre a los diseños, los pigmentos y los instrumentos para su ejecución (Aschero, 1988).



Estas categorías han sido desarrolladas para connotar “la presencia de una imagen, su materialidad y algunos casos su soporte” (Ibid., p: 45). Este es un producto social que responde a una práctica socioeconómica que en cuyo proceso de producción y uso se combinan distintas instancias de una sociedad inscritas en un medio cultural y natural y son testimonios de vínculos políticos, sociales, e ideológicos (Aschero, 2000; Bovisio, 2001; Fiore, 2009; Hernández et al, 2021).

Desde una perspectiva disciplinar, podemos considerar el arte rupestre como una expresión gráfica que incluye para su ejecución un conjunto de elecciones visuales y técnicas, tanto a nivel de la producción, como los dispositivos gráficos, que finalmente dan como resultado una obra (Aschero, 1988; Gallardo, 2007; Costa 2019; Hernández et al, 2021).

En un concepto ampliado y desde el diseño, se puede entender como un lenguaje gráfico con una organización de elementos en base a pautas formales que impliquen que pueden conformar diversos sistemas visuales.

La producción de estas imágenes responde a una finalidad con rasgos distintivos individuales y colectivos, sin considerar lo que en la cultura occidental se denominan concepciones estéticas (Gombrich, 1983; Müller-Bröckmann, 1998), “El arte es sin duda la posibilidad más cumplida de expresión que le ha sido concedida al hombre” (Müller-Bröckmann, 1998: 10).

L

os seres humanos han producido símbolos a lo largo del desarrollo de la civilización como producto de su capacidad reflexiva e inventiva (Müller-Bröckmann, 1998; Dondis 2000). Según Dondis el arte rupestre es un sistema rico en expresión gráfica y símbolos, siendo estos últimos “la taquigrafía de la comunicación visual” (156).

Su producción y uso conlleva una dimensión cognitiva constituida por componentes no solo mentales (diseño) sino también corporales (del hacer). En el proceso de diseño de figuras en el arte rupestre se conjugan procesos conceptuales como la abstracción, la síntesis, la intuición gráfica, las esquematizaciones y la simplificación gráfica para traducir la complejidad del mundo y hacerlo comprensible (Costa, 2019).

Müller-Bröckmann sostiene que “la imagen como la palabra son puentes que unen a los seres humanos” (1988, p.9). Al pintar un animal o una figura humana, se consideran para su configuración los rasgos característicos universales de la especie que se van plasmando mediante procesos de abstracción formal para su representación. Los medios conceptuales de la expresión gráfica de la pintura rupestre están vigentes hasta hoy (formas y colores) y son los recursos materiales y soportes los que han variado desde sus inicios en rocas hasta hoy, en los dispositivos digitales (Costa, 2019).

Por otra parte, el diseño gráfico reúne todas las manifestaciones y modalidades en que la información se presenta en sus distintos soportes físicos y tecnológicos (Müller-Bröckman). Su evolución histórica ha estado estrechamente vinculada a la historia de arte y ha evolucionado junto al avance tecnológico de las sociedades. La imagen es una figura que se manifiesta en un espacio bidimensional o tridimensional según su origen y se representa de manera diversa en sus escalas de tamaño (Zequeto, 2002). En base a estos dos parámetros se pueden generar diversos sistemas sígnicos regidos por leyes de la percepción de *la Gestalt*.

Jacques Bertin (1968) define que “la representación gráfica forma parte de los sistemas de signos fundamentales que el hombre ha construido para retener, comprender y comunicar las observaciones necesarias para su supervivencia y su vida pensante” (p. 215). Es un lenguaje con leyes que se comprenden a través de la percepción visual.

Desde la mirada disciplinar, la representación es una resolución de problemas visuales “que tienen características propias que pueden aislarse y definirse” (Dondis, 2000: 98), a través de la inteligencia visual. Esta inteligencia posee tres niveles: el primer nivel de representación es aquella que contiene más detalles de visuales del entorno u objeto con el fin de identificar fielmente la información visual; el segundo nivel es la abstracción, que es una formulación visual desprovista de información representacional o bien sin conexión con datos visuales conocidos y, por último, el simbolismo “que es una imagen simplificada, pero con un sistema complejo de significados” (Ibid., p.99). Una pictografía rupestre puede ser analizada desde lo iconográfico, es decir de los referentes naturales, geométricos o imaginarios que pueden estar representados en una obra y también cómo estas pueden estar distribuidas en el soporte y así observar las relaciones que se pueden establecer entre las imágenes y sus características de diseño y modalidades de ejecución (Aschero, 1988).

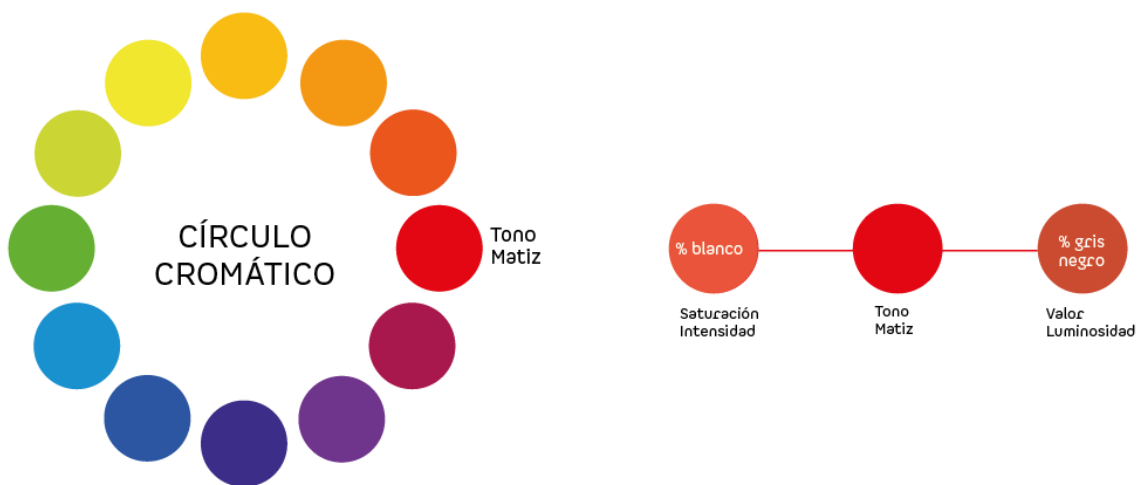
### El Color

El color es una experiencia sensorial, ya que la luz es la fuente de todos los colores y estos se revelan a través de la incidencia de estas sobre las superficies. El color se manifiesta a través de dos dimensiones: óptica y material. Este se puede analizar desde distintas disciplinas: la física, la química, la fisiología, la psicología y desde las disciplinas artísticas.

Desde estas últimas, donde se incluyen el arte, el diseño y la arquitectura, el color es abordado desde tres dimensiones: óptico-sensorial; psíquico y simbólico intelectual. Estas dimensiones se expresan y se relacionan entre sí. Sin una relación de coexistencia óptica-sensorial y psíquica, lo simbólico no tendría fuerza y, por otra parte, sin efecto psíquico- expresivo el contenido simbólico no sobrepasaría el ámbito sensorial (Itten, 2020). Los colores influyen en la percepción de las personas, sin embargo, cada persona una tiene uno comportamiento individual y diferenciado frente este estímulo (Küppfer, 1985).

Desde el diseño, el color se puede observar desde una dimensión cualitativa a partir de tres dimensiones:

- Tono o matiz: es el carácter pictórico, y responde el lugar que ocupa en un círculo cromático y se refiere a la longitud de onda del color (Figura 2).



Figura

### 2. Esquema de círculo cromático de Goethe y dimensiones de un color.

- Valor o luminosidad: esta describe la claridad u oscuridad de un color. En relación con el negro y el gris.

- Saturación o intensidad: describe la proporción relativa al tono y la cantidad de proporción de blanco que puede tener un color.
- Tanto la luminosidad como la saturación de un color ajustan su tono cromático. Este se modifica por el grado de claridad u oscuridad que resulta de la mezcla del color con blanco, negro, gris o bien con dos colores claros.

### *Color y forma*

La utilización de un color da expresión a la forma. Tanto la forma como el color tienen valores ético-sensoriales, es decir tanto la forma como la expresión cromática se apoyan mutuamente. Esta relación puede develar información de las direcciones, los pesos, valores tonales y texturas (Itten, 2020).

Los artistas cubistas a principios del siglo XX se preocuparon especialmente por la forma en sus obras y redujeron el número de colores y, por otro lado, los expresionistas y futuristas se preocuparon en sus representaciones de la forma y el color como vehículos de expresión. Es posible encontrar diversas paletas cromáticas a lo largo de la historia, como lo son la de murales egipcios compuestas por negro, azul, pardo, verde, rojo, blanco, amarillo o la paleta romana integrada por los colores negro, azul, pardo, verde, blanco, amarillo y rojo (Mayer, 1993).

La paleta cromática utilizada en arte rupestre del desierto de Atacama es restringida, se compone principalmente de rojo, amarillo, naranja, negro, blanco y verde. El rojo es el tono dominante, sin embargo, en él podemos encontrar diversos matices y valores (Figura 3).

La elección del color depende del propósito e intencionalidad del autor además de la accesibilidad al recurso para realizar su obra y el diseño está controlado por la experiencia y conocimiento de este de las propiedades y posibilidades que los pigmentos le pueden otorgar. El uso deliberado de un color influye en el efecto total de una forma y a la vez en el conjunto de las obras, en este caso del conjunto de los motivos o figuras y en el panel completo.



Figura 3. Dibujo de pintura policroma de Cueva Peine, Salar de Atacama. En ella se puede observar cinco matices del tono rojo, además de amarillo, ocre, verde y blanco.

En la pintura rupestre tanto la forma como el color están siendo utilizados como el vehículo de expresión visual. Esta reflexión nos invita a pensar cuáles fueron las decisiones formales y visuales que tomaron los antiguos artistas prehispánicos en la elección de sus materiales para el diseño de sus pictografías.

### *Color en el mundo andino*

El color en el mundo andino no carece de significado. El efecto que produce en las personas está determinado por su contexto. En la representación de los estilos históricos, el uso del color en algunas sociedades es principalmente simbólico. A través del color ellos se diferenciaban clases sociales, castas o bien, porque significaban ideas mitológicas o religiosas (Cage, 2001; Finlay, 2004; Heller, 2014).

El cronista Cristóbal de Molina (El Cuzqueño) en el siglo XVI, registra el mito sobre el origen de las naciones. En él se relata la creación de las personas a partir del barro y se les caracteriza por medio del color y la pintura. En Perú prehispánico los colores se utilizaban de forma simbólica en el estilo Tihuanaco, expresiva en el paracas y óptico-sensoria en el estilo chimú (Itten, 2020, p. 21).

---

Y que allí en Tiahuanaco el Hacedor enpeçó hazer las jentes y naciones que en esta tierra ay, y haziendo de barro cada nación, pintándoles los trajes y vestidos que cada uno avía de traer y tener, y los que avían de traer cavellos, con cavello, y los que cortado, cortado el cavello; y que concluydo, a cada nación dio la lengua que avía de hablar y los cantos que avían de cantar, y las simientes y comidas que avían de sembrar (De Molina, 2010, p.36).

A partir de este mito, el color aparece como un mediador entre lo inerte y lo vivo con un poder único relacionado a lo divino (Martínez, 1992).

En la sociedad Aymara, el uso del color se manifiesta como un lenguaje visual a través de su uso y organización en el espacio. En su aplicación en los textiles se observan distinciones entre los colores naturales y los colores pintados o teñidos.

#### *Sistemas de identificación de color*

Durante siglos los nombres de los colores han sido confusos y poco sistemáticos para su denominación. Por otra parte, es difícil describir un color, en general es una actividad imprecisa, subjetiva y a veces simbólica y su depende exclusivamente del observador. En el mundo natural de los colores y pigmentos estos dependen del lugar de su extracción. En la disciplina del arte y en el gremio de los tintoreros en Europa los colores eran asociados a una denominación de origen o por sus características materiales y eran los propios fabricantes quienes les asignaban los nombres.

Por nombrar algunos, hoy aún existe el color azul ultramar, el color rojo siena, el rojo grana o cochinilla, amarillo persa, siena entre otros (Finlay, 2004). No es hasta principios del siglo XX que se empiezan a racionalizar la denominación del color a través de nomenclaturas replicables en diversas plataformas tanto análogas como digitales. Para ello existen diversas maneras de nombrar e identificar un color: sistemas cualitativos (observación visual), semicuantitativos (comparando muestras con patrones ya establecidos) y cuantitativos y (resultados numéricos a través de uso de instrumentos digitales) para el registro y lectura del color.

Dentro de los sistemas cuantitativos existen los sistemas digitales de reconocimiento del color: el colorímetro y el espectrofotómetro que caracterizan el color a partir de las longitudes de onda emitidas

por el objeto iluminado (Andino, 2019). Por otra parte, los sistemas semi cuantitativos fueron creadas para reemplazar el nombre del color por un código lo que permite ubicarlo dentro de un sistema e identificar sus componentes. El Atlas de Munsell, creado Henry Albert Munsell en 1915. Este aborda los tres aspectos del color y los ubica geométricamente según la dimensión de croma, tono y luminosidad.

El sistema NCS (Natural Color System) desarrollado en la década del 60 en Suecia ordena los colores según percepción que asigna a un color un código único, aportando información sobre los atributos independiente de su materialidad. En la disciplina del diseño gráfico se utiliza como lenguaje de comunicación del color el sistema Pantone. Este fue creado desde la mirada de la imprenta en 1956 por Lawrence Herbert en Estados Unidos. En los sistemas industriales es necesario la estandarización un color para la rigurosidad de su reproducción. Pantone es canon de especificación y precisión de color en el mundo. Comenzó a ser usado en las imprentas, pero hoy se ha masificado y universalizado para múltiples usos. El sistema Pantone es transportable y fácil de usar en condiciones extremas como lo es el trabajo arqueológico. En el estudio de arte rupestre es común encontrar una descripción cualitativa y restringida del color. Este sistema colabora en el trabajo de campo para identificar colores condicionalmente iguales: aquellos colores que parecen iguales bajo un determinado tipo de luz (Küppers, 1993: 136) y así recabar mayor información sobre paletas de colores utilizadas en la pintura rupestre.

#### *Metodología y técnica de recolección del color*

Para la recolección de información gráfica en terreno se diseñó una ficha de trabajo que abordaron dos grupos de variables: análisis sintáctico visual, material y color.

Las variables y categorías visuales se definieron conceptualmente a partir de la gramática visual y responden a un análisis formal y sintáctico (Dondis, 2000; Wong, 2002; Leborg, 2017). La primera dimensión abordó el estudio de los recursos visuales desde la perspectiva de la interacción de las formas y una dimensión material, una manera de ser en el hacer. Dentro esas variables está el registro del color, por medio de una aproximación visual de los colores que, a igual fuente de luz fueran iguales se le asignó una nomenclatura Pantone para cuantificar los tonos y los matices de los colores de las pinturas. Una vez obtenida la información se codificaron y tabularon en una base de datos. Esto permitió establecer diferentes agrupaciones en las categorías del uso del color e identificar recurrencias en su uso.

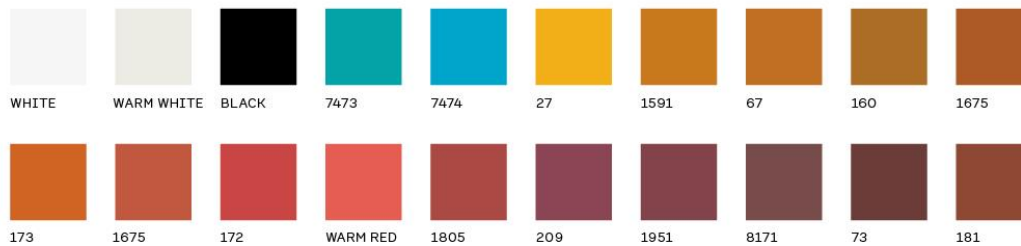


Figura 4.

Paleta de colores recurrentes en la pintura Rupestre del desierto de Atacama realizada bajo el sistema Pantone.

### *Resultados*

Durante los tres años de trabajo de campo en terreno se ficharon alrededor de 750 pinturas. El trabajo de registro de color arrojó una recurrencia de 20 colores de nomenclatura Pantone (Brancoli, 2020; Sepúlveda et al, 2022). Dentro de la paleta de color predominan los tonos de rojos, violáceos, ocre y en menor medida amarillos, negros, blancos y verdes.

Se presenta una recurrencia del N° 1805 del sistema Pantone en el 50% de los casos. En la costa predominan pinturas monocromas rojas, si bien no es excluyente en el interior y en la alta puna, en estos territorios se observan pinturas policromas independiente de estilos y tamaños. Esto puede ser consecuencia de un mayor intercambio comercial o bien que los artistas hayan tenido acceso a la materia prima de estos recursos.

La incorporación de la mirada del diseño permite ampliar las categorías de estudio para encontrar nuevas lecturas en la configuración de las formas y patrones de estilos y color. El poder establecer una primera paleta de color andina atacameña con nomenclatura Pantone permite contribuir en la identidad de un territorio y puede colaborar en su aplicación en futuros desarrollos gráficos, artesanales y turísticos de la zona. Por otra parte, la utilización de este sistema gráfico para el registro de color en la pintura rupestre fue un comienzo y actualmente se está comenzando a utilizar en otros proyectos de estudios arqueológicos tanto en Chile como en Argentina.



*Referencias bibliográficas*

Aschero, C.(1988) Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales, un encuadre arqueológico. En *Arqueología Contemporánea Argentina*, editado por H. Yacobaccio et al., pp. 109-145. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.

Aschero, C. (2000). Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña: En M. M. Podestá y M. de Hoyos (eds.). *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*: pp.15-44. Buenos Aires, SAA y AINA.

Berenguer, J., Gallardo, F., Sinclaire, C., Silva, C y C. Aschero, (1999). *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*. Museo Chileno de Arte Precolombino.

Bertin, J. (1988) *La gráfica y el tratamiento gráfico de la información*. Taurus.

Brancoli, B. (2020) *Desde la Puna hacia la costa. Dibujos de Arte Rupestre del desierto de Atacama*. Fondart Nacional. Ediciones Pato Ganso.

Cabello, G y F. Gallardo. (2020). Arte Rupestre y Estilos. 11-27. *Desde la Puna a la Costa. Dibujos de Pintura Rupestre del Desierto de Atacama*. Santiago: Ediciones Patoganso.

Cage, J. (2001). *Color y Cultura*. Ediciones Siruela.

Gómez, A. (2015) Elementos Metodológicos Para El Análisis De Imágenes

*Actas del XVIII Coloquio de Historia de la Educación: arte, literatura y educación*, Vol. 1, pp.346-354

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5204908>

Costa, J. (2019). *La forma de las Ideas. Cómo piensa la mente. Estrategias de la imaginación creativa*. Experimenta.

De Molina, C. (2010). *Relación de las fábulas y ritos de los incas*. Edición crítica de Paloma Jiménez del Campo. Veurvert, Iberoamericana.

---

Dondis, D. (2020). *La sintaxis de la imagen. Introducción a la comunicación visual*. Editorial Gustavo Gili.

Finlay, Victoria. (2004). *Colores*. Editorial Océano.

Fiore, D. (2007). The economic side of rock art. Concepts on the production of visual images. *Rock Art Research* 24(2),149-160. Australia.

Fiore, D. (2009). La materialidad del arte. Modelos económicos, tecnológicos y cognitivo-visuales. *En Perspectivas Actuales en Arqueología Argentina*. R. Barberena, K. Borrero y L.A. Borrero (eds.), pp.121-154. Buenos Aires: CONICET-IMIHCICU,

Fiore, D. (2011). Materialidad visual y arqueología de la imagen. Perspectivas conceptuales y propuestas metodológicas desde el sur de Sudamérica. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. 16(2),101:111.

Fiore, D. y Hernández, MI. (2007) *Miradas Rupestres. Tendencias en la investigación del arte parietal en Argentina. Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXXII*. Buenos Aires.

Gallardo, F. (2005). Notas sobre la construcción de la imagen en el Arte Rupestre. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* Vol. 38, pp. 45-51.

Gallardo, F. (2007). *Pinturas Rupestres, estilos tecnológicos y flujos de información visual en la región Atacameña y áreas vecinas*. Proyecto FONDECYT Regular.

Gallardo, F., Sinclair, C. y C. Silva, (1999). Arte rupestre, emplazamiento y paisaje en la cordillera del Desierto de Atacama. En *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*. Eds. J. Berenguer y F. Gallardo, pp. 57-96. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Gallardo, F. y Mege P. (2015). Elementos arqueosemióticos y pinturas rupestres en el desierto de Atacama. (Chile Norte de Chile). *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 47 (4), 589-602.

Gómez, A. (2015). *Elementos Metodológicos Para El Análisis De Imágenes*

*Actas del XVIII Coloquio de Historia de la Educación: arte, literatura y educación*, Vol.1 pp. 346-354.

Gombrich, E. Hochberg, J. y Black, M. (1983). *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Hernández, M. I, Calomino E., Bernal, V. (2021) Arte Rupestre En El Paisaje Humano De Las Nacientes De La Quebrada De Humahuaca: El Caso De Cueva Del Indio, *Revista Cuadernos De Arte Prehistórico* Num. 11, pp. 161-205.

Itten, J. (2020) *El Arte del Color*. Editorial Gustavo Gili.

Heller, E. (2014). *Psicología de color*. Editorial Gustavo Gili.

Küppfers, H. (1980) 1995 *Fundamentos de la teoría de los colores*. Editorial Gustavo Gili.

Leborg, C. (2018). *Gramática Visual*. Gustavo Gili.

Martínez, J. (1992). *Luces y colores del tiempo Aymara. Colores de América*. Museo Chileno de Arte Precolombino.

Mayer, R. (1993). *Materiales y técnicas del arte*. Tursen, Hermann Blume

Müller-Bröckmann. J. (1988). *Historia de la comunicación visual*. Editorial Gustavo Gili.

Sepúlveda, M., Cabello, G. y B. Brancoli, M. (2022). Fashionable Colours in Rock Paintings of the Atacama Desert, Northern Chile. *Rock Art Research*. 39(1), 52-68.

Wong, Wucius. (2002). *Fundamentos del Diseño*. Editorial Gustavo Gili.

Zequetto, V. (2002) *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Impresiones Digitales Abya-Yala.

## DE LA URDIMBRE AL PÍXEL: LA RELACIÓN ENTRE LOS SIGNOS SIMBÓLICOS DE LA ARTESANÍA CHACHI DE ECUADOR Y LOS SIGNOS ICÓNICOS PARA LA INTERFAZ GRÁFICA DE USUARIO

Melba Cristina Marmolejo Cueva<sup>1</sup>

### *Resumen/Abstract*

El ser humano siempre ha manifestado su necesidad de comunicarse. Diferentes formas de expresión se construyen paralelamente con las sociedades en el marco de cada contexto con sus características y singularidades. Las representaciones gráficas expuestas en la artesanía suelen ser referentes ideológicos de una comunidad que prevalecen en el tiempo, sin embargo, los espacios, medios y mecanismos integrados al proceso comunicativo se transforman para adaptarse ante el nuevo paradigma proporcionado por la tecnología. Esta ponencia revela parte de una investigación que pretende identificar la relación entre dos manifestaciones visuales aparentemente divergentes, pero con un componente común: el signo. Se desarrolla una comparación entre los signos simbólicos de la artesanía Chachi de Ecuador y los signos icónicos en la Interfaz Gráfica de Usuario propuestos por la diseñadora Susan Kare. A través de la mirada de autores como Saussure, Peirce y Verón, es posible comprender (pese a la complejidad del análisis signico) que más allá de las estructuras, es el individuo o usuario quien dota de significado y función al signo para extrapolarse a otros espacios de intervención. Se invita a la reflexión sobre la relación signica como alternativa para desarrollar propuestas de comunicación claras y adaptables al modelo de interacción contemporáneo.

*Palabras clave:* diseño, signo, artesanía Chachi, Interfaz Gráfica de Usuario

### *FROM THE WARP TO THE PIXEL: THE RELATIONSHIP BETWEEN THE SYMBOLIC SIGNS OF THE CHACHI CRAFTSMANSHIP OF ECUADOR AND THE ICONIC SIGNS FOR THE GRAPHIC USER INTERFACE*

*The human being has always manifested his need to communicate. Different forms of expression are built in parallel with societies in the framework of each context with its characteristics and singularities. The graphic representations exhibited in crafts are usually ideological referents of a community that prevail in time, however, the spaces, means and mechanisms integrated to the communicative process are transformed to adapt to the new paradigm provided by technology. This paper reveals part of a research that aims to identify the relationship between two apparently divergent visual manifestations, but with a common component: the sign. A comparison is developed between the symbolic signs of the Chachi handicrafts of Ecuador and the iconic signs in the Graphical User Interface proposed by designer Susan*

---

<sup>1</sup> Ecuatoriana, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, [melba.marmolejo@pucese.edu.ec](mailto:melba.marmolejo@pucese.edu.ec)

*Kare. Through the view of authors such as Saussure, Peirce and Veron, it is possible to understand (despite the complexity of the sign analysis) that beyond the structures, it is the individual or user who gives meaning and function to the sign to extrapolate to other spaces of intervention. We invite reflection on the sign relation as an alternative to develop clear communication proposals adaptable to the contemporary interaction model.*

*Keywords: design, sign, Chachi craftsmanship, Graphical User Interface*



### *Introducción*

La comunicación e intercambio de información entre individuos es un rasgo humano desde sus inicios, formando parte del constructo social a lo largo del tiempo. Paralelamente, los mecanismos para la comunicación también han sufrido cambios sustanciales y significativos.

Con el surgimiento de las nuevas tecnologías orientadas a la comunicación, la manera de interactuar con la información y el conocimiento ha sufrido cambios, no sólo en los espacios de intervención sino también en el mecanismo de percepción que se va alejando de la singularidad cultural hacia una comunidad global.

Las primeras comunidades tuvieron la capacidad de generar sus propias representaciones como reflejo de su entorno y en algunos casos, con fines comunicativos. Estas representaciones, dieron lugar a otros lenguajes con atributos y funciones en constante cambio que influyeron en modos de comunicación más contemporáneos y hasta ligados a las tecnologías digitales.

Los dispositivos tecnológicos y espacios virtuales requieren de un lenguaje que permita la conexión entre las personas y equipos de forma intuitiva. Como respuesta a esta necesidad comunicativa, surge el Diseño de Interfaz Gráfica, en el marco de las necesidades humanas (usuarios) como parte fundamental del proceso de diseño. En este punto se reconoce que las singularidades, formas de percibir e interpretar al mundo, recogen su propio marco cultural.

En la actualidad, los requerimientos para la comunicación están orientados hacia los nuevos espacios de interacción digital, sin embargo, la manera de comprender e interpretar la información tiene estrecha relación con los componentes culturales. A partir de estas consideraciones, surge la idea de investigar cómo se podría relacionar a la cultura con el proceso comunicativo en el marco del Diseño de Interfaz

---

Gráfica de Usuario. De manera particular se propone analizar el discurso visual de los símbolos expuestos en la artesanía Chachi.

La propuesta investigativa presenta un enfoque cualitativo con alcance descriptivo, en cuyo diseño metodológico se combina a la Teoría Fundamentada desde la mirada constructivista de Charmaz así como el Análisis del Discurso Visual desde la postura social de Verón. Lo que se pretende es analizar cómo podrían relacionarse los signos icónicos en el Diseño de Interfaz Gráfica de Usuario y el discurso visual de los signos simbólicos en la artesanía Chachi para reconocer si el proceso comunicativo trasciende del espacio de intervención.

Este artículo constituye un primer acercamiento a la fundamentación teórica de la investigación y revela las primeras indagaciones en el camino hacia la producción de la tesis doctoral en diseño.

### *Conociendo al signo*

Antes de abordar la posible relación signica entre la representación expuestas en la artesanía Chachi de Ecuador y los íconos destinados a la interacción para la Interfaz Gráfica de Usuario, es importante conocer el concepto, significado, componentes y alcances del signo desde la mirada de autores reconocidos en el tema como Saussure, Peirce y Verón. Estos autores han sido seleccionados por sus contribuciones a la teoría del signo y su relación con la comunicación.

Para Saussure (1916), considerado como uno de los fundadores de la lingüística moderna además de promulgar la teoría del signo lingüístico, el signo es la combinación entre la forma material del signo (significante) y la idea o concepto que el signo representa en la mente (significado) lo que revelaría que no existe una relación natural entre la forma del signo y lo que representa. También enfatiza que el significado de un signo sólo puede ser comprendido en relación con otros signos dentro de un sistema, por lo tanto, el significado no depende sólo de su forma, sino también de su lugar dentro de la estructura del sistema y las relaciones establecidas con otros signos.

En síntesis, Saussure (1916), considera que el signo lingüístico es un fenómeno arbitrario, convencional y dependiente de la relación con otros signos dentro de un sistema lingüístico y sus ideas se han convertido en fundamento para otros campos de estudio. Además, sostiene que la semiología propone el estudio de

---

la vida de los signos dentro de una sociedad y cultura. Así es que el propósito de la semiología es descubrir en qué consisten los signos, sus principios o leyes, atribuibles a la lingüística como ciencia de base.

En esta parte podría pensarse entonces que la Semiología sentó las bases para la concepción disciplinar del estudio de los signos desde la lingüística y permitió a otros pensadores postular teorías que extendieron su alcance hacia otros campos, proponiendo a la Semiótica como la teoría general de los signos, con la capacidad de integrar a otros componentes para indagaciones que trascienden de lo lingüístico.

Por otro lado, Peirce (1903) presenta su teoría del signo, que da lugar a la semiótica, como la ciencia que estudia el significado de los signos. Para Peirce el signo es cualquier cosa que representa algo para el individuo, receptor o persona dentro de un contexto. Asevera que los tres elementos básicos que componen un signo son: El "signo" en sí mismo, siendo aquello que se percibe o se nota; El "objeto" que es esa idea o cosa que se representa o se expresa por el signo y el "interpretante", que es la idea o concepto que una persona tiene en su mente cuando interpreta al signo. Este autor también distingue tres tipos de signos: íconos, índices y símbolos. Los primeros son los signos que se parecen en diverso grado a los objetos que representan, los segundos son signos que indican la existencia de algo y los terceros son signos que responden a convenciones socioculturales para su significado.

Para Peirce (1903), el significado de un signo no se encuentra en el mismo signo, sino en la relación entre el signo, el objeto y el interpretante. Además, el significado de un signo no es fijo o absoluto, sino que puede cambiar con el tiempo y en diferentes contextos culturales o sociales.

En cuanto a Verón (1993), postula una teoría sobre los discursos sociales que constituye una alternativa al modelo discursivo lingüístico que mantiene relación con las ideas de Saussure y Peirce en lo que refiere a la relatividad del significado del signo. Su teoría explica las implicaciones discursivas, incluyendo a los signos a través de las interpretaciones y posibles significaciones para una sociedad. Su propósito es entender la manera en que se producen, difunden, receptan y comprenden dentro de la circulación social y en este punto se recurre a la teoría peirciana del signo para construir una red Inter-discursiva infinita conocida como semiosis social.

---

Aunque Peirce (1903) afirma que todo puede ser un signo, Verón (1993) dice que fuera de lo real el signo no puede existir, es decir, que aquello que no está inserto en la semiosis social no pertenece a lo real y por lo tanto no existe.

Se interpretaría entonces que el análisis discursivo es extrapolable a otros campos ajenos a la lingüística, porque desde la semiosis se pueden abordar fenómenos sociales con su propia dimensión discursiva.

En concreto, lo enunciado por Saussure, Peirce y Verón sobre el signo en la comunicación, aunque con sus diferencias, logran enfatizar aspectos inherentes a la relación entre signos lingüísticos y el sistema de signos (Saussure), la importancia de los elementos de la tríada en la construcción de significados (Peirce) y la interacción entre los códigos semióticos y los contextos culturales (Verón).

### *Metodología*

Entre las estrategias para la obtención de información, se propuso realizar un Grupo Focal, descrito por Marradi, Archenti y Piovani (2007) como una especie de entrevista grupal de enfoque cualitativo, para garantizar el control de la información producida a pesar de la naturaleza espontánea del propio proceso. Se ha seleccionado esta técnica debido a que los participantes pueden interactuar de manera natural y así se obtiene información con alto valor de análisis desde una configuración más profunda enmarcada en lo social.

Además, dado que se intenta comprender el discurso visual de los símbolos Chachi, se toma como referente a la guía de Íñiguez Rueda (2003) que fiel a la tradición anglosajona, comprende tres etapas: a) definición del proceso a analizar, b) selección de material relevante para el análisis y c) que es el análisis propiamente dicho.

E

El objetivo es comprender el origen, proceso constructivo, significación y aplicación de los símbolos Chachi para posibilitar la comparación con los icónicos para la Interfaz Gráfica de Usuario y de esta manera comprender cómo se relacionan para propender a una comunicación que trasciende del espacio sea este real o virtual.

Primeras reflexiones



Debido a que la investigación se encuentra en su primera fase, que refiere a un carácter indagatoria, se presenta como primeros indicios orientados hacia una reflexión que incide a posibles resultados a las siguientes ideas:

- Entre los antecedentes abordados, la investigación de Cavallín (2019) refiere sobre la importancia del uso de la imagen en los procesos comunicacionales. Se sostiene que es la clave para la toma de decisiones e incluso se llega a afirmar que aporta en la resolución de dificultades relacionadas con el diseño. Además, expresa que la tecnología incide en los métodos de representación y simulación, siendo el caso que su trabajo explora el impacto de dichas imágenes.
- En otro orden de ideas, Valbuena Buitrago (2017) cuestiona la compatibilidad entre la parte sociocrítica del diseño para la experiencia de usuario, debido a que en su trabajo investigativo se hace una revisión de la manera de operar dentro de contextos pluriculturales a los métodos de diseño vinculados a la experiencia de usuario (UX). Se resalta el aporte de la interculturalidad desde las dimensiones emocional, estética y semántica para la UX.
- Otra contribución de valor para este proyecto es la definición de Crespo, B. (2018) de intermedialidad, descrita como la acción para comprender los espacios de diálogo entre prácticas significantes destinada a procesos constructivos entre los ámbitos: artísticos, culturales y tecnológicos.

### *Referencias Bibliográficas*

Cavallín, H. (2019). Arquitectura, del grafito al bit - nuevas interfaces, preguntas, retos. *deSignis 30. Ciberculturas / Tercera Época. Serie Transformacione*, 157-170.

Crespo, B. (2018). Consideraciones sobre transmedialidad, interdiscursividad e interactividad comunicacional en el Libro-arte digital (Hiperlibro-arte)1. *Arte, Individuo y Sociedad*, 1(30), 95-110.

Íñiguez Rueda, L. (2003). El análisis del discurso en las ciencias sociales: variedades, tradiciones y práctica. Em *Manual para las ciencias sociales* (pp. 83-122). España: Editorial UOC.

Marradi, A., Archenti, N., & Piovani, J. I. (2007). *Metodología de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Emecé.

Peirce, C. S. (1903). *El ícono, el índice y el símbolo*.

Saussure, F. (1916). *Curso de lingüística general*

---

Valbuena Buitrago, W. S. (enero-junio de 2017). ¿Experiencia de usuario en el diseño intercultural? *Iconofacto*, 13(20), 104-127. doi:10.18566/iconofact.v13.n20.a06

Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. (E. Lloveras, Trad.)  
Barcelona

## INCIDENCIA DE LA CIBERCULTURA EN LAS REPRESENTACIONES GRÁFICAS DE LOS CHATBOTS

Aracelli Muñoz Baldi<sup>1</sup>

### Resumen/*Abstract*

El presente trabajo tiene como propósito analizar la incidencia de la cibercultura en las representaciones gráficas usadas en la imagen de perfil de los chatbots (avatar) y su entorno. Las imágenes son utilizadas como ejemplos ilustrativos de las transformaciones descritas en la literatura sobre cibercultura y virtualidad. Esta investigación cualitativa utiliza la técnica de la observación del fenómeno, en el marco de una primera interacción con un chatbot de servicios, buscando similitudes o hallazgos que sugieran esta incidencia en la interfaz. Además, desde una visión sociosemiótica de la cibercultura, se busca plantear interrogantes y consideraciones de diseño en comunicación visual que estén asociadas a los fenómenos culturales que se manifiestan en las interfaces digitales.

Palabras claves: cibercultura, chatbots, avatar, interfaz, comunicación visual.

### *IMPACT OF CYBERCULTURE ON THE GRAPHIC REPRESENTATIONS OF CHATBOTS*

*The purpose of this paper is to analyze the incidence of cyberculture in the graphic representations used in the profile image of chatbots (avatar) and their environment. The images are used as illustrative examples of the transformations described in the literature on cyberculture and virtuality. This qualitative research uses the technique of observing the phenomenon, within the framework of a first interaction with a service chatbot, looking for similarities or findings that suggest this incidence in the interface. In addition, from a socio-semiotic vision of cyberculture, it seeks to raise questions and design considerations in visual communication that are associated with cultural phenomena that are manifested in digital interfaces.*

*Keywords:* cyberculture, chatbots, avatar, interface, visual communication.

---

<sup>1</sup> Chilena, Universidad de Santiago de Chile, [aracelli.munoz@usach.cl](mailto:aracelli.munoz@usach.cl)



### *Introducción*

El presente estudio sobre cibercultura, virtualidad y chatbots inteligentes presenta un recorrido desde la teoría y la observación participante con el propósito de conocer y analizar el avatar en su entorno de interacción, buscando algunos indicios o manifestaciones de cibercultura en ellos.

Actualmente, la mayoría de los chatbots son inteligentes, es decir, utilizan algoritmos de inteligencia artificial que facilitan la comunicación humano-máquina ya que han sido entrenados en el *Procesamiento de Lenguaje Natural* (PLN)<sup>2</sup>. El proceso de comunicación funciona de la siguiente manera, un usuario (humano) inicia una conversación de chat con un bot (robot sin cuerpo físico que está provisto de algoritmos entrenados en PLN), logrando dar respuestas mucho más coherentes al usuario como si se tratara de otro humano.

La interacción más habitual sucede cuando un usuario accede a un medio digital, página web o aplicación móvil, abre una ventana de chat para ser atendido por un asistente virtual<sup>3</sup>, selecciona un servicio o ingresa textos que se van intercalando con las respuestas del asistente. La interacción termina cuando el usuario desiste o cuando es redirigido a otros canales, como el mismo sitio web o llamada telefónica.

En un principio, los usuarios perciben este servicio como algo beneficioso, ya que no se debe esperar una respuesta por un canal distinto y posterior, como sucede cuando se recibe un correo electrónico de respuesta a una solicitud iniciada por medio de un formulario de contacto, sino que el asistente virtual (bot) les entrega información a todas sus consultas o gestiona sus solicitudes en fracciones de milisegundos.

Sin embargo, este escenario ideal no ocurre siempre así, en los casos observados y probados que se describen más adelante, el bot no siempre entiende a cabalidad el lenguaje o el uso gramatical utilizado coloquialmente, incluso dificulta el acceso a la información si no obtiene datos de contacto a cambio o

---

<sup>2</sup> Conocido también como Natural Language Processing (NLP) de su abreviatura en inglés. El bot por defecto utiliza el código binario, pero con el entrenamiento en NLP es capaz de comprender y responder en lenguaje humano.

<sup>3</sup> Actualmente los chatbots toman mayor protagonismo en la interfaces digitales por medio de un ícono o botón de acceso que comúnmente está acoplado en la parte inferior derecha de la pantalla, al tocarlo despliega una ventana de chat encima de los contenidos visitados. Este servicio viene a reemplazar a los antiguos formularios de contacto; la interacción es más rápida, especialmente cuando se accede desde un dispositivo móvil.

---

identificación por parte del usuario, a pesar de que la información solicitada muchas veces es pública y está disponible en su propia página web.

Por lo tanto, esta problemática condiciona la percepción del usuario con respecto al chatbot inteligente, cambiando el grado de satisfacción a medida que lo utiliza. A su vez, esto puede ser reforzado o minimizado por los elementos gráficos utilizados en la interfaz, signos, códigos visuales y culturales que son parte de la comunicación visual.

Tomando en cuenta esta problemática y desde una visión socio semiótica de la cibercultura, se busca plantear interrogantes y consideraciones de diseño en comunicación visual que estén asociadas a los fenómenos culturales que se manifiestan en la interfaz.

### *Cibercultura y cultura híbrida*

Según Escobar (2005), la *cibercultura* o cultura digital es un nuevo orden cultural que se relaciona no solo con el surgimiento de Internet, las tecnologías de la información o la carrera ciberespacial, sino que también se relaciona con los fenómenos de la globalización y el auge de la ciencia ficción contemporánea.

Para Sánchez (2011) nuestra ciber culturización es producto de un proceso social asociado a un nuevo paradigma técnico de máquinas, no sólo de producción económica sino también de producción de sentido, de modos de ver, percibir y sentir. “La riqueza de la cibercultura en su relación establecida con internet está del lado de esta resignificación de la cultura, de lo que llamamos cultural, donde lo virtual, la ficción, la simulación, se encuentran aludidas por este paradigma técnico” (33).

De acuerdo con García Canclini (1997), en su búsqueda de significados a las manifestaciones de cultura híbrida, es decir, cruce de manifestaciones culturales del mundo físico real y virtual, señala que las innovaciones tecnológicas vinculadas a la cultura híbrida requieren que los ciudadanos posean información que trascienda los espacios locales. “Las estrategias de las grandes empresas comunicacionales propician, mediante su expansión mundial, que todos nos relacionemos dentro de la multiculturalidad global” (p. 111).

En este sentido, la interacción entre las nuevas tecnologías, la cultura y la cultura digital generan manifestaciones de cultura híbrida, por ejemplo, en los rasgos étnicos de los avatares, en la vestimenta o accesorios que utilizan.

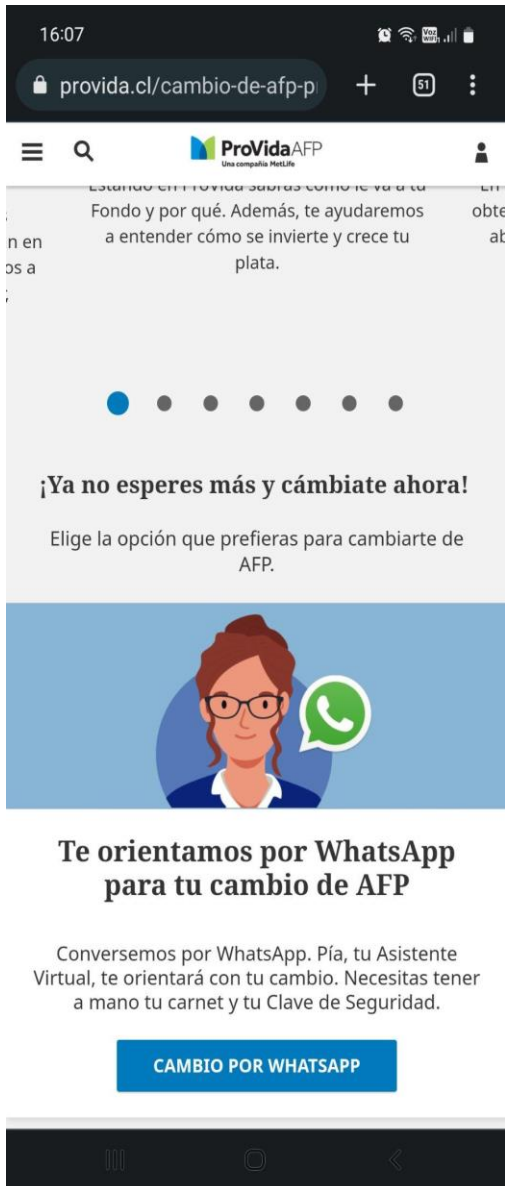


Figura 1: Chatbot Pía de ProvidaAFP

Descripción: mujer de rasgos latinos, de pelo castaño y ordenado, con vestimenta sobria y formal, como si se tratara de una clásica secretaria de oficina. Su expresión sería pero receptiva, con una sutil sonrisa, es signo de amabilidad, y sus lentes símbolo de intelectualidad y esfuerzo.

---

En este escenario de intercambio y cruce cultural es válido preguntarse ¿cómo construir un avatar a partir de los rasgos étnicos y culturales locales sin transgredir la apropiación de los signos y símbolos de un determinado grupo social? ¿Cómo construir la imagen del avatar asociada a la identidad corporativa con un alto grado de originalidad, siendo parte de la propuesta de valor y diferenciación? Y ¿cómo resguardar la identidad de los íconos y elementos creados en el diseño de la interfaz e interacción para evitar caer en alguna clase de discriminación o encasillamiento en estereotipos perjudicial para las personas?

Los cuestionamientos anteriores no deberían ser un problema si valoramos su aporte al desarrollo de la creatividad e innovación. “El encapsulamiento en *"lo propio"* acaba obturando la innovación formal y el intercambio transcultural, que son condiciones de la creatividad y el pensamiento crítico en una sociedad globalizada” (García Canclini, 1997: 120).

#### *El Avatar y la Interfaz como característica socio semiótica de la cibercultura*

Las representaciones gráficas de los chatbots tienen una característica social desde el momento en que se produce la comunicación e inicia la interacción con el usuario, se entremezclan diversos procesos socioculturales y tecnológicos que se reflejan tanto en la propia apariencia del avatar como en las acciones que se desarrollan en la interfaz digital.

En la interfaz de usuario, el avatar guarda estrecha relación con la imagen corporativa de la empresa o institución. El *avatar*, es un recurso identitario y cultural, “una representación gráfica del cuerpo donde el usuario vierte elementos de su cultura” (Calixto, 2015: 336).

Al mismo tiempo, la imagen de avatar es reflejo del humano, el chatbot no tiene una identidad estática y su “personalidad” va cambiando, es un modelo basado en el comportamiento humano, que se va adaptando a medida que se comunica con el usuario. Este fenómeno es una característica propia de las imágenes incididas por la cibercultura. “Las imágenes son reflejos. Los modelos que generan las imágenes representan un primer esfuerzo de abstracción, una salida fuera del mundo flotante de las imágenes” (Quéau, 1995: 195).

De acuerdo con Sánchez (2011), el avatar puede ser entendido como una característica semiótica de la cibercultura, ya que no sólo traduce la identidad de los sujetos, objetos o cosas a signos, representaciones

---

y significados, sino que también se proyecta en la creación de más signos, representaciones y significados. “El avatar es imagen del sujeto (signo sustitutivo de la cosa), y al mismo tiempo imagen de la imagen del sujeto (signo sustitutivo del signo de la cosa)” (40).

La función icónica del avatar se manifiesta dentro de las relaciones sociales como un mecanismo de sustitución de los entes o los seres en algo virtual, que organiza lo simbólico y las significaciones colectivas (Sánchez, 2011).

La característica semiótica de la cibercultura también puede aplicarse a otros elementos de la interfaz, por ejemplo, los emoticones, una carita sonriente como sustituto de una persona feliz.

En complemento con lo anterior, Maldonado (1999) realiza una serie de preguntas sobre las representaciones visuales y virtuales desde dos puntos de vista, el observador y las características propias de la imagen.

Desde el punto de vista del observador, se pregunta por el grado de aculturación icónica que éste posee, por si se trata de un objeto desconocido en que el usuario entra en contacto por primera vez o si lo reconoce inmediatamente basado en su experiencia.

Desde el punto de vista de las características propias de la imagen, se pregunta por su configuración técnica, por ejemplo, si es en blanco y negro, en colores, el grado de contraste del claroscuro (en blanco y negro), la intensidad y la variedad de los colores, el encuadre del campo de visión (amplio o limitado), la distancia de la toma (cercana o lejana), el encuadre fotográfico (de frente, perfil o escorzo), etc.

De acuerdo con Lévy (2007), no se puede separar lo humano de su entorno material, como tampoco de la técnica, la cultura y la sociedad, ya que están relacionados; los signos e imágenes creadas dan sentido a la existencia humana. “Las imágenes, las palabras, las construcciones de lenguaje anidan en los espíritus humanos, procuran medios y razones de vivir a los hombres y a sus instituciones, son reutilizadas por grupos organizados y por circuitos de comunicación y de memorias artificiales” (7).



---

Con respecto a las *interfaces*, Lévy (2007) se refiere a ellas como: “todos los equipos de materiales que permiten la interacción entre el universo de la información digitalizada y el mundo ordinario” (22).

Independientemente del propósito del chatbot, estas interfaces tecnológicas tienen en común la necesidad de simular una experiencia física, tal como ocurre al acercarse a un mesón de consultas de una empresa para ser atendido por una persona. “Lo que no está presente se puede sustituir por una representación” (Quéau, 1995, p. 98).

Según Quéau (1995), las analogías sostienen la vida de lo virtual, aunque también hay que concederles una vida propia, flexible y libre, donde lo real y lo virtual se relacionan. “Mantener no es detener. Mantener es primero dar la mano. Las imágenes deben tender la mano al modelo” (178).

La experiencia virtual es una analogía de la real. Según Maldonado (1998), aunque nos encontramos en una ficción, ahora ya no estamos tan seguros de ello, el entorno se hace más creíble. Sugiere que no se minimice la importancia de este fenómeno “es inseparable del tema sobre el papel que están desempeñando en nuestra cultura las técnicas, cada vez más refinadas, de la representación del mundo visible” (20).

Las interfaces evocan al mundo utilizando signos artificiales que toman como referencia a la materialidad, fenómenos socioculturales y emociones que sienten las personas en la vida real. En las interfaces virtuales se encuentran elementos u objetos vectoriales 2D, modelados en 3D, superficies recubiertas o texturadas, con reflexión especular o difusa de la luz logrando distintos efectos, como si se tratara de un mundo paralelo, mejorado o aumentado.

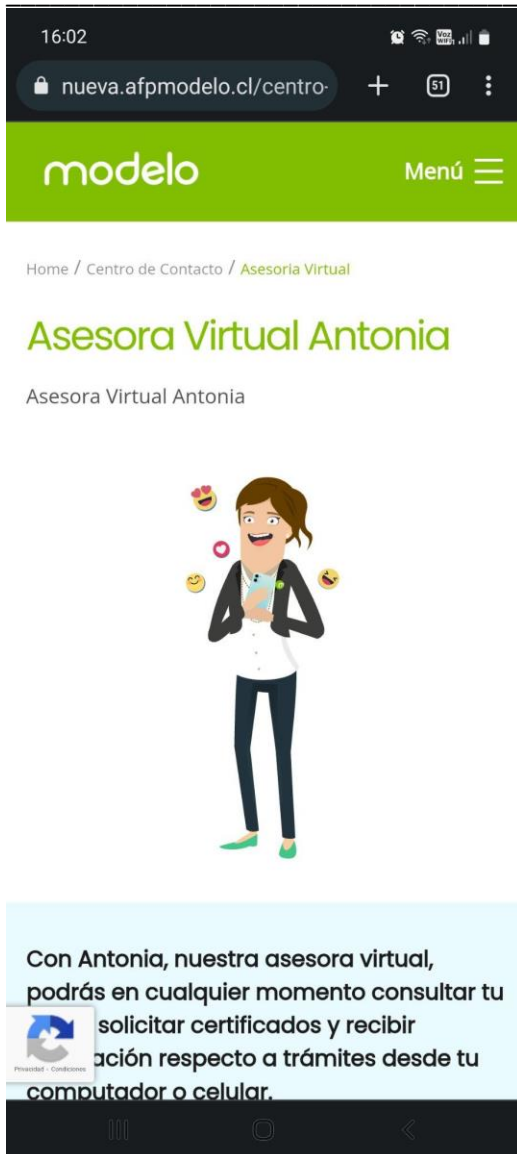


Figura 2: Chatbot Antonia de AFP Modelo

Descripción: mujer de rasgos latinos, ojos oscuros y pelo castaño y con vestimenta semiformal. Tiene una expresión alegre y está abrazando un teléfono móvil en sus manos como símbolo de emoción y amor. Este significado se ve reforzado por los emoticones que la rodean, cada uno tiene una delgada sombra paralela que los destaca como elementos importantes, sus significados se asocian a la alegría, amor, sorpresa o diversión. Este avatar a cuerpo completo representa a una asistente jovial y cercana que fácilmente puede ser confundida por una usuaria satisfecha con un servicio, pero la píochoa con los colores corporativos de la empresa (que está puesta en la solapa de su chaqueta), es un signo, indicio de su vínculo laboral con la empresa.

### *Metodología*

La hipótesis de esta investigación cualitativa es que la cibercultura incide en el diseño del avatar y otros elementos gráficos presentes en la interfaz de los chatbots.

Las unidades de análisis son las pantallas de una primera conversación con tres chatbots de servicios, además se compara algún aspecto relevante con otros chatbots de similares prestaciones. En la interacción digital realizada por esta autora, se buscan signos que den cuenta de manifestaciones de cibercultura de acuerdo con las ideas expuestas en este estudio. Los casos fueron probados durante el mes de octubre de 2020, desde el navegador web Chrome en un dispositivo móvil Samsung Galaxy A51.

### *Análisis De Casos*

#### *Caso 1: ClaudIA de Entel*

En el sitio web de la compañía de telefonía y telecomunicaciones Entel encontramos a la asistente ClaudIA, su avatar es una jovencita de expresión alegre, diseñada de manera vectorial y en técnica 3D. Tiene el pelo tomado, con chasquilla y usa lentes, un accesorio que le aporta un toque intelectual. En su polera tiene el isotipo de la empresa, señalando su afiliación y compromiso con quien representa.

Al no ser una imagen fotográfica, sino una ilustración, es más sencillo que los usuarios la reconozcan como una identidad ficticia. Como signo lingüístico y semántico se destaca su nombre “ClaudIA”, donde “Claud” es el homófono de “Cloud” que hace referencia de alguna manera a los servicios en la nube y la terminación “IA” en mayúsculas hace referencia a un bot con inteligencia artificial. Este chatbot utiliza una plataforma externa de mensajería digital, WhatsApp, donde los elementos de la interfaz, cuadros de diálogos, color de fondo, textos y emoticones, no están personalizados según los códigos visuales de la empresa Entel, sino que se mantienen por defecto, según el diseño de interfaz de WhatsApp, por este motivo el diseño de avatar se vuelve más relevante aún, ya que es el único elemento de identidad visual presente en la interfaz.

Al comparar este caso con otra empresa del área tecnológica, Chatbot Chile, se observan algunas decisiones opuestas. En este último, la representación del chatbot no se relaciona con un humano artificial, sino que utiliza una analogía con un robot físico, alejándose del personaje que estamos acostumbrados a

ver en la mayoría de los servicios de chatbot corporativos. No le asignan nombre, incluso se descuida este aspecto y se deja ver el nombre de archivo del elemento gráfico en la interfaz. Utiliza una plataforma de mensajería propia, personalizada con los colores corporativos.

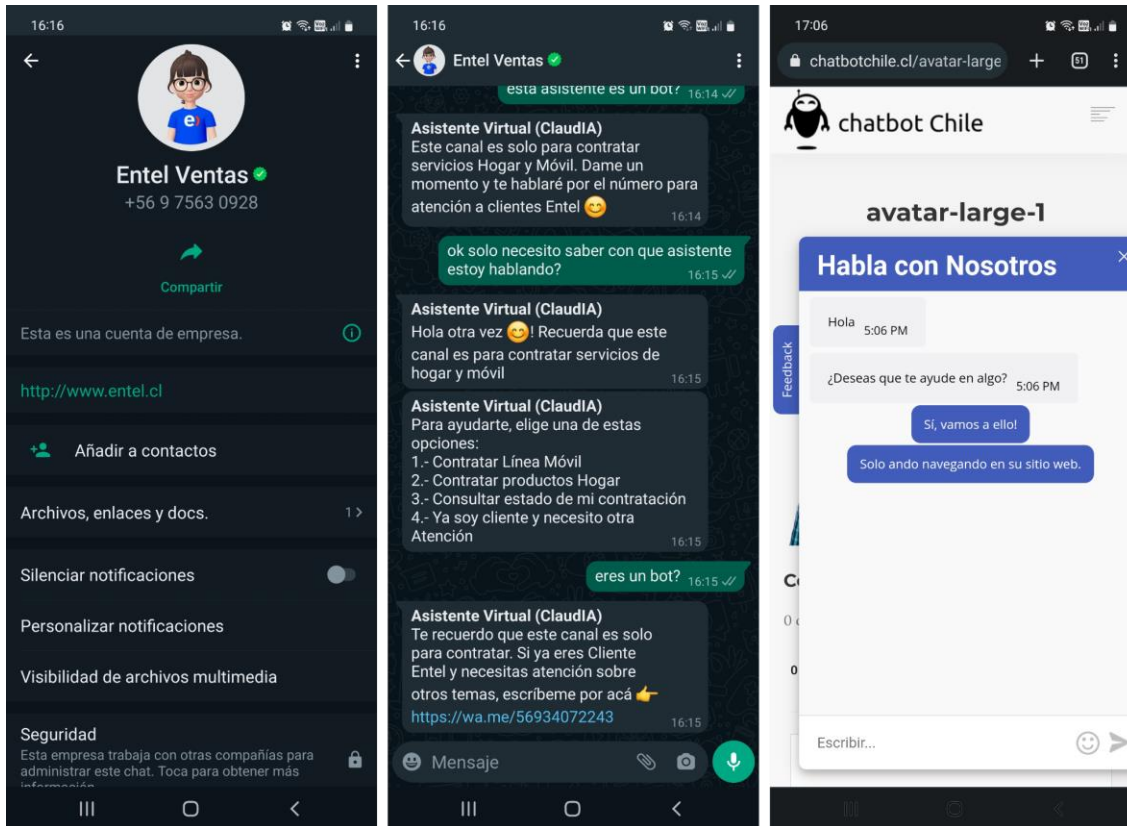


Figura 3: Pantallas de interacción con ClaudIA de Entel y Chatbot Chile

**Descripción:** Serie de capturas de pantallas seleccionadas de la interacción con los chatbots.

### Caso 2: Pía de AFP Provida

En el sitio web de la compañía AFP Provida encontramos a la asistente virtual Pía, si bien no declara su nombre al inicio de la conversación, este aparece antes de ingresar, en la descripción del servicio. El ícono de la imagen de perfil es la marca de la Empresa, no el rostro del bot, la imagen del avatar se presenta de manera más alejada, en plano medio o medio corto dentro del contenido de la conversación. Al igual que en el caso anterior, la interfaz nos redirige a otro servicio de mensajería para iniciar la conversación (WhatsApp), con el diseño del interfaz predeterminado. Pía usa varios emoticones con expresiones de felicidad, aunque la comunicación no haya sido fluida y no haya recibido ninguna ayuda concreta, siendo algo desconcertante, de todas maneras, nos permite la redirección con algún ejecutivo por los medios de centro de atención telefónica. Con sorpresa, a los minutos de acabada la conversación, envía un mensaje

emergente al móvil, invitando a iniciar un nuevo contacto, sin considerar la infructuosa experiencia anterior.

Si se compara este caso con Antonia de AFP Modelo (Figura 2), encontramos que ambas son avatares de género femenino y están vestidas con formalidad. Como los casos anteriores, sus nombres también terminan en “ia” pero, al igual que Pía, al estar escrito en minúsculas su relación con la tecnología de Inteligencia artificial pasa desapercibida. Probablemente, ya está instalado en la mente de las personas que el uso de la inteligencia artificial está presente en la mayoría de los servicios tecnológicos, no siendo tan relevante destacarlo, la cibercultura juega su papel en esta creencia.



Figura 4: Pantallas de interacción con Pía de Provida.

Descripción: Serie de capturas de pantalla seleccionadas de la interacción, al término se recibe un mensaje emergente.

### Caso 3: Catalina de Mineduc

---

En el sitio web del Ministerio de Educación de Chile (Mineduc), encontramos a Catalina, encargada de entregar información vocacional. A diferencia de los casos anteriores, ya no encontramos una referencia a la tecnología de la inteligencia artificial en su nombre, no tiene un avatar con la ilustración de un rostro ni el isotipo corporativo, dejando a la imaginación del propio usuario la representación mental de la asesora. El ícono del botón de acceso hace referencia al formato de conversación, tiene visible un signo, similar a una flecha, con un texto “iniciar chat” que está “subrayado” con tres líneas que refuerzan de manera visual la idea de párrafo. Visto como un sistema, puede ser interpretado como un diálogo o chat. Posteriormente, dentro de la ventana de chat, este ícono se ve de manera simplificada, flecha o símbolo de “mayor que” encerrado por un globo de diálogo y un punto verde en su base.

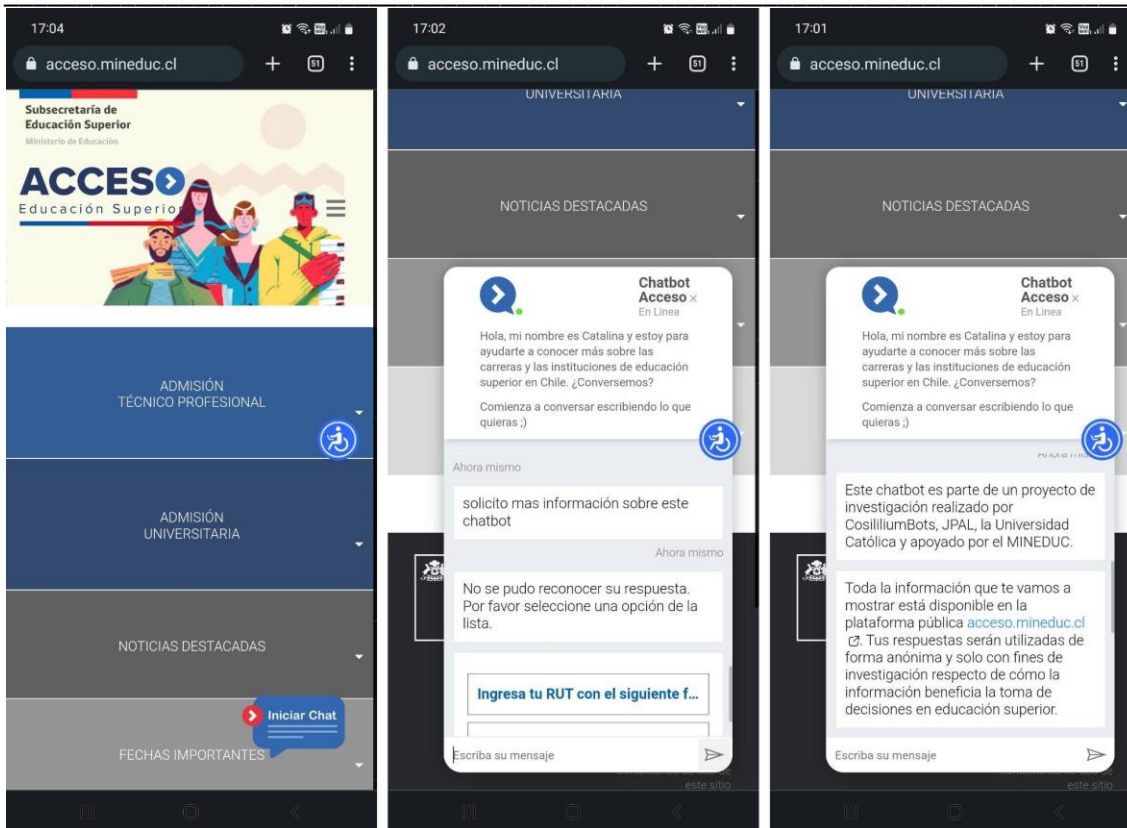
A un costado de la ventana, hay un botón de accesibilidad que facilita la experiencia de usuarios con baja visión.

Al usar la interfaz que está por defecto, para usuarios con visión, el contenido se organiza con botones y casillas de opciones, como si se tratara de una encuesta. En este servicio no se utilizan emoticones, los textos son más largos (tres a ocho líneas), la interfaz en términos generales tiene mayor similitud con los formatos tradicionales de cuestionarios online.

Este chatbot utiliza una plataforma de mensajerías propia, de colores neutros y con énfasis en el azul corporativo.

Al inicio de la conversación declara que es un proyecto realizado por CosililiumBots y otras instituciones. De esta manera se puede deducir que es un asistente no humano quien está detrás de la conversación.

La única ilustración presente es la que está afuera del chatbot, en el fondo de la página web, enmarcando la ventana de chat en su borde superior. Representa un grupo de cuatro jóvenes alegres, vestidos de distintos colores, con accesorios en sus cabezas (cintillos, listones en el pelo, gorros o una corona y aros). Uno de ellos muestra su mano en escorzo tocando un teclado, esta ilustración puede significar un grupo de jóvenes talentosos que están interesados en el servicio vocacional (prospectos de estudiantes universitarios).



**Figura 5:** Pantallas de interacción con Catalina de Mineduc

Descripción: Serie de capturas de pantalla seleccionadas de la interacción con el chatbot.

## Resultados

Se ha determinado que, en el marco de una primera interacción, los avatares son la imagen más pregnante vinculada a la identidad corporativa, reforzada principalmente por el uso del color corporativo. Por este motivo, desde el punto de vista de la comunicación visual, se debería considerar en el diseño de este elemento identitario la coherencia formal entre la representación gráfica utilizada y el mensaje que desea transmitir la empresa, logrando no solo diferenciarse sino también transmitir los valores sociales y culturales asociados a su estrategia de marca.

El avatar se complementa con otros elementos de diseño presentes en la interfaz, mensajes de texto, emoticonos, hiperenlaces y botones de selección. En el acto de comunicación e interacción, estos elementos conforman una narrativa discursiva que está influenciada por la cibercultura, estos elementos pueden ser utilizados para contextualizar y aumentar la comprensión del mensaje.

---

Principalmente la inserción de emoticones personalizados, entre el texto o al final de las frases que utiliza el bot, son un fuerte indicio de la incidencia de la cibercultura en el contexto comunicativo, al mismo tiempo su constante utilización puede interpretarse como una invitación a que el usuario los utilice también.

Se destaca la importancia que se le asigna a la tecnología de la inteligencia artificial (IA), al punto de hacerle un “guiño” en el nombre del bot, como vimos en el caso de ClaudIA, y probablemente también en Pía y Antonia.

La mayoría de los asistentes virtuales están personalizados con el género femenino, tradicionalmente esta ocupación es ejercida por mujeres, en esta decisión hay un indicio de traspaso de estereotipos sociales del mundo real al virtual.

### *Conclusión*

A partir de los hallazgos mencionados en los análisis y resultados, se han encontrado manifestaciones de cibercultura en las representaciones gráficas de los chatbots inteligentes y en su entorno de interacción, fue observado de manera más evidente en el uso de accesorios en los avatares y en la inserción de emoticones intercalados en el texto de conversación.

Desde el contexto comunicativo y socio semiótico, si el usuario utiliza emoticones ¿serán comprendidos por el Bot? ya que no sólo implica un reconocimiento del símbolo, sino que también de las emociones o sarcasmos que el usuario pueda estar utilizando.

A raíz de esta pregunta y de otras que fueron expuestas a lo largo de este escrito, se considera que el estudio de los elementos gráficos juega un rol importante, no sólo desde el diseño en comunicación visual sino también desde el punto de vista socio semiótico de la cultura.

Se recomienda que cuando se utilicen servicios de mensajería externos, donde el único elemento de identidad visual sea el avatar, se refuerce con el análisis de discurso, para que los mensajes tengan el sentido y tono acorde a la imagen que desea proyectar la empresa, aumentando la percepción favorable por parte del usuario.



A medida que los chatbots se vuelven más inteligentes, tendrán más protagonismo e impacto en la sociedad, el análisis de casos desde el punto de vista del diseño de la experiencia de usuario, del diseño de interacción por ejemplo en los chatbots de asistencia personal, el análisis del discurso visual en los chatbots influencers, por nombrar algunos, serán un desafío tanto para diseñadores, informáticos, sociólogos, abogados y otros profesionales que deberán trabajar de manera multidisciplinaria si intentan abordar problemáticas que puedan surgir en el futuro.

Finalmente, el diseño de los chatbots no sólo debería estar basado en las motivaciones empresariales, sino también en los factores socioculturales y técnicos que influyen en la percepción del bot por parte del usuario, si le resulta coherente, verosímil, si le es familiar con respecto a lo que conoce y a la experiencia que ha tenido con otros servicios digitales. También deberían ser consideradas y evaluadas las nuevas funcionalidades de las plataformas tecnológicas disponibles en el mercado y las tendencias sobre el diseño de interfaces para lograr entornos más intuitivos, reconocibles y personalizados, que no transfieran estereotipos obsoletos, discriminaciones de ningún tipo de raza, género, credo, condición física o cognitiva.

#### *Referencias bibliográficas*

Calixto, M. R. (2015). Avatares y textos (mmorpg) desde la semiótica de la cultura. *Nuevas Tecnologías, Internet y Sociedad de la Información*, 363-385.  
[https://www.uaq.mx/amic/docs/memorias/GI\\_01\\_PDF/GI\\_01\\_Avatares\\_y\\_textos.pdf](https://www.uaq.mx/amic/docs/memorias/GI_01_PDF/GI_01_Avatares_y_textos.pdf)

García Canclini, N. (1997). Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, III(5), 109-128.

Escobar, A. (2005). Bienvenidos a Cyberia. Notas para una antropología de la cibercultura. *Revista de Estudios Sociales*, (22), 15-35.

Lévy, P. (2007). *Cibercultura*. Anthropos.

Maldonado, T. (1998). *Crítica de la razón informática*. Paidós Ibérica.

---

Maldonado, T. (1999). *Lo real y lo virtual*. Gedisa.

Quéau, P. (1995). *Lo virtual, virtudes y vértigos*. Paidós.

Sánchez Martínez, J. A. (2011). *Cibercultura: semiótica del avatar y los mundos virtuales*.

*Veredas*, 12(22), 33-44.

## Artículos

## 60 AÑOS DE REYUELA DE JULIO CORTÁZAR. UNA NOVELA ABISAL, DECONSTRUCTIV<sup>1</sup>A, INVENTIVA

Felipe Adrián Ríos Baeza<sup>2</sup>

### Resumen/Abstract

A sesenta años de la publicación de *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, este ensayo propone una relectura que complementa a la crítica más tradicional, para demostrar que aún aparece como vigente en tanto novela autorreflexiva, capaz de desafiar, con herramientas parecidas a las de la deconstrucción, la forma de entender el poder performativo del lenguaje y la ficción. Empleando algunas nociones del postestructuralismo (Lacan, Derrida, Foucault, Deleuze), y más allá (Paul de Man, Žižek), se demostrará que *Rayuela* trasciende los consabidos núcleos temáticos o narrativos que siempre se comentan, y no solo para el ámbito estético, sino también para la dialéctica y la metafísica tradicionales. Por lo tanto, uno de los primeros cuestionamientos será la de considerarla aún una novela «total», e incluso una «antinovela». De esta manera, será posible entender de forma más acabada la reflexión que se lleva a cabo de procedimientos literarios puntuales, sobre todo en los capítulos de Morelli, para así asumirla, en el siglo XXI, como una novela *abismal*, *deconstructiva* y, ante todo, *inventiva*.

Palabras clave: *Rayuela*, Julio Cortázar, deconstrucción, autorreflexión, hermenéutica

---

<sup>1</sup> Chileno-mexicano. Universidad Anáhuac Querétaro, México. Correo electrónico: feliperios.ffyl@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9449-4651>

<sup>2</sup> Véase, por ejemplo, los trabajos de Jorge Bracamonte, «Julio Cortázar y momentos de la novela experimental argentina». *Anclajes*, vol. 19, n°2, 2015, pp. 12-23; Alicia Ortega Caicedo, «*Rayuela* de Cortázar, en su cincuentenario». *Revista Andina de Letras*, n° 36, 2014, pp. 9-17; o Carlos Oliva Mendoza, *Deseo y mirada del laberinto. Julio Cortázar y la poética de Rayuela*. Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Tierra Adentro, 2002; por no mencionar los trabajos más tradicionales de Mario Goloboff, «Cortázar revisitado». *Orbis Tertius*, 2000, 4, n°7, pp. 159-168; de Noé Jitrik, *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editorial, 1969; o de Santiago Juan Navarro, «Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortázar». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16, n° 2, 1992, pp. 235-252.

<sup>2</sup> Vid. María Dolores Blanco Arnejo, *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*. Madrid: Pliegos, 1997.

<sup>2</sup> El concepto de «mundo posible» para definir la fábula ficcional pertenecer a Lubomír Doležel. Vid. «Mimesis y mundos posibles» en Garrido Domínguez, Antonio (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros, 1997, pp. 69-94.

<sup>2</sup> Vid. Rubén Galve («La novela total: *Rayuela* de Julio Cortázar y *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño», *Pegaso*, n° 6, 2013, pp. 30-50); Gustavo Forero, («La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización». *Acta literaria*, n° 42, 2011, pp. 33-44); y Andrés Amorós, («*Rayuela*: Nueva lectura». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 1, 1972, pp. 281-319).

---

*60 YEARS OF RAYUELA, FROM JULIO CORTÁZAR: AN ABYSMAL, DECONSTRUCTIVE AND INVENTIVE NOVEL*

*Sixty years after Rayuela (1963), from Julio Cortázar, was published, this essay proposes a re-reading that complements to the traditional critic, in order to demonstrate that it is still current as an auto-reflexive novel, capable of defying, with tools similar to those of de-construction, the way of understanding the performative power of language and fiction. Using some notions from post-structuralism (Lacan, Derrida, Foucault, Deleuze) and some others (Paul de Man, Žižek), it will be demonstrated that Rayuela transcends the known theme and narrative cores that are always commented, and, not only in the aesthetic field, but also in dialectics and traditional metaphysics. Thus, one of the first questionings would be to consider it still a “total” novel, and even an “anti-novel”. This way, it will be possible to understand, in a more polished way, the reflection performed on specific literary procedures, specially on the Morelli chapters, to assume this novel, in the 21<sup>st</sup> century, as abysmal, deconstructive and, above all, inventive.*

*Keywords: Rayuela, Julio Cortázar, deconstruction, self-reflection, hermeneutics*

Chileno-mexicano. Universidad Anáhuac Querétaro, México. Correo electrónico: feliperios.ffyl@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9449-4651>

[Escriba aquí]



*Preliminares: Trascendiendo lecturas coyunturales*

Puede afirmarse que una novela ya está canonizada cuando, como si se tratara de una clase de primer año de universidad, la crítica es capaz de enumerar y frasear su aporte. Por ejemplo, afirma Graciela Montaldo, en «*Rayuela*: una enciclopedia para rebeldes», que:

Cortázar supo escribir una ficción de época, la ficción de su época. Lo que es novedad en la novela podría resumirse en estos rasgos: la propuesta de lectura salteada de capítulos, la combinación de diferentes narradores y diferentes lenguajes, la mezcla de la erudición modernista –propia de Cortázar en toda su obra– con materiales y formas lingüísticas muy populares (generalmente parodiadas), la interacción entre la provocación de la vanguardia con cierto costumbrismo argentino, la construcción de un personaje como Morelli, escritor admirado por los jóvenes que quiere crear una novela completamente anticonvencional. (Montaldo, Graciela, 2019: 954)

Hasta aquí, las palabras de Montaldo parecen una guía estándar de lo que aún puede decirse de la obra. Sin embargo, al final de su ensayo agrega: «*Rayuela* fue, en su momento, como una enciclopedia para rebeldes, para jóvenes rebeldes que podían identificarse con su impulso crítico (...). [E]s evidente que la novela es hoy, además de todo lo innovadora que fue en su momento, también ese clásico que habla de los valores propios de su época, de lo visible e invisible de su momento» (*Ibid.*, 2019: 956, 958).

Ahí es donde, al examinar este libro, buena parte de la crítica se detiene y no hace más que girar sobre los mismos ejes, sin que tampoco queden suficientemente explicados<sup>3</sup>. Por ejemplo, ¿qué implicaciones hermenéuticas tiene leer los capítulos según el tablero de direcciones?; ¿qué zonas eran las *visibles* e

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, los trabajos de Jorge Bracamonte, «Julio Cortázar y momentos de la novela experimental argentina». *Anclajes*, vol. 19, n°2, 2015, pp. 12-23; Alicia Ortega Caicedo, «*Rayuela* de Cortázar, en su cincuentenario». *Revista Andina de Letras*, n° 36, 2014, pp. 9-17; o Carlos Oliva Mendoza, *Deseo y mirada del laberinto. Julio Cortázar y la poética de Rayuela*. Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Tierra Adentro, 2002; por no mencionar los trabajos más tradicionales de Mario Goloboff, «Cortázar revisitado». *Orbis Tertius*, 2000, 4, n°7, pp. 159-168; de Noé Jitrik, *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editorial, 1969; o de Santiago Juan Navarro, «Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortázar». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16, n° 2, 1992, pp. 235-252.

*invisibles* de su momento, y del nuestro (asunto que cobra mayor relevancia si Montaldo ubica esta opinión en un apartado de su trabajo llamado «Zonas ciegas»)? Pero, sobre todo (lo que implica una de las aristas más singulares y perennes de la producción cortazariana), ¿qué hay en Morelli, realmente, que lo vuelve singularísimo para resignificar la figura del autor en la literatura, a partir de la década de 1960?

Si bien, por asuntos intra y extratextuales, el mismo Julio Cortázar (1914-1984) inclinó las posibilidades interpretativas de *Rayuela* más hacia el *homo ludens* de Johan Huizinga que al *homo rationalis* de la tradición occidental, lo cierto es que la novela trasciende lo «lúdico experimental», como le llama María Dolores Blanco Arnejo<sup>4</sup>, y pasa a engrosar esa clase de literatura que extrema los límites epistemológicos de la crítica para que, desde la segunda mitad del siglo XX, esta se active y pueda empezar a describir lo que tiene delante. Esto sucede, también, con «Pierre Menard, autor del *Quijote*» y «Tlön Uqbar, Orbis Tertius», del inmediato Jorge Luis Borges, y, más atrás, con *Don Quijote de la Mancha*, *Hamlet* o el *Ulises* de James Joyce: los focos teóricos no logran nombrar con demasiada hondura lo que literariamente está ahí ocurriendo, y se limitan a reseñar, dando cuenta de sus archiconocidos esquemas interpretativos (mal menor), o (mal mayor) deseando que la forma de conceptualizar coincida con la misma retórica de los libros o las visiones del escritor acerca de lo analizado. Es lo que ocurre, por ejemplo, con Andrés Amorós, cuando asegura que *Rayuela* es «una novela de amor con sentido del humor», y para argumentarlo, recurre a la correspondencia que sostuvo con el propio Cortázar: «[A] prueba Cortázar, en su carta, mi tesis de que *Rayuela* es una novela de amor, una novela romántica, en el sentido más profundo del término. Y lo hace con un sentido del humor que aumenta la seriedad de su testimonio» (Amorós, Andrés, 2019: 924).

Generalmente, una literatura valiosa es aquella que trasciende las coyunturas y a las opiniones de sus autores. De esta manera, a sesenta años de que este libro se instalara en el centro mismo del sistema literario latinoamericano, quizás venga siendo hora de despegarlo de algunas visiones parciales que señalan que se trata de una novela (o «antinovela» o «novela anticonvencional») que solo dio respuestas a su época, o a la situación sociopolítica o bien a la intención –trunca o no; lograda o malograda– que el propio escritor deseó proyectar en ella.

Esto resulta esencial porque, en la línea de las poéticas de Cervantes, Joyce y Borges, *Rayuela* es un libro que trata, también, de *cómo se manufactura un libro*, y de las tensiones y pormenores temáticos y

---

<sup>4</sup> Vid. María Dolores Blanco Arnejo, *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*. Madrid: Pliegos, 1997.

[Escriba aquí]

lingüísticos ahí involucrados. «La literatura, en el fondo, es un habla que obedece quizás al código en que está situada, pero que, en el mismo momento en que comienza, y en cada una de las palabras que pronuncia, compromete el código donde se halla situada y comprendida» (Foucault, Michel, 1996: 85), decía Michel Foucault. Y es que más que un catálogo para el joven rebelde, o una interrogante lúdica por la existencia y la identidad, lo que aparece como vigente en *Rayuela*, leída seis décadas después, es una suerte de novela autorreflexiva, capaz de desafiar, con herramientas parecidas a las de la deconstrucción, la forma de entender el poder performativo de la ficción. Esto quiere decir, la posibilidad de pensar nociones propiamente literarias como «código», «lenguaje», «autor», «lector», «comunicación literaria», etcétera, que fuera de ese ámbito sería muy difícil de plantear. Como se demostrará, *Rayuela* (así como el *Ulises*, así como *Ficciones*) no está en posición de «resolver» asuntos que entrañen parte de sus preocupaciones, sino de plantearlas y, de este modo, convertirlas en núcleos irradiadores de futuras propuestas creativas, no solo para el ámbito estético, sino también para ciertos pensamientos alternativos a la dialéctica y la metafísica tradicionales.

Por lo tanto, y echando mano al arsenal del postestructuralismo y la deconstrucción, uno de los primeros complementos críticos que se realizará a las lecturas tradicionales de *Rayuela* será la de considerarla «novela total», e incluso una «antinovela». Solo así, será posible subrayar la reflexión que se lleva a cabo de las nociones literarias anteriormente convocadas, expuestas ante todo en los capítulos de Morelli y en determinados episodios singulares de los periplos parisino y bonaerense de Oliveira.

#### *El problema de las connotaciones: Rayuela como una novela abismal*

Tanto *Don Quijote* como «Tlön Uqbar, Orbis Tertius» parten de la premisa de un manuscrito encontrado que altera el esquema de entendimiento del mundo cotidiano de los personajes y de sus potenciales lectores. Esto es lo que sucede en el momento mismo de la gestación de *Rayuela*, diez años antes de su publicación, pero en el mismo mundo fenoménico, cuando en 1953 Cortázar descubrió en las oficinas de la UNESCO un extenso documento, olvidado por algún funcionario distraído. Le llamó la atención el título: «La luz de la paz del mundo». Había sido enviado por un tal Ceferino Piriz, residente de Montevideo, Uruguay, como su modesta contribución a resolver los problemas del planeta. Entre risas, se lo mostró a Aurora Bernárdez y pidió permiso para llevárselo a su casa. Escrito en un lenguaje precario, lleno de cacofonías y barbarismos, el texto de Piriz era delirante: pretendía dividir el mundo en zonas de colores, según las distintas razas, y otorgarle a cada país un equivalente en armas a su superficie en



kilómetros cuadrados —«El país que en un suponer tiene 1000 kilómetros cuadrados, ha de tener 1000 cañones; el país que en su suponer tiene 5000 kilómetros cuadrados, ha de tener 5000 cañones, etc.»— (Cortázar, Julio, 2001: 686). Más adelante, proponía ordenar la sociedad mediante corporaciones donde participaran sacerdotes, detectives, economistas, deportistas, médicos y místicos, todos con un lugar bien definido. Por supuesto, tras la negativa de la UNESCO de considerarlo, Cortázar lo recuperó de la basura (junto con el «manuscrito encontrado», otro motivo literario infiltrado en la realidad cotidiana) y decidió incluir «La luz de la paz del mundo» de Ceferino Piriz en *Rayuela*, sin modificar una coma: «A Cortázar le gustó porque le pareció un ejemplo perfecto de los extremos de sinrazón a que puede llegar la razón pura —lo último que pierde el loco es su facultad de razonar, dijo Chesterton—, y lo copió sin cambiar una palabra», explica Luis Harss: «Y la verdad es que calza perfectamente en un paisaje novelesco en el que la farsa y la metafísica se unen para abrirse paso hacia los confines de lo conocido entre linderos apocalípticos» (Harss, Luis, 1981: 260).

Hay cosas en ese manuscrito que no pueden perderse de vista. Primero, la graciosa pretensión de que un solo individuo «resolviera los problemas del planeta» (se verá el intento fútil de organización del mundo de Oliveira; más fútil aun cuando se enfrente a los papeles dispersos de Morelli). Segundo, la división de ese planeta en zonas de colores, con un reparto más o menos equitativo de recursos y profesionistas (como un novelista organizando un «mundo posible»<sup>5</sup>). Y tercero, el lenguaje que, más que dar cuenta de una falta de educación, parece elucubrar ya una futura teoría *morelliana* (casi filosófica, diríamos): las palabras son entidades incapaces de dar cuenta del mundo y también de las preocupaciones más hondas de quien observa ese mundo.

Si se atiende a su gestación, entonces deberemos convenir que la intención de cierta parte de la crítica<sup>6</sup> de considerar *Rayuela* como «novela total» es un despropósito. Precisamente, la pretensión de totalidad —es decir, la posibilidad fehaciente de que el lenguaje pueda dar cuenta de la percepción que se tiene de un entorno y, tras ello, estructurar un discurso compacto— será uno de los asuntos mayormente cuestionados en el libro.

---

<sup>5</sup> El concepto de «mundo posible» para definir la fábula ficcional pertenecer a Lubomír Doležel. Vid. «Mimesis y mundos posibles» en Garrido Domínguez, Antonio (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros, 1997, pp. 69-94.

<sup>6</sup> Vid. Rubén Galve («La novela total: *Rayuela* de Julio Cortázar y *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño», *Pegaso*, n° 6, 2013, pp. 30-50); Gustavo Forero, («La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización». *Acta literaria*, n° 42, 2011, pp. 33-44); y Andrés Amorós, («*Rayuela*: Nueva lectura». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 1, 1972, pp. 281-319).

[Escriba aquí]

En el capítulo 93 ya se comenta la imposibilidad del lenguaje de recoger algo distinto de la dispersión: «Sacás una idea de ahí, un sentimiento del otro estante, los atás con ayuda de palabras, perras negras» (Cortázar, Julio, 2001: 594). Y al momento de querer trabajar esas palabras como instrumentos eficaces al propósito, aparece la interferencia de la retórica, del lenguaje figurado y no literal: «Me parece estar engendrando ríos de hormigas feroces que se comerán el mundo» (*Ídem.*). Cortázar es consciente de algo que mantiene vigente a la novela en pleno siglo XXI, y es que la palabra, más que *capturar*, *anula* el fenómeno: lo *desintegra*. Más que dar cuenta de la esencialidad de objetos, personas y circunstancias, el lenguaje verbal los destruye o fosiliza. Es por ello que durante todo el libro existen intentos por trascender dicho lenguaje, a veces con la plástica<sup>7</sup> o con desvíos retóricos deliberados (el glíglico, el diccionario *ispamerikano*). Este problema de las connotaciones ya aparece en el mismo capítulo 93, cuando Oliveira pretende romper con la representación verbal y acceder a la representación plástica: «Logos, *faute éclatante*. Concebir una raza que se expresara por el dibujo, la danza, el macramé o una mímica abstracta. ¿Evitarían las connotaciones, raíz del engaño?» (*Ídem.*).

¿La evitarían? Es decir, pintores como Etienne, con quien tanto se discute este asunto en los capítulos más álgidos del Club de la Serpiente, ¿tendrían una alternativa a ello? Aquí es donde encontramos a Cortázar incorporando al ámbito literario las problemáticas que, primero, acuciaron a Hegel<sup>8</sup> y después a Jacques Lacan<sup>9</sup>. Si bien el lenguaje es lo que permite al ser humano realizarse y manifestarse, el modo en que ha sido adquirido y, sobre todo, el modo en que lo cuestiona cuando este se ve limitado para el conocimiento del mundo reafirma la imposibilidad de aprehender la realidad de forma transparente o directa. Para que cualquier fenómeno esté en la conciencia de un individuo, este se debe «extraer», precisamente, del mundo («destruir») y volverlo representativo en su interior mediante las palabras (unas verdaderas «perras negras»). Sin embargo, si para Hegel el objetivo es la conceptualización, y para Lacan la posibilidad alterna de una manifestación del inconsciente, el objetivo de Cortázar con dicho escepticismo en torno del

---

<sup>7</sup> Para ampliar este aspecto, puede verse el muy significativo artículo de Peter Standish, «El papel de lo visual en el arte de Julio Cortázar». *Actas del XXXVI Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*. Madrid, 1999, pp. 117-126.

<sup>8</sup> «Aquel reino de las imágenes es el Espíritu *en sueños*, que tiene que vérselas con un contenido sin realidad, sin existencia; su despertar es el reino de los nombres. Aquí está a la vez la separación, el Espíritu es conciencia y ahora es cuando sus imágenes cobran verdad» (Hegel, G. W. F., 1973: 70).

<sup>9</sup> «La palabra plena es la que apunta, la que forma la verdad tal y como ella se establece en el reconocimiento del uno por el otro. La palabra plena es la palabra que hace acto. Tras su emergencia uno de los sujetos ya no es el que era antes» (Lacan, Jacques, 1981: 168).

lenguaje es intentar superar el hecho de que el sistema de signos sea solo medio o vehículo para expresión. En *Rayuela*, en realidad, se trata de un fin en sí mismo, y por eso habrá una constante ansiedad por buscar aprehender con justeza los fenómenos artísticos, emocionales, identitarios, experienciales, sin lograrlo, verdaderamente.

Otra vez: *Rayuela* no «totalitariza», no podría hacerlo; lo que sí hace es cuestionar las pretensiones de totalitarización, más si el proyecto se hace *con el lenguaje*. Ante una evidencia tan palpable, ¿por qué, entonces, diversos críticos han insistido, casi desde su publicación, en la idea de una «novela total»; es decir, en que la intención de Cortázar era reunir y agotar todo un universo, así como Proust en *À la recherche du temps perdu* o Robert Musil en *Der Mann ohne Eigenschaften*? El asunto solo se explica de manera coyuntural, atendiendo al sistema y la crítica literaria latinoamericanas de los años 60 y 70, y cuando *La región más transparente*, *Cien años de soledad* o *Conversación en la Catedral* ya se habían hecho presentes. Sin embargo, querer introducir *Rayuela* en estos contextos de maniobra editorial del *boom*, y más en los contextos políticos de la «toma de conciencia» como habitantes de un continente, es disminuir su aporte. En primer lugar, tiene un alcance aún mayor que una mera novela donde se explore, o se denuncie, lo argentino/latinoamericano, debido a que se trata de abandonar, justamente, cualquier forma de articulación definitoria, cualquier pretensión de cohesión y de totalidad. En realidad, se focaliza no en una certeza, sino en un cuestionamiento: al centro del libro (si lo tiene, a pesar de la archiconocida anécdota de que *Rayuela* iba a llamarse *Mandala*) no hay respuestas, si no un gran signo de interrogación.

De esta manera, lo que se va advirtiendo singularmente es que los sitios donde parecían aglutinarse las propuestas ya no son los que anteriormente se habían descrito. Uno en los que más se había insistido, por ejemplo, era en la estructura de ser «dos libros» o «muchos libros». Pero, como se hizo notar en la reflexión que hace Oliveira en el capítulo 93 (junto con el 73, otro de los núcleos irradiadores de su propuesta), se trata de una novela que más que cohesionar, dispersa, a pesar de una estructura capitular que va «Del lado de allá» a «Del lado de acá» y otra que incorpora «De otros lados». Es más: tras la preocupación profunda por que el instrumento que hace posible la cohesión y la enunciación (el lenguaje) no cumpla su completo cometido, ni siquiera podría hablarse de una «estructura». Sería más ajustado hablar del *agenciamiento*, así como Gilles Deleuze entiende el término:

[Escriba aquí]

[U]na multiplicidad que comporta muchos géneros heterogéneos y que establece uniones, relaciones entre ellos, a través de edades, de sexos y de reinos de diferentes naturalezas. Lo importante no son las filiaciones sino las alianzas y las aleaciones; ni tampoco las herencias o las descendencias sino los contagios, las epidemias, el viento (...). Lo primero que hay en un agenciamiento es algo así como dos caras o dos cabezas. Estados de cosas, estados de cuerpos; pero también enunciados, regímenes de enunciados. Los enunciados no son ideología. Son piezas de agenciamiento, en un agenciamiento no hay ni infraestructura ni superestructura. Los enunciados son como dos formalizaciones no paralelas, de tal forma que nunca se hace lo que se dice, y nunca se dice lo que se hace, sin que por ello se mienta. (Deleuze, Gilles, Parnet, Claire, 2004: 79)<sup>10</sup>

Esta es una de las particularidades más valederas en la actual lectura de *Rayuela*. Mientras la «estructura» relaciona elementos homogéneos y solidarios entre sí, el «agenciamiento» es un territorio que hace funcionar elementos heterogéneos, sin que necesariamente se establezca una relación de subordinación o de correspondencia, como en la novela tradicional (o, para seguir con Deleuze y Guattari, en la llamada «literatura mayor»). Cualquier noción que, dentro de una novela, homogeneizaba su esencia para hacer visible una estructura (argumento, «protagonista, posibilidad lineal y progresiva de lectura, etcétera) queda cuestionada, ya sea por Oliveira en los capítulos regulares, o por Morelli en los capítulos «prescindibles» (término que ya, a estas alturas, se entiende como una ironía). Cada elemento, más que una entidad fija, es una multiplicidad, real o potencial. Así, se explica en el capítulo 109 que: «Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total. Sin tener que inventar los puentes, o coser los diferentes pedazos del tapiz, que de golpe hubiera ciudad, hubiera tapiz, hubiera hombres y mujeres en la perspectiva absoluta de su devenir, y que Morelli, el autor, fuese el primer espectador maravillado de ese mundo que ingresaba en la coherencia» (Cortázar, Julio, 2001: 647).

Vistos a la luz de estos enfoques teóricos, es posible entender que la sensación de unidad la otorgan precisamente esos núcleos «de otros lados», que dan un marco orientador, ya sea de una lectura lineal o salteada, o ya sea estableciendo, el lector, vías de acceso posibles donde los capítulos tenderán a otras

---

<sup>10</sup> Para la aplicación del *agenciamiento* al plano de la creación literaria y la superación de un inconsciente estructurado como lenguaje, puede verse: Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Kafka: Por una literatura menor*. México: Era, 1975; y Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.

secuencias, para armar por ejemplo una «novela de amor», al modo que deseaba Amorós, o un recorrido privado por la historia del jazz: capítulos 10, 13, 17 y otros. Para lograr aquello, resultan imprescindibles estos nudos autorreferenciales y metaficcionales, y que no son, en términos narrativos-tradicionales, las instancias más significativas de la novela como fábula lineal. Así, el regreso de Oliveira a Argentina, la muerte de Rocamadour, el episodio del tablón con Talita, etc., vienen a ser solamente anecdóticos, y el lector comienza a preguntarse no por los eventos, sino qué los hace posibles.

Esto conecta claramente con la historia del napolitano, en el capítulo 73. Resulta evidente aquí la ejemplificación de eso que se denominaba *agenciamiento* y, pues, la intención de «des-totalizar» (o, para seguir con Deleuze y Guattari, «desterritorializar») la novela. Si se lee a través del «tablero de direcciones», es decir, empezando por el 73, entonces se advierte un *fuera de la trama*. La historia del napolitano y el tornillo es la posibilidad de ensamblar, como en un cuadro cubista o mediante el procedimiento de las «intrincaciones» de Giuseppe Arcimboldo, ese elemento en un cuadro mayor (una analogía de todos los fragmentos de la novela, en defensa de su naturaleza fragmentaria, lo que también le da otro carácter al texto de Ceferino Piriz, y a cómo este influye en lo novelado):

En uno de sus libros Morelli habla del napolitano que se pasó años sentado a la puerta de su casa mirando un tornillo en el suelo. Por la noche lo juntaba y lo ponía debajo del colchón. El tornillo fue primero risa, tomada de pelo, irritación comunal, junta de vecinos, signo de violación de los deberes cívicos, finalmente encogimiento de hombros, la paz, el tornillo fue la paz, nadie podía pasar por la calle sin mirar de reojo el tornillo y sentir que era la paz. El tipo murió de un síncope, y el tornillo desapareció apenas acudieron los vecinos. Uno de ellos lo guarda, quizá lo saca en secreto y lo mira, vuelve a guardarlo y se va a la fábrica sintiendo algo que no comprende, una oscura reprobación. Sólo se calma cuando saca el tornillo y lo mira, se queda mirándolo hasta que oye pasos y tiene que guardarlo presuroso. Morelli pensaba que el tornillo debía ser otra cosa, un dios o algo así. Solución demasiado fácil. Quizá el error estuviera en aceptar que ese objeto era un tornillo por el hecho de que tenía la forma de un tornillo. Picasso toma un auto de juguete y lo convierte en el mentón de un cinocéfalo. A lo mejor el napolitano era un idiota pero también pudo ser el inventor de un mundo. (*Ibid.*, 2001: 545)

He aquí la clave de lo analizado, y desde el comienzo mismo del libro. Primero, la posibilidad de que un objeto fuera de su contexto, en este caso un tornillo, forme parte, o genere derechamente, una dimensión

[Escriba aquí]

figurativa distinta. En segundo lugar, que ese objeto pase a posesión de otro, y luego de otro, dando a entender que es el mismo objeto el que establece la nueva dimensión figurativa y no la mano que lo saca y esconde<sup>11</sup>. Y, en último lugar, la idea de que esos fragmentos «prescindibles», fuera de la trama, *aprietan* o *aflojan* lo que está inmerso en el mundo novelesco (lo que va del capítulo 1 al 56). En el Gran Tornillo es donde pivota y gira, pues, el mundo de *Rayuela*.

Convencidos, entonces, de que no se trata de una novela «total», se debe desestimar, también, su entendimiento como «anti-novela». Aquí hay *novela*, en el sentido de que hay meditación sobre el género<sup>12</sup>, pero una novela que rompe la forma progresiva tradicional de trama, al surgir y desembocar más allá de sus supuestos origen (la búsqueda de la Maga por el Pont des Arts) y final (Oliveira en la ventana). Esto se logra proponiendo una ruptura con la linealidad de lectura, y absorbiendo, como función dentro del libro, a un lector irrespetuoso, que saltea párrafos o secciones, retrocede y avanza a antojo, «levanta la cabeza», como dice Roland Barthes en «Escribir la lectura»<sup>13</sup>. Por asociación a otros textos se produce otro texto en el interior del lector (lo que el mismo Barthes llamaba «suplemento de sentido»). Bajo esta idea, más que una novela «total» o «anti-novela», *Rayuela* es una novela «abismal», en el sentido de que, con esos modos de sugerir la lectura del libro, se ubica en los bordes del pensamiento dialéctico/metafísico y disemina su posible sentido. Jaime Alazraki lo marca del siguiente modo: «Este juicio o pregunta o acto viola todas las reglas del sentido común. Su intención es bloquear todas las arterias del pensamiento racional, agotar todos los recursos intelectuales, alcanzar un punto-límite, callejón sin salida de la coherencia» (Alazraki, Jaime, 1994: 215).

---

<sup>11</sup> En *Mil Mesetas* se trabaja con esa misma máxima: «Agenciamiento productor de enunciado» (Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, 2004: 41). Para este asunto en específico, puede verse el clarificador artículo «La pragmática de la doble naturaleza del agenciamiento en Deleuze y Guattari» de Gonçalo Zagalo Pereira: «Siempre es un agenciamiento el que produce los enunciados y que pone en juego, en nosotros y fuera de nosotros, poblaciones, multiplicidades, territorios, devenires, afectos, acontecimientos. Y la pragmática, por supuesto, tiene el componente de la enunciación como su campo» (2009: 54).

<sup>12</sup> «[C]ada palabra, a partir del momento en que ha sido escrita en la página en blanco de la obra, es una especie de intermitente que parpadea hacia algo que llamamos literatura. Porque a decir verdad, nada, en una obra de lenguaje, es semejante a lo que se dice cotidianamente (...). [L]a obra no existe sino en la medida en que en cada instante todas las palabras están giradas hacia la literatura, están alumbradas por la literatura, al mismo tiempo la obra sólo existe porque la literatura es en ese momento conjurada y profanada, la literatura que, sin embargo, sostiene todas y cada una de las palabras, y desde la primera» (Foucault, Michel, 1996: 68-69).

<sup>13</sup> «¿Nunca os ha sucedido, leyendo un libro, que os habéis ido parando continuamente a lo largo de la lectura, y no por desinterés, sino al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones? (...). Es sobre esa lectura, irrespetuosa, porque interrumpe el texto, y a la vez prendada de él, al que retorna para nutrirse, sobre lo que intento escribir (...). No es un lector lo que he reconstituido (ni vosotros ni yo), si no la lectura. Quiero decir que toda lectura deriva de formas transindividuales: las asociaciones engendradas por la literalidad del texto (por cierto, ¿dónde está la literalidad?) nunca son, por más que uno se empeñe, anárquicas; siempre proceden (entresacadas y luego insertadas) de determinados códigos, determinadas lenguas y determinadas listas de estereotipos» (Barthes, Roland, 1994: 37, 41-42).

Por lo tanto, hay una trama, del capítulo 1 al 56, pero esa trama se ve acechada, interferida, obstaculizada, corrompida por todos esos fragmentos del 57 al 155 (98 capítulos) que componen la sección «De otros lados» y donde aparecen las asociaciones que el mismo Morelli y el mismo Oliveira promueven que el lector real realice. Por ende, además de una forma de leer, lo que se ve cuestionado es un modo de *pensar* (no lineal, ni silogístico, sino asociativo).

La forma más próxima de explicarlo es con la noción de *rizoma*:

[C]ualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo (...). En un rizoma, por el contrario, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc..., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas. En efecto, los agenciamientos colectivos de enunciación funcionan directamente en los agenciamientos maquínicos, y no se puede establecer un corte radical entre los regímenes de signos y sus objetos. (Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, 2004: 14)<sup>14</sup>

Por lo tanto, volviendo a la cita de Morelli del capítulo 109, si hay una *pretensión de totalidad*, esta quizás se da desde la hermenéutica, es decir, en el polo de recepción: hay unos fragmentos dados que se hilvanan por temas que el *lector activo* (ya para no usar otros términos problemáticos) va intuyendo, o bien, propo/imponiendo. De esta manera, resulta evidente que en *Rayuela* ya no solo hay un polo que estimula y otro que es estimulado (*autor* y *lector*, en tanto categorías narrativas), sino los dos estimulan, lo que por supuesto complica y vigoriza la comunicación literaria.

Con este planteamiento, primero estético, se advierte el paso a una suerte de supraparadigma, donde el modo en que está construida la novela obliga a tener una disposición distinta, pero además, a activar la participación del lector. Esto no es nuevo en la crítica a la novela<sup>15</sup>; lo que aquí se ha propuesto es otorgar

---

<sup>14</sup> Para su empleo en la obra de Cortázar, puede verse, al respecto, el trabajo «*Rayuela* de Julio Cortázar: una literatura menor», de Carlos Escobar Guzmán: «La interconexión entre capítulos pareciera regirse por el “Tablero de direcciones” y las remisiones al final de cada capítulo, el carácter fragmentario de cada uno de ellos permite teóricamente conectar todos los elementos entre sí y no sólo de forma unívoca, como en la estructura. Además, permite interrumpir por cualquiera de las líneas del rizoma y retomarla desde cualquier punto (2015: 52).

<sup>15</sup> Además del ya mencionado «Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortázar», de Santiago Juan Navarro (*Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16, n° 2, 1992, pp. 235-252), puede verse, también: «*Rayuela*: Poética y

[Escriba aquí]

las razones de por qué resulta imprescindible tematizar a ese lector que inunde el texto que está leyendo con otros textos que asocia, generando a su vez otros potenciales textos. Autor y lector aparecen convergiendo, por tanto, en un solo espacio, lo que sería otra de los objetivos logrados de la novela.

*Situarse en el límite: Acaso, una novela deconstructiva*

Si el capítulo 73 proporcionaba el umbral, el marco de referencia para alcanzar uno de los fines más provechosos (la posibilidad de una novela inventiva), el argumento novelesco actualizará la premisa a partir de una dimensión figurativa distinta (primero, el tornillo; o en el caso de Oliveira, el bidet de la Maga<sup>16</sup>); y la oportunidad de trascender, o al menos dejar en suspenso, el pensamiento dialéctico, buscando otras posiciones: «[S]e me ocurría como una especie de eructo mental que todo ese abecé de mi vida era una penosa estupidez porque se quedaba en mero movimiento dialéctico, en la elección de una inconducta en vez de una conducta, de una módica indecencia en vez de una decencia gregaria» (Cortázar, Julio, 2001: 135).

Esto es otro asunto muy actual aún de la novela: la emancipación del pensamiento y los comportamientos estableciendo una oscilación entre los dos binomios de un sistema y resistiendo a decidirse por alguno: «conducta/inconducta»; «decencia/indecencia»; «individualidad/gregarismo». Y, por supuesto, «costumbre/novedad», lo que, para Oliveira traerá aparejado «vida inauténtica/vida auténtica». Es de ahí que se juega con la imagen del péndulo, como posibilidad de oscilar y, así, no asumir posiciones téticas.

No es casualidad, pues, que entrando inmediatamente en el curso argumental de la novela (en los capítulos «Del lado de allá»), se lea: «[E]l péndulo cumple su vaivén instantáneo y otra vez me inserto en las categorías tranquilizadoras: muñequito insignificante, novela trascendente, muerte heroica. Los pongo en fila, de menor a mayor: muñequito, novela, heroísmo. Pienso en las jerarquías de valores tan bien exploradas por Ortega, por Scheler: lo estético, lo ético, lo religioso. Lo religioso, lo estético, lo ético. Lo ético, lo religioso, lo estético» (*Ibid.*, 2001: 138). Oliveira realiza sus indagaciones hacia sí mismo a través

---

práctica de un lector libre, de Mauricio Ostría González (*Revista Chilena de Literatura*, n° 15, 1980, pp. 15-33) y «*Rayuela*, la figura y su lectura», de Zunilda Gertel (*Hispanic Review*, 56, n° 3, 1988, pp. 287-305).

<sup>16</sup> «El desorden en que vivíamos, es decir el orden en que un bidé se va convirtiendo por obra natural y paulatina en discoteca y archivo de correspondencia por contestar, me parecía una disciplina necesaria aunque no quería decírselo a la Maga. Me había llevado muy poco comprender que a la Maga no había que plantearle la realidad en términos metódicos, el elogio del desorden la hubiera escandalizado tanto como su denuncia» (Cortázar, Julio, 2001: 134).



de la cultura; pero luego las hará *a pesar de* la cultura. Es por ello que el personaje posee, primero, una prudencia contemplativa –se recordará el reclamo consabido de la Maga: «Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro. Etienne es un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza» (*Ibid.*, 2001: 143-144)–; y luego un arrojo de ir hasta el fondo de un proyecto estético que se vuelve existencial.

*Rayuela* podría, pues, encarnar eso que Montaldo llamaba «una enciclopedia para rebeldes», pero como se ha ido demostrando, no se trata solamente de contumacia. A medida que se avanza en las páginas surge para Oliveira la tentación de ceder a los órdenes habituales, y lo fútil que se hace, desde la simple rebeldía, transmutar la jerarquía de valores. Por eso tanta insistencia en lo estético («lo ético, lo religioso, lo estético»): él se sabe contemplador, mas esa contemplación se convierte en proyecto (o al menos condición de posibilidad de proyecto) de autoconocimiento. Y la salida será una inventiva, tanto a nivel de los personajes como del autor (Morelli), como alternativa a lo riesgoso que resulta seguir planteando oposiciones binarias jerárquicas donde se prefiera un término por encima del otro.

Esto aparece simétricamente establecido si se mira el final de *Rayuela*. Se recordará que el desenlace queda *suspendido*, sin posibilidad de ser concretado, entre el capítulo 58 y el capítulo 131 (otra manera de plantear el asunto *pendularmente*). Ahí se produce un bucle que no termina de actualizar el destino de Oliveira (¿se arroja o no por la ventana?), volviéndolo un rizo, una situación compulsiva, un *sinthome*, en tanto «significante loco» lacaniano que no deja de insistir en su demanda (es decir, de volver una y otra vez, para reclamar algo, pedir respuesta y asistencia<sup>17</sup>). En suma, y para decirlo pronto, ese bucle es el logro mayor de la novela al pretender romper con la lógica de la lectura (lineal, progresiva, detenida en su desenlace) y la lógica del pensamiento tradicional (metafísico, en tanto preferencia por un valor del sistema; y dialéctico, en tanto resolución sintética).

Este fenómeno será insistente, tanto en los capítulos «imprescindibles» como en los «prescindibles». Por ejemplo, en el capítulo 3, ya aparece una crítica a la obligación de elegir, en tanto cuestionamiento al pensamiento occidental, debido a que, si se elige, se *procede* (o para decirlo en términos cortazarianos, se

---

<sup>17</sup> Cf. Lacan, Jacques, *El seminario 23. El sinthome*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

[Escriba aquí]

escoge una *orilla*). El rechazo a la acción supondrá permanecer, quedarse en el plano de las posibilidades abiertas, resistir el programa de conducta y pensamiento elaborado por mandatos muchas veces traumáticos: «Las grandes voces de la Historia instan a la acción: *Hamlet revenge!* ¿Nos vengamos, Hamlet, o tranquilamente Chippendale y zapatillas y un buen fuego» (*Ibid.*, 2001: 142-143).

Este capítulo, y en particular este pasaje, resultan a lo sumo interesantes pues no solo refuerzan la preferencia por un pensamiento pendular antes que decididor, sino por el personaje convocado. Se recordará que *Hamlet* es una tragedia cuyo núcleo es el «sobrepensar» de su protagonista antes de tomar, o no, la decisión fundamental de la trama: vengar la muerte del padre. Todo esto en una situación en la que el padre es una entidad fantasmagórica, pero imperativa, traspasadora de un trauma; mientras que el asesino y suplantador, el tío Claudio, aparece como un personaje condescendiente con los deseos del sobrino<sup>18</sup>. Ese «sobrepensar» del príncipe de Dinamarca aplaza la acción, intensifica el valor de la duda e, incluso, el valor del raciocinio, como un modo de enfrentar el traumático mandato paterno. De tal manera que, tanto en *Hamlet* como en *Rayuela*, el mandato paterno representa, también, el mandato de lo ideológico (o en palabras de Derrida, de lo «logocéntrico»), por lo que ambos personajes apuestan, intuitivamente, a rastrear un *resto* que permita hallar un conocimiento no programado, sino autárquico, de las situaciones. Slavoj Žižek lo ha explicado de esta manera:

es precisamente este *plus* no integrado de traumatismo sin sentido el que confiere a la Ley su autoridad incondicional: en otras palabras, lo que —en la medida en que elude el sentido ideológico— sostiene lo que podríamos llamar el *jouis-sense*, goce-en-sentido (goza-significa), propio de la ideología [...]. Antes de ser cautivo de la identificación, del reconocimiento/falso reconocimiento simbólico, el sujeto (\$) es atrapado por el Otro mediante un paradójico objeto-cause del deseo en pleno Otro (a), mediante ese secreto que se supone que está oculto en el Otro: \$∅a —la fórmula lacaniana de la fantasía [*fantasma*]. (Žižek, Slavoj, 2005: 74)

Para Oliveira, la invitación a la acción, e incluso a la identificación (*ser* la pieza, *ser* el cuadro) implica, de menos, la sospecha de existir bajo el mandato de ese Otro (el «orden simbólico», en la teoría lacaniana) que, atávicamente, desea siempre lo mismo: productividad, lealtad, búsqueda de plenitud: circunstancias que pueden ser ajenas, incluso, al propio individuo. «*Hamlet revenge!*» resulta la rebelión inmediata de quien advierte un mandato incómodo; pero sabe bien Oliveira, como sabía bien Hamlet, que toda rebelión

<sup>18</sup> Vid. Lacan, Jacques, «Hamlet: un caso clínico», en Lacan oral. Buenos Aires: Xavier Bóveda ediciones, 1983, pp. 11-125.

puede ya estar pensada de antemano por ese Otro (vengar al progenitor; o procurarse una existencia fuera de la costumbre y la ley: ergo, hacer patafísica). De ahí que surja, otra vez, la duda: ¿se procede con esa venganza, con un actuar aparentemente transformador, o bien, se prefiere el Chippendale y la comodidad material: la conformidad del trauma?

En *Rayuela* esto no es baladí, debido a que los cuestionamientos están apuntando, según el psicoanálisis, a la constitución misma del sujeto (entendido como la S barrada, en Lacan: \$), estructurado desde un orden social e imperativo (el Otro, lo simbólico), pero donde siempre hay un *resto*, un *plus* que lo hace sentir inconforme al sospechar que los esquemas dados reconfortan, pero no emancipan. De ahí la noción de *fantasme* («fantasía», «fantasma»). ¿Cómo se completa, aunque siempre precaria e insatisfactoriamente, ese eslabón no estructurado? A partir de lo *imaginario* (una figura que retorna, en el caso de Hamlet; una experiencia, libresca o erótica, en el caso de Oliveira), que es lo que, *en realidad*, se desea. Por eso el capítulo 3 acaba con ese sugerente «a menos que...», aludiendo a la duda, a dejar las posibilidades abiertas, a que la resolución metafísica quede suspendida.

Ahora bien: si el psicoanálisis permitía explicar, en *Rayuela*, la toma de conciencia al acecho del fantasma (el «acoso de las fantasías», al decir de Žižek) que azoraba con el propósito de escoger uno u otro valor en el binomio («acción/contemplación»; «realidad/fantasía»; «costumbre/novedad»), la forma en que Oliveira procederá se condice con las estrategias de lo que, años después, se denominará deconstrucción. Al decir de Paul de Man (uno de los primeros que identifica en la escritura derridiana herencias de recursos literarios), la deconstrucción «[d]esbarata ideologías arraigadas revelando la mecánica de su funcionamiento, va contra una poderosa tradición filosófica de la que la estética es una parte destacada, desordena el canon establecido de las obras literarias y desdibuja los límites entre el discurso literario y el no literario. Por implicación, puede revelar también los nexos entre ideologías y filosofía» (De Man, Paul, 1990: 24).

«La deconstrucción es [...] llevarse bien con la literatura» (Derrida, Jacques, en Hillis Miller, Joseph, 2005: 86), decía el propio Jacques Derrida. Y es que a partir de la conferencia «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas» (1966) resulta casi imposible no ver que cierto tipo de literatura ya estaba trabajando con este procedimiento: des-fundamentar posiciones centralistas y unívocas. Tal como realizan Oliveira y Morelli, lo primero que se indaga, y reconoce, es la existencia de

[Escriba aquí]

un «centro» que generará, performativamente, modos de pensar y actuar: «Ese centro», dice Derrida, «tenía como función no sólo la de orientar y equilibrar, organizar la estructura [...] sino, sobre todo, la de hacer que el principio de organización de la estructura limitase lo que podríamos llamar el juego de la estructura [...]. El centro recibe sucesivamente y de una manera regulada, formas o nombres diferentes» (Derrida, Jacques, 1989: 383-384). Ese centro (*logos*) rige la totalidad de una estructura, social, política, cultural o textual (de ahí el conocido término de *logocentrismo*). Sin dar mucha cuenta de cuál sea el concepto que esté en posición de trascendentalidad, lo que importa hacer notar es que, desde allí, se discrimina y polariza: hay centros y periferias; hay oficialidad y marginalidad; hay mayorías y minorías; hay tradición y vanguardia. De esta manera, ese *logos*, o «significado trascendental», organiza las posibles interpretaciones y determinaciones en torno a algún aspecto (qué debe ser una novela, por ejemplo). La deconstrucción reconoce dicho centro, y la formación de oposiciones binarias jerárquicas ahí surgidas; luego la invierte –en el binomio «ley/excepción», por ejemplo, notamos cómo, desde Alfred Jarry, Cortázar se inclina por el segundo término, que ha quedado en posición disminuida– y, finalmente, resiste la imposición de una nueva jerarquía.

Esto ya estaba presente en *Rayuela* desde el capítulo 9, «[e]l gran Logos vela» (Cortázar, Julio, 2001: 164), pero singularmente en el capítulo 74, en el cual se hace mención a una nota de Morelli sujeta con un alfiler de gancho en una cuenta de lavandería. De antemano, esto ya supone una aproximación a los «bordes», a lo «anticanónico»: lo que afectará lo establecido no se encuentra en las novelas publicadas del escritor, o incluso sus carpetas (que, a partir el capítulo 91, revisarán Etienne y Oliveira con minuciosidad), si no en un trozo de papel aislado. Pero el asunto es mucho más profundo: «Incapaz de liquidar la circunstancia, trata de darle la espalda; inepto para sumarse a quienes luchan por liquidarla, pues cree que esa liquidación será una mera sustitución por otra igualmente parcial e intolerable» (*Ibid.*, 2001: 547). Aquí ya está lo que Derrida advertirá años más tarde: la deconstrucción no puede funcionar como un sistema filosófico o una metodología debido al riesgo de volver a establecer una estructura con un *logos* fuerte al centro que engendre nuevas oposiciones binarias jerárquicas.

Es por eso que, desde los desplazamientos espaciales (recorrer París y Buenos Aires, pasando por sus centros, pero yendo a sus límites) hasta intelectuales (apreciar estéticamente a Paul Klee, del mismo modo que a un sello postal o una hoja caída de un árbol del Jardín des Plantes), *Rayuela* propone situarse en los bordes y abandonar cualquier pretensión de resolución dialéctica.

Así como la deconstrucción hacía notar que no podía emplearse otro lenguaje que no fuera el de la metafísica para oponerse a ella, Cortázar estima como conveniente, ante todo, reflexionar en torno a las posibilidades de una enunciación alternativa –lo que generaría, por ende, un pensamiento alternativo–. Nuria Montoya Caballero lo recalca bien cuando indica que Oliveira «se siente atrapado en las normas y conceptos que guían al hombre occidental. Nuestra cultura, desde los griegos, ha sido configurada tomando como eje central la razón. A través de la lógica se crea el lenguaje y a través de la lógica se creó una realidad. Se atribuyen nombres a los objetos, los fenómenos, los sentimientos... El problema es que no hay una correspondencia exacta entre el lenguaje y la realidad, los términos se desgastan, se manosean, de modo que llega un momento en el que no recordamos a qué hacían alusión. Nos alejamos cada vez más de la realidad» (Montoya, Nuria, 2005: párr. 15).

Es por ello que se enfatizaba anteriormente en la preocupación por el lenguaje, en tanto imposibilidad de nombrar con exactitud lo captado por la percepción y luego abstraído por la conciencia. No es solo que los términos *se desgastan*, como dice Montoya Caballero, si no que, como se analizaba, los términos *desgastan* los propios fenómenos: «Quizás esa sea la elección, quizás las palabras envuelvan esto como la servilleta al pan y dentro esté la fragancia, la harina esponjándose, el sí sin el no, el no sin el sí» (capítulo 73; Cortázar, Julio, 2001: 546); «[e]s un poco así: hay líneas de aire a los lados de tu cabeza, de tu mirada, zonas de detención de tus ojos, tu olfato tu gusto (...), es decir que andás con tu límite por fuera (...), y más allá de ese límite no podés llegar cuando creés que has aprehendido plenamente cualquier cosa, la cosa lo mismo que un iceberg tiene un pedacito por fuera y te lo muestra, y el resto enorme está más allá de tu límite y así es como se hundió el Titanic» (capítulo 84, *Ibid.*, 2001: 568-569); «[s]acás una idea de ahí, un sentimiento del otro estante, los atás con ayuda de palabras, perras negras, y resulta que te quiero» (capítulo 93, *Ibid.*, 2001: 594).

Hasta el propio Morelli, en el capítulo 99, se quejaba del empobrecimiento del lenguaje y buscaba un modo de vivificarlo para que, al menos, *nombrara* (ya que ese «descubrir», esa *alètheia*, ha quedado imposibilitada por la costumbre):

Podría citar varios momentos en que los personajes desconfían de sí mismos en la medida en que se sienten como dibujados por su pensamiento y su discurso, y temen que el dibujo sea engañoso (...). Lo que Morelli

[Escriba aquí]

quiere es devolverle al lenguaje sus derechos. Habla de expurgarlo, castigarlo, cambiar «descender» por «bajar» como medida higiénica; pero lo que él busca en el fondo es devolverle al verbo «descender» todo su brillo, para que pueda ser usado como yo uso los fósforos y no como un fragmento decorativo, un pedazo de lugar común (...). En lo que acabás de leernos está bien claro que Morelli condena en el lenguaje el reflejo de una óptica y de un Organum falsos o incompletos, que nos enmascaran la realidad, la humanidad. A él en el fondo no le importa demasiado el lenguaje, salvo en el plano estético. Pero esa referencia al ethos es inequívoca. Morelli entiende que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira. (*Ibid*, 2001: 611).

Así, puede generarse en *Rayuela* una línea de trabajo marcando los distintos momentos en los que, ya sea por reflexión o desvío del lenguaje normado, se intenta mover el *logos* con este procedimiento. Quedan para el final los ejemplos más obvios, que según la crítica tradicional parecían simple jugarreta pero que, como se ha visto, entrañan una propuesta más profunda: el *diccionario ispanamericano* es decir, escribir deliberadamente con barbarismos); *el juego del cementerio* –construir oraciones con palabras tomadas al azar del diccionario de la Real Academia de la Lengua, pero que han caído en desuso o no tendrán cabida en el lenguaje cotidiano; ergo, «el cementerio»: «Hartos del cliente y sus cleonasmos, le sacaron el clífono y el clípeo y le hicieron tragar una clica. Luego le aplicaron un clistel clínico en la cloaca, aunque clocaba por tan clivoso ascenso de agua mezclada con clinopodio» (*Ibid.*, 2001: 393)–; el *glíglíco* (exhibido con toda su capacidad en el capítulo 69, continuación del capítulo 93, donde se intentaba superar, o al menos ablandar, el lenguaje verbal: domesticar o tratar de convivir de mejor modo con «las perras negras»), etcétera.

En el plano de la «literatura menor», explicadas por Deleuze y Guattari, el máximo logro deconstructivo se encuentra en el capítulo 34. Se trata, precisamente, de establecer estas «líneas moleculares» al interior de la molarización de una «literatura mayor», en este caso, el de las «momias de vendaje hispánico» (Cortázar, Julio, en Alazraki, Jaime, 1994: 92), al decir cáusticamente por Cortázar. Oliveira descubre que la Maga se ha ido, pero en su huida abandona una novela de Benito Pérez Galdós:

En setiembre del 80, pocos meses después del  
Y las cosas que lee, una novela, mal escrita,  
fallecimiento de mi padre, resolví apartarme de los  
para colmo una edición infecta, uno se pregunta

negocios, cediéndolos a otra casa extractora de Jerez cómo puede interesarle algo así. Pensar que se ha tan acreditada como la mía; realicé los créditos que pasado horas enteras devorando esta sopa fría y depude, arrendé los predios, traspasé las bodegas y sus sabrida, tantas otras lecturas increíbles, Elle y Fran-existencias, y me fui a vivir a Madrid. Mi tío (primo ce Soir, los tristes magazines que le prestaba Babs. carnal de mi padre), don Rafael Bueno de Guzmán *Y me fui a vivir a Madrid*, me imagino que después y Ataide, quiso albergarme en su casa; mas yo me de tragarse cinco o seis páginas uno acaba por en-resistí a ello por no perder mi independencia. Por granar y ya no puede dejar de leer, un poco como fin supe hallar un término de conciliación, combi no se puede dejar de dormir o de mear. (Cortázar, Julio, 2001: 341)

Al interferir la «literatura mayor» se actualiza pues, el procedimiento de recurrir a esos otros lenguajes que hicieron sufrir el límite o lo alcanzaron, y que en la mayoría de los casos se emparentan con la vanguardia. Como se ha demostrado, no se trata solo de una revolución formal o de representación, sino de creación e invención radical. Por eso, la absorción en términos de escritura propias de la pintura cubista y abstracta, el jazz, el dodecafonismo o el dadaísmo se han metabolizado en su estilo. La misma autonomía material que proponía Vassili Kandinski, en *De lo espiritual en el arte*<sup>19</sup> (es decir, que los niveles materiales que hacen posible la representación [color textura y forma, en el caso de la pintura; la morfosintaxis, la semántica, la fonética, en el caso de la literatura]) y Marcel Duchamp, en sus *Escritos*<sup>20</sup>, para la escultura (la necesidad de establecer entre la creación y la realidad un contacto directo, empleando, para ello, materiales deteriorados y humildes) es la que propone Cortázar en *Rayuela*. En el camino, se abren nuevas posibilidades de *hacer* novela y de *hacer* pensamiento.

#### *Conclusiones: La resolución de una novela inventiva*

Este ensayo ha propuesto una lectura diferente de *Rayuela*, alcanzando conclusiones que complementan, y a ratos contravienen, las interpretaciones previas sobre la novela. Ya se decía, en el capítulo 73: «Nuestra verdad posible tiene que ser invención» (*Ibid.*, 2001: 545); y es que, en este recorrido de sesenta años por

<sup>19</sup> Cf. Kandinski, Vassili, *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, 1996.

<sup>20</sup> Cf. Duchamp, Marcel, *Escritos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019

[Escriba aquí]

todas esas «turas», se ha querido demostrar que, si de este lado está la «Gran Costumbre», los discursos creativos se resignifican como algo más que juego literario para trascenderla.

El tránsito del capítulo 73 al capítulo 1 es evidente: se trata, casi, de una demostración de hipótesis. El modo en que deambula Oliveira por la ciudad (inventándose su trazado urbano, hallándole sentido si encuentra, o no, a la Maga) entraña romper precisamente con las leyes e incorporar el «tornillo» al «mentón de un cinocéfalo». De ahí que se recurra a la descripción de manías y prácticas alternas para *pasarse al otro lado*: la visita a madame Léonie (la vidente); el recurso prosopopéyico de la ternura o humanización de los objetos (la tela roja, el paraguas desvencijado, las postales); la famosa patafísica, en tanto reflexión de las excepciones y de lo insignificante -«hablábamos de patafísica hasta cansarnos, porque a ella también le ocurría (y nuestro encuentro era eso, y tantas cosas oscuras como el fósforo) caer de continuo en las excepciones, verse metida en casillas que no eran las de la gente, y esto sin despreciar a nadie, sin creernos Maldorores en liquidación ni Melmoths privilegiadamente errantes» (*Ibid.*, 2001: 126)-; o maleficios asociados a la paranoia a partir, por ejemplo, del terrón de azúcar, lo que implica generar, casi sin voluntad, un pandemonio para romper lo cotidiano: «Desde la infancia apenas se me cae algo al suelo tengo que levantarlo, sea lo que sea, porque si no lo hago va a ocurrir una desgracia, no a mí sino a alguien a quien amo y cuyo nombre empieza con la inicial del objeto caído. Lo peor es que nada puede contenerme cuando algo se me cae al suelo, ni tampoco vale que lo levante otro porque el maleficio obraría igual» (*Ibid.*, 2001: 128-129).

Del mismo modo, apostando al asunto de esta invención particular, se hace notar en el capítulo 2, la condición de Oliveira como constructor de «máquinas inútiles»: «Por ese entonces yo juntaba alambres y cajones vacíos en las calles de la madrugada y fabricaba móviles, perfiles que giraban sobre las chimeneas, máquinas inútiles que la Maga me ayudaba a pintar» (*Ibid.*, 2001: 132), en tanto artefactos encontrados en el mundo, pero que pueden reinventarlo a partir de la inutilidad, de la excepción y la vanguardia (y aquí Duchamp resuena otra vez). La conclusión es la siguiente: el hallazgo en la cotidianidad de objetos o fenómenos ya acabados dispara un *continuum* proceso de invención, de flujo o devenir, en términos deleuzianos, al que los personajes apuestan para resistir el anquilosamiento metafísico. Por eso Oliveira se niega a escribir una obra a usanza «La novela que nunca escribiré» (*Ibid.*, 2001: 138) pues en caso de escribirla, se quedaría estática, fija, y las búsquedas se detendrían.



Leída de este modo en el siglo XXI, cobra sentido lo que en lecturas anteriores parecía simplemente anecdótico, de un lado y de otro del tablero: «Son gente que no estaba esperando otra cosa que salirse del recorrido ordinario de los autobuses y la historia» (capítulo 4, *Ibid.*, 2001: 147); «Puede ser que haya otro mundo dentro de éste [...], ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix» (capítulo 71, *Ibid.*, 2001: 540); «deshacerlo todo y recomenzar» (capítulo 7, *Ibid.*, 2001: 160), etcétera.

Un apunte más, para terminar. Aquí es cuando cobra aún más importancia el personaje de Morelli, en tanto *plus* de significación. Oliveira y su amigo Etienne se enteran de que Morelli, el viejo novelista que vive en el 32 de la rue Madame, admirado y comentado por el «Club de la Serpiente», fue atropellado y se encuentra en el hospital. Lo visitan, lo condescienden, le dan su confianza, al punto que Morelli les pide que vayan a su casa, busquen unas carpetas de colores y armen una de sus novelas inconclusas (capítulos 91, 96, 99). Ahí se produce la máxima tensión entre el «mundo de Oliveira» y el «mundo de Morelli» (que, como se ha explicado, hace posible el mundo de Oliveira). No se trata solo del encuentro entre un autor (personificado dentro de la narración) y un personaje (resultado de este), si no casi un *cortocircuito* en la enunciación. Mientras Morelli escribe y fragua pasajes de una novela que nunca acaba de articularse, Oliveira, la Maga, Perico, Wong, Gregorovius, Babs, Ronald y Etienne transitan por esos pasajes, los experimentan. Es por esto que cuando el Club se reúne en casa de Morelli para cumplir con el pedido del viejo ahora moribundo en el hospital, algo se rompe, se quebranta: en el fondo, los personajes *se convierten* en esos papeles.

Por tanto, la suspensión entre los capítulos 58 y 131 solo funciona para el nivel de la historia de los personajes; en el nivel de la historia del autor, todo se cierra cuando esos personajes son quienes deben organizarse a sí mismos un probable final. No se trata de un mero juego autoficcional: es este episodio el que hace de *Rayuela* una novela autoconclusiva.

Otro modo de verlo (y de entender la vigencia de *Rayuela* como novela puramente inventiva): del capítulo 1 al 56 vemos un mundo girando y funcionando. En los «capítulos prescindibles» vemos los mecanismos que hacen posible ese mundo, lo que ya estaba presente desde un inicio en el proyecto cortazariano, como lo revela una carta de Cortázar a Paco Porrúa, de 1962: «Si en la Argentina existiera la “pre edición” como en Francia, valdría la pena publicar algunos fragmentos morellianos que explican suficientemente las intenciones del libro (...). Los textos significativos a primera lectura, y que podrían servir para dar una idea previa de la obra, me parece que son los siguientes: final del capítulo 54. Capítulo 62. Capítulo 79:

[Escriba aquí]

el tercer párrafo serviría muy bien incluso para la solapa del libro. Y también habría material aprovechable en los capítulos 95 (nota 1), 97, 99, 109, 112 y 116» (Cortázar, Julio, 2002: 446).

En el capítulo 93 se dice de Morelli: «Parecía moverse a gusto en ese universo aparentemente demencial, y dar por supuesto que esas conductas magistrales constituían la verdadera lección, el único modo de abrir el ojo espiritual del discípulo y revelarle la verdad. Esa violenta irracionalidad le parecía natural, en el sentido de que abolía las estructuras que constituyen la especialidad de Occidente» (*Ibid.*, 2001: 599). De esta manera, las notas de Morelli no solo representan el modo en que está diagramada *Rayuela*, sino la posibilidad de salir de ella. Con una crítica demasiado concentrada en el bucle que surge entre el capítulo 58 y el 131, se advierte poco que, luego de organizar los papeles, la salida en realidad de estas entidades ficticias está en el capítulo 62 (cosa que, como se sabe, no se presenta solo como libro apócrifo).

El principio regidor por el que *Rayuela* sigue vigente, sesenta años después, es ese: la posibilidad de emancipación literaria y existencial no es dialéctica; no es vía la *alétheia* ni la metafísica, sino la *poiesis*: «Nuestra verdad posible tiene que ser invención, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo» (*Ibid.*, 2001: 545), lo que permite, también, a la crítica literaria ulterior del siglo XXI encontrar un estatuto para la estética más allá de su esfera contemplativa.

### Referencias bibliográficas

Amorós, A. (2019). «*Rayuela*, la vigencia de un clásico moderno», en Cortázar, Julio *Rayuela*. Madrid: Real Academia Española, 2019, pp. 909-926.

Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

Blanco Arnejo, M.D. (1997). *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*. Madrid: Editorial Pliegos.

Cortázar, J. (2001). *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2001.

\_\_\_\_\_ (2002). *Cartas I*. Buenos Aires: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2019). *Rayuela*. Madrid: Real Academia Española.

De Man, P. (1990). *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor.

Deleuze, G. y Parnet, C. (2004). *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1975). *Kafka: Por una literatura menor*. México: Era.

- 
- \_\_\_\_\_ (2004). *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Escobar Guzmán, C. O. (2015). «*Rayuela* de Julio Cortázar: una literatura menor». Tesis de grado. Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós..
- Harss, L. (1981). *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Hegel, G. W. F. (1973). *Fenomenología del espíritu*. México: FCE.
- Hillis Miller, J. (2005), «Derrida y la literatura», en Cohen, T. (ed.), *Por amor a Derrida*. México: Siglo XX, pp. 85-114.
- Lacan, J. (1981). *El Seminario I. Los escritos técnicos de Freud (1953-1954)*. Buenos Aires: Paidós.  
\_\_\_\_\_ (1983). *Lacan oral*. Buenos Aires: Xavier Bóveda ediciones.  
\_\_\_\_\_ (2006). *El Seminario 23. El sinthome*. Buenos Aires: Paidós.
- Montaldo, G. (2019). «Rayuela: una enciclopedia para rebeldes», en Cortázar, J., *Rayuela*. Madrid: Real Academia Española, pp. 974-960.
- Montoya Caballero, N. (2001). «La crítica a la razón occidental en *Rayuela*», en *Rayuela y su lector*. Recuperado el 14 de diciembre de 2023. Disponible en: <https://rayuelaysulector.es.tl/la-cr%cdtica-a-la-raz%d3n-occidental-en-rayuela-de-julio-cort%clzar.htm>.
- Zagalo Pereira, G. (2009), «La pragmática de la doble naturaleza del agenciamiento en Deleuze y Guattari». *Revista de la Asociación de Alumnos de Postgrado de Filosofía*, Universidad Complutense de Madrid, año 2, pp. 48-57.
- Žižek, S. (2005). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

---

## IMAGINARIOS DOMÉSTICOS EN LA NOVELA CHILENA. UNA PERSPECTIVA GENÉRICO DIACRÓNICA DE LA CASA PATRONAL<sup>1</sup>

Patricia Poblete Alday<sup>2</sup>

### Resumen//Abstract:

El texto presenta una revisión de las representaciones literarias de la casa patronal o hacendal en cuatro novelas chilenas de diferentes épocas: *Casa grande* (1908), de Luis Orrego Luco; *La amortajada* (1938), de María Luisa Bombal; *Nocturno de Chile* (1999), de Roberto Bolaño; y *Fruta podrida* (2007), de Lina Meruane. Con ello se busca identificar y comparar los diferentes elementos asociados a la domesticidad desde una perspectiva narrativa y de género, que problematice las ideas y conceptos tradicionalmente asociados al hogar. Las conclusiones relevan la necesidad de un enfoque interdisciplinario y situado para este análisis, que enfatice y actualice el valor de la casa como cronotopo, más allá del ámbito estrictamente narratológico.

Palabras clave: casa, domesticidad, novelas chilenas, género.

### DOMESTIC IMAGINARIES IN THE GENERIC DIACRONIC PERSPECTIVE IN THE CHILEAN NOVEL. IN THE PATRON HOUSE

This text offers a review on the literary representations of the Patron's or Landowner's house in four Chilean novels from different periods: *Casa grande* (1908), by Luis Orrego Luco; *La Amortajada* (1938), by María Luisa Bombal; *Nocturno de Chile* (1999), by Roberto Bolaño; and *Fruta Podrida* (2007), by Lina Meruane. This seeks to identify and compare different elements associated with domesticity from a narrative and gender perspective, which questions the ideas and concepts traditionally associated with the homelike spirit. The conclusions highlight the need for an interdisciplinary and situated approach for this analysis, which emphasizes and updates the value of the house as a chronotope, beyond the narratological scope.

Keywords: home, domesticity, Chilean novels, gender.

---

<sup>1</sup> Este texto forma parte del proyecto "Imaginarios domésticos en la narrativa femenina contemporánea de herencia fantástica en Hispanoamérica", financiado por la Universidad Finis Terrae, y del cual la autora es investigadora responsable. Una versión preliminar y acotada de este artículo fue presentada en el XLIV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), celebrado en la Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas, entre el 5 y el 8 de julio de 2023.

<sup>2</sup> Chilena. Profesora titular de la Facultad de Humanidades y Comunicaciones de la Universidad Finis Terrae. Correo: ppoblete@uft.cl

La casa siempre ha sido un elemento relevante en las literaturas de todo el mundo: más que escenario, es un emplazamiento simbólicamente significativo, en cuanto marca un lugar dentro de un espacio geográfico e imaginario a la vez, que contiene y proyecta las emociones de quienes la habitan. Como cronotopo (Bajtín, 1937-8), la casa es útil para comprender la historia narrada a nivel intradieгético, las acciones y pensamientos de los personajes y las relaciones que establecen entre ellos y con el entorno, como también para iluminar aspectos relativos al contexto real-referencial respecto al cual todo lo anterior adquiere significado para una comunidad dada de lectores. Lo primero apunta a lo que Marie-Laure Ryan llama “story space” (2009: 422), es decir el espacio relevante para la intriga; mientras que lo segundo se relaciona con lo que esta misma teórica denomina “setting” (ibidem), que es el entorno social, cultural e histórico en el cual se desarrolla la acción. Como indican Francesca Saggini y Anna Enricheta Soccio (2012:5), la representación de la casa en la literatura nos permite comprender los modos en que aquella se sitúa en el mundo pero también, y más relevante aun, las formas en las que observamos el mundo desde los límites de la casa.

Por ello, desde los estudios literarios y culturales, la casa ha sido analizada como un microcosmos simbólico, que expone y problematiza los mecanismos de construcción de la identidad y las estructuras del poder. A nivel hispanoamericano, contamos con un rico corpus analítico que ilustra esta perspectiva, y que pone especial énfasis en su dimensión política, donde la casa equivale al país (e.g. Loveluck, 1969; Goic, 1991; Cánovas, 1991 y 1998; Pizarro, 1997; Olea, 2001; Brito, 2008; Luongo, 2009; ‘Alvares, 2009; Rojo, 2011; Willem, 2014; Álvarez Rubio, 2007; Álvarez, 2009; Areco, 2015; Gallego Cuiñas, 2018). Si bien muchos de estos trabajos han integrado en mayor o menor medida el factor genérico para analizar desde allí la posición subalterna de la mujer dentro del espacio doméstico y social, aquellos que asumen esta perspectiva como eje articulador han abordado corpus cronológicamente acotados o bien obras específicas (e.g. Cisterna, 2009 y 2016; Guerra-Cunningham, 2012; Poblete Alday, 2021).

Sin embargo, con la transformación de las relaciones sociales desde las nuevas tecnologías, la diversificación identitaria y las alteraciones en las estructuras familiares, la casa deja de ser un espacio de protección, orden y confort, para develar las contradicciones de nuestra época y las zonas oscuras de lo cotidiano. Con ello se tensionan ideas y conceptos tradicionalmente asociados a la casa, como lo íntimo y lo privado, lo femenino, la calidez y el cobijo y, sobre todo, la domesticidad. Esta última se comprende desde el entrecruce de nociones: la protección (Bachelard, 1957); el reflejo del Yo (Praz, 1965) y la realización y la autenticidad (Sennett, 1974). Como lo resume el arquitecto canadiense Witold Rybscinski:

El hablar de domesticidad es describir un conjunto de emociones percibidas, no un solo atributo aislado. La domesticidad tiene que ver con la familia, la intimidad y una consagración al hogar, así como una sensación de que la casa incorpora esos sentimientos y no sólo les da refugio. (1991: 84)

Así comprendida, la domesticidad depende de factores como el confort, la higiene, la nutrición y el cuidado, todas labores que han sido cumplidas, histórica y mayoritariamente, por las mujeres. No es de extrañar, entonces, que el mito romántico del hogar haya sido acuñado y sostenido por varones, y que solo en las últimas décadas se haya comenzado a revelar lo que Mary Douglas denominó las “tiranías del hogar” (1991: 303).

La casa o hacienda patronal encarna de forma privilegiada la situación de renunciadas –voluntarias o impuestas– y de explotación que supone la mantención de la domesticidad armónica. Esto se ha documentado profusamente desde la investigación de campo en las Ciencias Sociales (e. g. Valdés, 1988). Asimismo, en el ámbito literario chileno, novelas como *Gran señor y rajadiablos* (Eduardo Barrios, 1948) y *La casa de los espíritus* (Isabel Allende, 1982) dan buena cuenta de la figura del patrón de fundo, que extiende su dominio por sobre tierras, personas y objetos sin ética ni consideración alguna.

En su estudio sobre la casa tradicional chilena, el estudioso de la arquitectura Eduardo Secchi alaba lo que llama “un encanto que hoy no sabemos con certeza a qué atribuir, pero que formaba parte del espíritu de las cosas” (1952: 9). Ese espíritu de las cosas, lo que Mario Praz denominó *stimmung* (1965), refleja una idiosincrasia que es no solo propia del o la dueña de casa y de su entorno familiar –como propuso el crítico italiano– sino que está social e históricamente determinada. El “encanto” que emana de la domesticidad es un valor impreciso que se consigue, como ya señalamos, a costa de renunciadas y sacrificios invisibilizados, donde los factores de clase y género son estratégicos, pero –en línea con la organización espacial de la vivienda– se relegan al tercer patio: el de los espacios de producción y servidumbre. Por eso, en términos socioculturales, quizás no sea extraño que Secchi, distinguido varón nacido en 1900, no sea capaz de reconocer la “cocina” del bienestar doméstico que alaba.

Una casa es la suma de materiales que la concretan, la lógica que define su arquitectura, las relaciones que establecen sus habitantes, las acciones que bajo su techo se ejecutan, las emociones que contiene, las potencialidades proyectadas y no actualizadas. Pero también, como indica el psicoanalista Patrick Avrane (2021), es la memoria de su pasado. En ese sentido, nuestra revisión se orienta a identificar las formas de pervivencia de la casa patronal y su carga simbólica –masculina, dominante, violenta– en la narrativa

---

chilena contemporánea, organizadas según una lógica espacio-estructural que revela la valencia emocional tanto de quienes la habitan, en el ámbito de la ficción, como de un público lector situado.

### **Fachada: *Casa grande* (1908)**

La casa patrimonial, recordemos, exhibe una arquitectura típicamente colonial, en la cual también se revela el férreo influjo del sujeto dominante. Tejas de arcilla, vigas de roble, muros de adobe; dos o tres patios empedrados, rodeados de corredores techados y habitaciones. En su versión original –la del campo o las haciendas del centro sur de Chile–, esta casa opera como símbolo del poder patriarcal y su linaje, al tiempo que es eje de un conjunto de operaciones productivas basadas en la agricultura y la ganadería. En la más antigua de las novelas que nos ocupa, la casa hacendal de la familia Sandoval, llamada Romeral de Calipeumo, es de construcción reciente, pero mantiene las líneas tradicionales, conjugando el afán de modernidad con el marcador de estatus que da lo vetusto; la opulencia con la austeridad:

[...] de elevados y espaciosos techos, grandes ventanas, anchos corredores y pilares por los cuales trepan enredaderas de madreselva, de campanillas y de yedra, formando verdaderos muros artificiales que cubren la parte baja de la casa con tapiz de verdura. Las habitaciones son espaciosas, todas de piso encerado y cubierto con tapices en el centro; el salón y comedor tienen parqué, zócalo de madera y techo con artonados de madera estilo Jacobo II, *imitación de antiguo*. Presentan una elegante y confortable instalación a la moderna, con lámparas de gas acetileno, sala de billares y espléndida capilla, monumentalmente decorada, con techos estucados y vidrios de colores, y hasta un armonio-pianola, que se tocaba los domingos durante el servicio religioso. (35, cursivas añadidas)

Esta simbiosis se revela también en la remodelación de las casas antiguas del fundo, “de techos bajos, cubiertos de reja, y corredores enladrillados al ras del suelo, con ventanas de hierro, anchos portones y gruesas murallas de adobe” (36), que han sido acondicionadas como espacios de administración, almacenaje y hospedaje de invitados:

Erase un cañón de piezas comunicadas entre sí, pero con puertas independientes al patio. Las habitaciones tenían, todas, colgaduras de cretona, lechos confortables, alfombras nuevas, catres

ingleses pintados de laqué blanco y lavatorios del mismo estilo, mezcla de sencillez y de comodidad a un mismo tiempo. (89)

Las señoras de la casa carecen de la más mínima noción de economía doméstica, y viven en un derroche eterno que las emparenta, mal que les pese, al mobiliario de las casas que procuran regentar. De ahí la importancia que el narrador otorga al ornamento y el detalle de los espacios domésticos: más allá de su valor (de cambio y simbólico), la conjunción –que muchas veces es derechamente atiborramiento– de objetos decorativos y de tecnologías de la vanidad procura generar, de forma tan artificial como patética, el referido *stimmung*.

Tanto la casa hacendal como las mansiones santiaguinas revelan, en esta novela, el punto en el cual la composición de la vivienda se vuelve “extrovertida”, según el término que utiliza Manzini (2011). La función de la casa aquí no es tanto la de habitación y cobijo como de vínculo con los círculos ajenos a la familia y la exhibición de una intimidad cuidadosamente producida y escenificada *para* otros, en una época en la cual la influencia francesa se impone de forma rotunda entre las clases altas. En esa lógica, así como la casa hacendal cuenta con un administrador que ejecuta las órdenes del patrón, en las casas citadinas es la mujer quien debe llevar los temas domésticos para solaz de su esposo y sus hijos. Ello supone, por supuesto, la concurrencia de una buena cantidad de sirvientes, cuya presencia y labor no tiene cabida en el relato de Orrego Luco. Las labores domésticas, de cuidado y mantención, parecen “hacerse solas”, lo que revela la inconsciencia tanto de los personajes, todos pertenecientes a la clase alta, como –muy probablemente– del mismo autor, también hijo de la rancia aristocracia criolla. A lo largo de la novela solo se individualiza a una mujer del servicio doméstico: la Tato, en circunstancias en que asiste a Gabriela Sandoval tras ser envenenada por su marido (313-4 y 343). En el relato de su reacción se revela la lógica de la invisibilización del trabajo doméstico y de cuidados, que hasta hace muy poco se consideraba “simple” acto de lealtad y amor, y que se exigía incluso a las trabajadoras domésticas remuneradas: “La vieja sirvienta, que amaba a Gabriela como hija, *con ese afecto de esclavas de la antigua servidumbre de grandes familias chilenas*, estaba desesperada [...]” (314, cursivas añadidas).

La lógica que subyace tanto a la invisibilización del servicio doméstico como al ocultamiento de los secretos familiares más vergonzosos es la misma: de orden *estético*, aunque el narrador indique –desde la lógica de sus personajes– que se obedece al criterio del honor (314). En atención a la etiqueta social, hay cosas que no se muestran ni se dicen, aunque eso implique modificar la verdad o, lisa y llanamente, mentir.



Solo en virtud de eso es que el narrador focaliza, mínimamente, en la consciencia de la empleada (nótese lo peyorativo de la descripción física):

–Ha sido un accidente..., Tato –le dijo–. Me equivoqué de frasco en las inyecciones... y me muero...

A la vieja sirvienta le rodaron las lágrimas por *su cara arrugada, de indígena, hosca y fea*. Comprendía que su ama quería salvar el nombre de sus hijos, y mentía. (343, cursivas añadidas)

Desde la lógica narrativa, sin embargo, la Tato, con toda su fealdad y limitaciones materiales, es el único personaje capaz de empatizar con Gabriela y procurar, aunque de forma precaria, el sentimiento de contención y refugio que detenta un hogar.

### **Sótano: *La amortajada* (1938)**

Por contraste a la casa de los Sandoval, la casa “introvertida y negada al exterior” (ibidem), propia de la época colonial, reaparece desde la lógica intimista en la narrativa de María Luisa Bombal. Aquí la vivienda ya no se inserta de forma armónica y apacible en su entorno, sino que debe resistir los embates de una naturaleza salvaje e impredecible: en *La Amortajada* son los vientos huracanados, que pareciera que van a “desarraigar la casa de sus cimientos y llevársela uncida a su carrera” (2000b: 116); en *La última niebla* es, precisamente, la niebla densa que cerca la construcción y emborriona el paisaje; y en *El árbol* es la sombra de un gomero inmenso, que tiñe el vestidor de tonos oscuros. Las casas en la narrativa de Bombal –igualmente inspiradas en esta lógica y arquitectura hacendal– son espacios crepusculares, cerrados sobre sí mismos, alejados de ciudades y pueblos; fríos y húmedos, apenas iluminados con velas y lámparas de aceite (2000b: 100 y 121). Son, textual y simbólicamente, sitios de “persianas cerradas [y] rejas enmohecidas” (2000c: 89). A esta condición lóbrega de la casa se debe, en parte, uno de los hechos más aciagos en la vida de la protagonista, cuando, caminando a tientas en medio de la noche, cae por las escaleras y sufre un aborto.

Desde aquí, se comprende que la experiencia de la casa para las mujeres que la habitan es ferozmente ambivalente: la casa posibilita el repliegue sobre una subjetividad radical y exuberante, y en ese sentido es reducto de intimidad e independencia; pero también es condición de su límite y control, a través de la figura del marido, que es la real autoridad de este espacio doméstico. De hecho: la casa que habita la pareja

es herencia de los padres del marido; es el lugar donde él nació y, por tanto, es *su* propiedad. Ana María, la protagonista, la describe como una casa “incómoda y suntuosa”, que odió desde que puso un pie en ella y a la que nunca pudo adaptarse (146). Por contraste, evoca la casa de su abuela –esto es, de propiedad femenina– en cuyo recuerdo sí es posible rastrear trazos de una domesticidad hogareña, en tanto espacio vivido y, para decirlo en los términos de De Certeau, *practicado*:<sup>3</sup>

¡Qué distinta del pabellón de madera fragante cuyo luminoso interior invitaba a espiar por los cristales!

Tal vez tuviera algún parecido con la vieja casa de su abuela en la ciudad de provincia donde pasó su primera infancia, donde residió durante el invierno y se presentó en sociedad.

Pero ¿dónde están la sala de billar, el costurero, el jardín con olor a toronjil?

Aquí, ni una sola chimenea –y ¡horror!, el espejo del vestíbulo trizado de arriba abajo–; largos salones cuyos muebles parecían definitivamente enfundados de brin. (146)

Solo muerta, la melancólica amortajada se enseñoreará del espacio que habitó junto a su marido; esa posesión –extemporánea y por lo mismo inconducente– encarna en la curiosa focalización de los espacios que realiza desde su ataúd, mientras la conducen al sepulcro:

Ve oscilar el cielo raso; resbalar; sus ojos entreabiertos perciben casi enseguida otro, blanqueado hace poco; es el de su cuarto de vestir.

Una enorme rasgadura, obra del último temblor, la hace reconocerse luego en el cuarto de alojados. Largas filas de habitaciones van mostrándole así ángulos, moldes, vigas familiares. Ante cada puerta se produce matemáticamente un breve alto y ella adivina que la excesiva estrechez del umbral dificulta el paso de quienes la cargan.

He aquí, sacrilegio, que pisotean la alfombra azul. ¿Quién se habrá atrevido a traerla al vestíbulo? ¿Y para qué? El piso lustrado sienta mil veces mejor al estilo de la casa. (163)

---

<sup>3</sup> De Certeau realiza una distinción clave entre lugar y espacio: el primero corresponde al orden según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia según la ley de lo propio (como sería, en esta novela, la casa de la familia del marido de Ana María), mientras que el espacio incluye los vectores de dirección, velocidad y tiempo, propios de un habitar en términos relacionales. De ahí su afirmación: “*el espacio es un lugar practicado*” (1996: 129, cursivas en el original).

Hemos dicho que, en la narrativa de Bombal, la casa autoriza la emergencia de una subjetividad radical a la vez que constriñe su expresión. En ese sentido, la casa deviene tumba y sepulcro, antesala de esa “última morada” que, en el caso de Ana María, es también posibilidad de expansión más allá de los límites de su propio y asfixiante solipsismo. La siguiente cita corresponde a la consciencia de la protagonista al ser depositada, “devuelta”, a la tierra, donde –en línea con el imaginario de Bombal– lo femenino parece encontrar su verdadero hogar:

[...] nacidas de su cuerpo, sentía una infinidad de raíces hundirse y esparcirse en la tierra como una pujante telaraña por la que subía temblando, hasta ella, la constante palpitación del universo.

Y ya no deseaba sino quedarse crucificada a la tierra, sufriendo y gozando en su carne el ir y venir de lejanas, muy lejanas mareas [...] (2000b: 176-177)

*Biblioteca: Nocturno de Chile (1999)*

Sesenta años después, en *Nocturno de Chile*, el “patrón de fundo” –esa figura arquetípica del poder masculino, que regenta la casa hacendal– ya no es el terrateniente que posee el poder económico, sino quien detenta la autoridad en el campo cultural: González Lamarca, o Farewell, el *pope* de la crítica literaria. A su casa de campo, ubicada cerca de la ciudad de Chillán, en el centro-sur del país, se convoca solo a lo más granado de la intelectualidad: poetas, escritores, teóricos, historiadores. En su enorme living-biblioteca conviven sin escándalo incunables, primeras ediciones autografiadas y cabezas de animales disecados; su descripción revela el peso de un pasado que se hereda eminentemente por vía masculina:

[...] llamar living a aquella sala era un pecado, más bien se asemejaba a una biblioteca y a un pabellón de caza, con muchas estanterías llenas de enciclopedias y diccionarios y souvenirs que Farewell había comprado en sus viajes por Europa y el norte de África, amén de por lo menos una docena de cabezas disecadas, entre ellas la de una pareja de pumas que el padre de Farewell había cazado personalmente. (19)

Lo ominoso del lugar, sin embargo, no surge tanto de estas imágenes –ni del nombre del fundo, *Là-bas*, en alusión a la novela de Huysmans<sup>4</sup>– sino de la indolente distancia entre la fastuosidad de la casa solariega y el entorno humilde, casi miserable, en el que viven los campesinos que la mantienen con su trabajo. En

<sup>4</sup> Abordo este aspecto de la novela en mi texto “Là-bas, la parte de atrás”, en Fernando Moreno (ed.) *Lecturas de Nocturno de Chile de Roberto Bolaño*. Valparaíso: Puntángeles, 2014, 207-217.

uno de sus paseos por los alrededores, el sacerdote Sebastián Urrutia Lacroix, la delirante voz narrativa de la novela, poeta y también crítico literario, llega a una cabaña donde hay un grupo de peones con sus mujeres, sentados en torno a una cocina de leña. Sus manos ásperas y sus rasgos toscos, el pan duro que le ofrecen, la fealdad del entorno, todo ello le produce “miedo y asco” (2000: 20), y apenas puede huir para regresar a la casa patronal:

[...] me levanté, hice una señal de la cruz en el aire, que Dios bendiga esta casa, dije, y me marché con viento fresco. Al salir volví a oír el ladrido del perro y un tremolar de ramas, como si una bestia se ocultara entre la maleza y desde allí sus ojos siguieran mis pasos erráticos en busca de la casa de Farewell, que no tardé en ver, iluminada como un trasatlántico en la noche austral. (22)

Si la casa patronal funciona como faro ya no es en términos de centro del sistema productivo, como fue históricamente, sino en términos simbólicos: su dueño no genera materias primas –salvo alimentos para consumo interno– sino que posee el capital y el poder cultural necesario para determinar quién merece un lugar, y quién no, dentro del circuito literario. En esta línea, la lógica de la coexistencia de libros y cabezas en la biblioteca de *Là-bas* ya no es simple cliché aristocrático –“En este país de dueños de fundo –dice Farewell– la literatura es una rareza” (2000: 14)– sino que se vuelve, brutal y socarronamente, literal. En tanto heredero de un linaje privilegiado y figura de autoridad en el ámbito cultural, Farewell encarna la figura del padre autoritario, cuya protección y aprobación el narrador busca con ansias. En ello se revela no solo el afán de Urrutia Lacroix por ser parte de esa elite intelectual, sino también la huella que su padre real ha dejado en él, como carencia emocional, y que se repite en las imágenes de su presencia, nebulosa y amenazante, en la casa de infancia:

Aún recuerdo su sombra deslizándose por las habitaciones de nuestra casa, como si se tratara de la sombra de una comadreja o de una anguila. (12)

Otras veces volvían las imágenes de mi infancia y de mi adolescencia y veía la sombra de mi padre escurriéndose por los corredores de la casa como si fuera una comadreja o un hurón o más apropiadamente un anguila encerrada en un poco adecuado recipiente. (35)

Y yo vi otra vez a mi padre, encarnado en la sombra de una comadreja o de un hurón escurriéndose por los rincones de la casa [...] (62)

Pero ni la casa de su infancia, ni la casa hacendal de Farewell, ni mucho menos la siniestra casa de María Canales,<sup>5</sup> poseen esas cualidades de confort y protección señaladas al inicio de este texto. Por más que el narrador considere que la casa de Farewell es “un puerto”, en tanto “estuario en donde se refugiaban, por períodos cortos o largos, todas las embarcaciones literarias de la patria” (22-23), en realidad solo reproduce la estructura de un sistema de castas –sociales, literarias– que se sustenta sobre un principio tan violento como la exclusión.

*Bodega: Fruta podrida (2007)*

En esta novela, ambientada en la época contemporánea, la casa patronal persiste como reliquia de un poder que, en la práctica y ya en el siglo XXI, se ha vuelto transnacional, pero cuyo ejercicio continúa siendo potestad masculina. En esta obra, ese poder se encarna en el Ingeniero –así, sin nombre propio, pero con mayúsculas– que regenta el *packing* de una empresa frutícola en el centro-sur del Chile. En ella también trabaja una las hermanas protagonistas, María del Campo, una profesional eficiente y comprometida a la que, sin embargo, se le niegan los ascensos y las gratificaciones. Pese su formación científica y a su experiencia, la única labor por la cual María es reconocida y bien recompensada es aquella históricamente femenina: parir mano de obra o, en este caso, materia prima. Y es que la hermana mayor se embaraza de forma constante para proveer a la ciencia de tejidos y órganos frescos.

La casa que comparten las hermanas –la clásica casa de campo, de adobe encalado– está situada al final de un callejón sin salida, metáfora elocuente de la situación existencial de ambas. Y, a diferencia de las viviendas patronales de las otras novelas, su remedo aquí muestra una domesticidad sin afectaciones, volcada en la *producción* antes que en el *consumo*.<sup>6</sup> En otras palabras: ni los espacios físicos, ni los objetos, ni las prácticas que allí se realizan se orientan a la exhibición ni a la sociabilidad, sino a la mantención de las rutinas de esa casa y de quienes la habitan. Aquí ya no hay salones de baile, jarrones con flores ni libreros de roble, sino:

---

<sup>5</sup> Dejamos fuera de este análisis la casa de María Canales porque no corresponde, ni arquitectónica ni simbólicamente, a la imagen de casa patronal que vertebra este artículo.

<sup>6</sup> La distinción pertenece al sociólogo español Jesús Ibáñez: “Una casa es un lugar de producción (una fábrica de trabajos domésticos) y un lugar de consumo (un ámbito en el que se vive y convive)” (1994: 13). El primero correspondería a la zona de servicio (cocina, bodega, *loggia*, sala de planchado, etc.) y el segundo a la zona habitable (salón, dormitorios, estudio, galería, etc.).

[u]na gotera dejándose caer en la cocina (14)

[e]l lavaplatos rebalsado y el tapón negro ahogado en el fondo. El paño amarillo colgando de un clavo. [...] Un vaso derribado junto a un bulto. Un zapato caído en el piso. Un calcetín negro. (15)

[u]na cucaracha solitaria y ciega en el fondo de la bañera escabulléndose por el desagüe. (17)

Cucharas con mermelada diseminadas por el suelo y regueros de hormigas cosechando los restos. (101)

Situadas en medio de una lógica extractivista, es comprensible que el lugar más importante de la casa sea la bodega: “un sepulcro frío” (50) –como la define la hermana menor– donde se almacenan bolsas de harina, sacos de papas, costales de porotos, frascos de conserva, mermeladas, salsas, compotas de fabricación casera. La acumulación –de comida y de dinero, que la mayor guarda bajo su cama– da cuenta tanto de una producción obsesiva como de la conciencia que tienen los sujetos (más aun si son femeninos) de su propia precariedad en el sistema al que son funcionales.

La casa, entonces, no es sino extensión de los espacios productivos: primero, del galpón donde se empaca la fruta de exportación, y segundo, del hospital donde se transan órganos y tejidos humanos. Su función de queda eclipsada; todos sus espacios se vuelven zona de servicio, pero no para asegurar la habitabilidad del lugar y el confort de sus habitantes, sino para proveer de mejor manera a un sistema que coloniza incluso nuestros deseos. Así se entiende que el ideal de la “casa propia” que abriga María no sea sino aquel serializado, tanto en sus materiales de construcción como en los artículos que contiene:

[...] con cada uno de sus ladrillos, puertas de madera y ventanas, un tejado impermeable que protegerá los enseres importados, el televisor a colores, el refrigerador de dos puertas, la impecable aspiradora que se tragará el polvo que suelta nuestra calle de tierra. (116)

La estandarización del sueño doméstico de la hermana mayor revela, por un lado, el afán por cortar con una herencia vetusta y tóxica, materializada tanto en la casa patronal como en la enfermedad congénita que Zoila, la hermana menor, ha heredado de su padre. Sin embargo, la modernidad no trae libertad, sino otra forma de yugo: el del sistema asalariado, también profundamente sexista, que en su voracidad borra incluso los límites entre el espacio público/laboral y el privado/familiar. La novela enfatiza la condición genérica de esta precariedad –que es tanto laboral como existencial–, tanto con la ya referida falta de

---

reconocimiento a la labor de María y su desventaja respecto a sus colegas varones, como también, y de forma paradigmática, con las abusivas condiciones laborales de las temporeras.<sup>7</sup>

Así, el padre omnipotente que regentaba la casa y, por extensión, la vida de sus habitantes (en particular de las mujeres) puede haber desaparecido en términos concretos, pero pervive en nuestro imaginario doméstico a través de las imposiciones de control, eficiencia y funcionalidad que nos autoimponemos.<sup>8</sup> Esto se hace particularmente opresivo en el caso de las mujeres, desafiadas a probar su productividad en condiciones biológica y socialmente distintas –y desventajosas– a las de los varones.

## Conclusión

Con esta breve revisión, se busca relevar cómo las variaciones en la representación de la casa y la domesticidad en la literatura, más que obedecer a criterios estilísticos o narrativos, responden creativa y críticamente a los procesos de cambio sociocultural, por lo que demandan un enfoque interdisciplinario para su análisis. A través de su revisión diacrónica, podemos ver que las valencias de bienestar y seguridad asociadas a lo hogareño no se corresponden, necesariamente, con la experiencia que la casa que tienen grupos e individuos no hegemónicos, minoritarios y/o desplazados. Ello sustenta la necesidad de problematizar la pertinencia, así como la persistencia, de la idea de “domesticidad” extendida desde el topoanálisis de Bachelard (1957), que consideró a la casa como un lugar de gozo y cobijo, donde el individuo puede quitarse las máscaras que le impone la interacción social y, simplemente, *ser*. Este cuestionamiento gatilla dos preguntas tan urgentes como brutales, a la luz de evidencias generalizadas, como el confinamiento sanitario producto del Covid-19, o particulares, como los secretos familiares que sustentan traumas individuales, colectivos, e incluso crímenes. La primera es si efectivamente podemos –si alguna vez pudimos– quitarnos las máscaras sociales en nuestro entorno privado, como daba por sentado Sennett. La segunda apunta a las consecuencias –positivas o negativas; explícitas o invisibilizadas– que esta revelación de nuestro verdadero Yo (si es que eso en realidad existe) acarrea, tanto para nosotros como para nuestros allegados.

---

<sup>7</sup> Ximena Valdés (2020) recoge reveladores testimonios de esta precariedad laboral para el caso de las temporeras chilenas y extranjeras avecinadas en Chile, desde la década de 1980 hasta nuestros días.

<sup>8</sup> El sociólogo Eric Klinenberg (2012) subraya la paradoja de esta libertad, alcanzada a costa de una “autodomesticación” que no es sino, para decirlo en términos psicoanalíticos, una internalización de la figura paterna.

Por supuesto, aquí no se pretende resolver ninguna de estas cuestiones. Se dejan simplemente planteadas, reconociéndolas como guía de la investigación que sustenta este texto; quizás también como propuesta para futuras investigaciones, y para reflexionar —en la intimidad, confort y feliz salvaguarda— que asumimos nos proporcionan nuestros hogares.

### *Referencias bibliográficas*

- Álvarez, Ignacio (2009). *Novela y nación en el siglo XX chileno*. Santiago de Chile: Ediciones UAH.
- Álvarez Rubio, Pilar (2007). *Metáforas de la casa en la construcción de la identidad nacional: cinco miradas a Donoso, Eltit, Skármeta y Allende*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Areco, Macarena (2015). “Novela de la intimidad, novela de la intemperie”, en *Cartografía de la novela chilena reciente, realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Santiago de Chile: Ceibo Editores. 253-274.
- Avrane, Patrick (2021 [2020]). *Casas. Cuando el inconsciente habita los lugares*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- Bachelard, Gastón (2005 [1957]). *La poética del espacio*. Ciudad de México: FCE.
- Bajtín, Mijail (1989 [1937-8]). “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica” en *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus. 237-409.
- Bolaño, Roberto (20 [00]). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- Bombal, María Luisa (2000a [1939]). “El árbol”. En *Obras completas* (pp. 207-228). Santiago de Chile: Andrés Bello.
- \_\_\_\_\_ (2000b [1938]). “La amortajada”. En *Obras completas* (pp. 97-177). Santiago de Chile: Andrés Bello.
- \_\_\_\_\_ (2000c [1934]). “La última niebla”. En *Obras completas* (pp. 55-95). Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Brito, María Eugenia (2008). “La casa: frontera y límite (en textos de Brunet, Donoso y Eltit)”. Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Hispanoamericana y Chilena. Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108520>
- Cisterna Jara, Natalia (2016). *Entre la casa y la ciudad. La representación de los espacios público y privado en las novelas de mujeres latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- \_\_\_\_\_ (2009). “Entre la casa y la ciudad: la representación de la experiencia del sujeto femenino en los espacios público y privado en las novelas de mujeres latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX”. Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Hispanoamericana y Chilena. Universidad de Chile.



- De Certeau, Michel (1996 [1980]). *La invención de lo cotidiano. Vol. 1. Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Douglas, Mary (1991). "The home a kind of space". *Social Research*, 58(1), 287-307. Gallego Cuiñas, Ana (2018). "Imaginario de la casa en la literatura latinoamericana contemporánea" en José Joaquín Parra Bañón (ed.), *Casa de citas: Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*. Venecia: Ca'Foscari. 101-117.
- Goic, Cedomil (1991). *La novela chilena. Los mitos degradados*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Guerra-Cunningham, Lucía (2012). "Género y espacio. La casa en el imaginario subalterno de escritoras latinoamericanas". *Revista Iberoamericana*, LXXVIII(241), 819-837.
- Ibáñez, Jesús (1994). *Por una sociología de la vida cotidiana*. Madrid: Siglo XXI.
- Klinenberg, Eric (2012). *Going solo. The extraordinary rise and surprising appeal of living alone*. New York: Penguin Books.
- Loveluck, Juan (ed.) (1969). *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Luongo, Gilda (2009). "El pasado no pasa, pesa, o Bolaño y Donoso unidos, jamás serán vencidos (Chile: antes-después de la dictadura)". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.57733>
- Mazini, Lorena (2011). "Las viviendas del siglo XIX en Santiago de Chile y la región de Cuyo en Argentina". *Universum*, 26(2), 165-186.
- Meruane, Lina (2015 [2007]). *Fruta podrida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Olea, Raquel (2001). "Naciste pintada. Cosa pública. Casas privadas". *Nomadías*, 5, 145-147.
- Orrego Luco, Luis (1985 [1908]). *Casa grande*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Pizarro, Carolina (1997). "Mujer: cómo decirlo", en Rodrigo Cánovas (comp.), *Novela chilena. Nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago de Chile: PUC. 123-133.
- Poblete Alday, Patricia (2021). "De ángeles del hogar a señoras del abismo: domesticidad femenina en la narrativa de lo siniestro". *Hispanérica*, 149, 27-38.
- Praz, Mario (1965). *Historia ilustrada de la decoración: los interiores desde Pompeya hasta el siglo XX*. Barcelona: Noguer.
- Rojo, Grinor (2011). *Las novelas de la oligarquía chilena*. Santiago de Chile: Sangría editora.
- Ryan, Marie-Laure (2009). "Space", en Peter Hühn et al. (eds.) *Handbook of narratology*. Berlín: Walter de Gruyter. 420-433.
- Rybzczynski, Witold (1991 [1986]). *La casa. Historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé.
- Saggini, Francesca & Soccio, Anna Enricheta (2012). "Introduction: The Paper Houses of English Literature", en *The House of Fiction as The House of Life: Representations of the House from Richardson to Woolf*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. 1-9.
- Secchi, Eduardo (1952). *La casa chilena hasta el siglo XIX*. Santiago de Chile: Universitaria.

Sennett, Richard (2002 [1974]). *El declive del hombre público*. Barcelona: Península.

Valdés, Ximena (2020). *De la dominación hacendal a la emancipación precaria. Historias y relatos de mujeres: inquilinas y temporeras*. Santiago de Chile: Ediciones UAHC.

\_\_\_\_\_ (1988). *La posición de la mujer en la hacienda*. Santiago de Chile: Centro de Estudios de la Mujer-CEM.

Willem, Bieke (2014). “Casas habitadas. La representación del espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial”. Tesis doctoral. Ghent University.

## Entrevistas

ENTREVISTA CONVERSACIÓN CON PIERRE DARDOT, A PROPÓSITO DE SU LIBRO *LA MEMORIA DEL FUTURO*, REFERIDO AL PROCESO CONSTITUYENTE CHILENO DE 2022

PD: Pierre Dardot

RG: Raúl González

*Introducción*

RG: La siguiente conversación con el Profesor Pierre Dardot tiene como antecedente directo su libro consagrado a Chile: *La memoria del futuro. Chile 2019-2022*. Es un análisis centrado en los últimos años de nuestro país que por un lado culminan con lo que en el lenguaje más general se ha llamado el estallido y por otro lado a partir de ello se abre un proceso que levanta la cuestión de una nueva constitución. El libro termina ya conociéndose el rechazo a lo que fue una primera propuesta constitucional construida por un grupo de consejeros convencionales elegidos para construirla y proponerla. Resultado sobre el cual el profesor Dardot realiza interpretaciones y entrega su visión de cómo enfrentar esa situación hacia delante. Todo ello, situado desde una visión de alta valoración vivida por el país en estos años recientes y que los articula a un proceso social más largo y con fuertes raíces en la historia de los últimos decenios.

*RG: Pierre, quisiera partir del hecho que para llegar al “momento constituyente” chileno, tu recorres la historia última, y sus raíces, de un conjunto de movimientos que se expresan en Chile y que en tu lectura van a constituir una base social que explica la llegada a esa revuelta y a ese momento constituyente. Hablas de tres movimientos principales: feminista, indigenista y estudiantil en sus expresiones universitarias y secundarios. Quisiera preguntarte si tu ves en esas expresiones movimientistas algo de época, de fenómenos contemporáneos que van más allá de Chile, o ves Aspectos singulares y propios del proceso chileno.*

PD: No es algo fácil a responder el cómo están presentes “lo universal” y “lo singular” en un acontecer social. Yo he partido del análisis de Chile bien que habíamos ya escrito con Christian Laval una gruesa obra que llamamos “Dominar” de carácter más teórico y que hacía referencias a la acción de movimientos sociales a escala más mundial. Sin embargo, primeramente, el acercamiento a Chile no era para validar alguna tesis general, aunque efectivamente, lo que encontré me confirmó ciertas visiones generales que van más allá de Chile. Pero, a sí mismo, otros aspectos del análisis más general han quedado de lado para el análisis del proceso chileno. Yo diría, que ciertamente, hay aspectos comunes en los procesos de ciertos movimientos sociales de distintos lugares pero que es muy necesario prestar mucha atención a los aspectos singulares de cada país y situación.

*RG: Siguiendo en esa perspectiva: ¿Cuáles aspectos te han llamado la atención o destacarías de este análisis que haces de los movimientos sociales en Chile: el estudiantil, el indígena y el feminista?*

PD: Algo que observé y destacaría es que entre esos tres movimientos no hay articulaciones de los unos con los otros. Son movimientos en que cada uno tiene su propia temporalidad, ritmo y componentes. Por ejemplo, el movimiento mapuche, no es algo homogéneo; esta antecedido de una historia antigua y que esta atado a la construcción del Estado chileno en el siglo XIX. Es una historia larga que continúa, con momentos muy subterráneos y otros de explosión manifiesta. En el caso del movimiento feminista es más reciente, en la década del 80 del siglo pasado y en que en su origen hay una influencia del feminismo argentino. Pero aquí si descubrimos cierto cruce con el movimiento estudiantil en que varias dirigentes durante las manifestaciones del 2006 y 2011 se expresarán allí y posteriormente empujarán la causa feminista.

A la vez, me ha sorprendido, cierta transversalidad que han portado algunos movimientos. En el caso del estudiantil, particularmente el movimiento del 2011, en que ha levantado la idea de una educación de calidad, universal y gratuita; una educación que no produzca segregación. Es una reivindicación para que sea tomada por el conjunto de la sociedad. No es una reivindicación sectorial y es ello lo que explica la alianza entre universidades publicas (estatales) y privadas en que ambas asumían ese carácter publico de la reivindicación. En el caso feminista también ha existido momentos de gran transversalidad. En el caso mapuche es un poco diferente por la historia de ese conflicto y lo que he observado es que de los otros movimientos ha existido una cierta apropiación -en el sentido de asumirlas- de las reivindicaciones mapuches. Ello no ocurre a la inversa en términos que el movimiento mapuche haya tomado o incorporado las reivindicaciones feministas o estudiantiles sino ha tenido un carácter mucho más singular marcado por su historia.

Creo, por último, que algo destacado y que me ha interesado es que estos movimientos expresan procesos constituidos desde la base social; que emanan de la base y que no son dictados desde arriba, más allá que haya personas que toman responsabilidades o se hacen dirigentes. Esto, por supuesto, tiene complejidades en cada situación. Por ejemplo, no debemos olvidar que la situación de los mapuches ha cambiado mucho en la historia y que hoy solo aproximadamente el 10% de ellos vive ligado a la tierra y la mayoría esta viviendo en las grandes ciudades.

*RG: Tu a través de este análisis histórico reciente de los movimientos sociales en Chile elaboras un contexto que da legibilidad al surgimiento de un momento de estallido y revuelta social que marca el octubre del 2019. La pregunta que quisiera hacerte es si ese estallido o revuelta es la condensación de esos procesos sociales que le anteceden o es en sí un “acontecimiento histórico” que genera una nueva situación social que, por así decirlo, representa “un salto” respecto de esos procesos anteriores. ¿es algo que expresa lo que venia en curso o es algo que constituye una nueva situación?*

PD: Pienso que es esencialmente algo que produce una nueva situación. Creo que no puede entenderse lo que surge en octubre como el desenlace de lo que habían sido esos movimientos sociales. No podría hablarse de que esto constituía una preparación del estallido social. Como si los movimientos sociales habían preparado de manera finalista el estallido social. Lo que hay es una ruptura muy profunda.

En este sentido, el octubre del 2019 tiene algo de imprevisible, aun si se conoce bien lo que había pasado antes. Se trata de una irrupción, de una explosión; que es espontánea y no preparada. La fuerza y la potencia de esta irrupción crea sin duda una nueva situación y abre una nueva historia. Ella tiene antecedentes como los que analizo; pero el evento es irreductible a esos antecedentes históricos.

*RG: Situándose ya en uno de los efectos de este nuevo momento histórico que es la decisión política de construir una nueva constitución; es decir, situándose en este momento constituyente aprobado por la votación popular. A propósito de ese proceso tu citas la idea de Claudia Heiss sobre que ese proceso constituyente tuvo la idea no tanto de expresar una cierta “correlación de fuerzas sociales” que existía en ese momento en la sociedad sino más bien de abrir un cuadro favorable para que esa correlación de fuerzas cambiara hacia el futuro y pudiera recogerse mejor expresiones que habían tenido menos poder anteriormente. Quisiera que te refirieras a esa relación entre proceso constituyente y “correlación de fuerzas” existente y a promover en el proceso chileno.*

PD: Creo que esa formulación de Claudia Heiss es muy justa. La mayoría del tiempo se habla que una constitución debe reflejar un estado de correlación de fuerzas. Si esta es más favorable a los cambios habrá una constitución más ambiciosa y si aquella es menos favorable será más moderada. Lo que me interesó de esa formulación es la idea de una constitución que apunta a una transformación de esa relación de fuerzas. Es una idea original, no convencional de cuando se habla de una constitución la que se supone que debe reflejar a las fuerzas existentes y abrir camino a su transformación. No se trata de una “ilusión jurista” que piense que va a armar las piezas para crear esa correlación de fuerzas favorables. Ella sabe bien que eso no es posible. Se trata de la creación de un cuadro favorable para ello.

*RG: no hay riesgo en una concepción así de cierto “vanguardismo” que vaya más allá de lo que la sociedad pueda sostener y que la constitución “le pese”.*

PD: Si, efectivamente hay un riesgo de vanguardismo en ello; que la Constitución este muy avanzada con relación al estado de la relación de fuerzas de las sociedad y bien uno podría decir que quizás ello estuvo presente en el caso de la formulación de la primera constitución chilena elaborada durante este proceso. Claro, decirlo hoy es más fácil; pero se trata de algo complejo. Pero más allá de ello, creo que los constituyentes tienen razón en poner también acento en esa dimensión de “vanguardia”. Se trata de considerar lo que existe, pero también de definir una orientación hacia el futuro. Justamente eso me parece algo muy importante e innovador de ese trabajo que se hizo en Chile.

Pero, aun a pesar del rechazo, ese esfuerzo constitucional que se hizo por favorecer otro estado de la relación de fuerzas es algo que va a quedar. Es decir, más allá de la crítica de que podría haber sido algo que reflejara mejor lo que existía, instaló un espíritu de mucho porvenir que va a quedar en la sociedad chilena, más allá de tal o cual frase precisa que pueda discutirse. Ese espíritu estaba en el sentido de un cambio de las relaciones de fuerza que existen.

*RG: Tú has terminado este libro muy poco después que se ha producido el rechazo de la propuesta de constitución por parte de la convención constituyente. Sin embargo, tu alcanzas a elaborar bien encima de ese suceso una explicación de dicho resultado. Algo interesante es que tu intentas ir más allá del solo rol que habrían tenido los medios de comunicación en la explicación de ese resultado, como la difusión de mentiras o interpretaciones engañosas de ciertas normas y artículos que produjeron miedo de aprobarla para mucha población. Para ti esa explicación es insuficiente y no da cuenta de todo el fenómeno del rechazo. ¿Cuáles serían las claves de esto?*

Efectivamente, es sobre todo al final del libro que yo he desarrollado algunas ideas sobre esa situación. Al respecto creo que hay dos niveles en el análisis. Un primer nivel es el de las razones de votar no, de rechazar la propuesta constitucional; las razones subjetivas de por qué tal o cual grupo ha rechazado tal o

cual idea como por ejemplo la primacía del principio de la plurinacionalidad. Se pueden encontrar, clasificar y jerarquizar estas diferentes razones subjetivas, sentidas, que estuvieron detrás del rechazo por parte de diferentes grupos de personas. Pero creo que ello no es una explicación; o una verdadera y suficiente explicación. Ello es algo importante, sin duda, como las razones de quienes sintieron que había un ataque a la propiedad privada y en que desde el sentirse muy ligado a ella se pensó que la constitución propuesta iba a permitir al Estado poner en cuestión eso. Es decir, cuestiones relativas al Estado Nación, por un lado y respecto de su rol con relación a la propiedad fueron importantes razones. Asimismo, una parte del articulado feminista de la constitución propuesta no producía adhesión a otras personas.

Pero si vamos al fondo de las cosas no nos podemos quedar solo en esa enumeración. Me parece que es necesario explorar más en cuestiones que vienen de la historia. Por ejemplo, referimos al Estado Nación chileno que proviene de 1880-83 y la guerra de la Araucanía lo que deja trazas terribles tanto del lado mapuche como de los representantes del Estado Nación. Es algo enraizado en la historia del país que frente al principio de la plurinacionalidad haya gente que se diga que ello puede significar la destrucción de la unidad del Estado. Todo esto puede ser no tan consciente. Lo que yo estoy haciendo es una reconstrucción y que intenta mostrar aspectos muy de fondo, subterráneos y aun inconscientes que actúan en el momento de emitir un voto. Ello dentro de un proceso social en que los tiempos para deconstruir todo ello o ponerlo de manera que ´permitiese su discusión no son suficientes de manera de regular o controlar esos sentires que llevan al rechazo.

Pero también está presente en todo ello un pasado menos lejano que es aquel de la dictadura que comienza hace 50 años y que a partir de 1975 toma un curso neoliberal que ha creado hábitos de vida. Es decir, junto al golpe mismo con sus resultados de muertes, prisioneros y todo lo que sabemos, ha existido esta dirección neoliberal. Tenemos a la vez la constitución de 1980, con el papel director de Jaime Guzmán, que juega un papel rector y profundo en la sociedad y es una especie de codificación jurídica de aquella orientación pero que no queda en una superestructura de las alturas, sino que enmarca y encauza a la sociedad chilena y tiene un efecto profundo sobre ella. Introduce formas de vida que son marcantes y que sin duda intervienen también como elementos profundos que se expresan en el rechazo.

*RG: En tus reflexiones finales del libro buscas entregar elementos para mirar la realidad hacia delante desde la perspectiva de favorecer procesos de cambio que sin duda se vieron golpeados por esta votación del rechazo a la propuesta constitucional. Sin pretender dar una respuesta cerrada ni un camino esclarecido tu penetras en la relación con el futuro inmediato. Y en ello introduces la idea y propuesta de la imaginación política y de la imaginación deliberativa. Frente a un proceso que contiene tantas dimensiones y tanta densidad y que de pronto se ve golpeado por aquel resultado electoral negativo como es que tu sitúas esta apelación a la imaginación política.*

PD: Yo doy una gran importancia a la imaginación política. Y son las feministas que me han “regalado” el título del libro (“Memoria del futuro: Chile 2019-2022). Desde que escuché esa expresión me dije que ese era el título de lo que escribí. Yo estuve muy impresionado en cómo las feministas ponían a disposición una serie de recursos hacia delante en el momento que siguió a la derrota y que fue un momento duro y que produjo en muchos un gran descorazonamiento y un estado fatalista. Fue algunos meses después que me he topado con un texto escrito por feministas y que mencionaba esto de la imaginación política. Allí había -lo que me pareció extraordinario- una especie de balance en que el movimiento -yo diría el único movimiento- asumía sus responsabilidades sobre lo ocurrido y que señalaba en ese texto que era necesario

asumir las debilidades propias y, a la vez, considerar las propias fuerzas. Esto es de fin de enero o comienzos de febrero del 2022 en un encuentro plurinacional de mujeres y disidencias en lucha y se trataba de un texto preliminar destinado a alimentar la discusión al interior del movimiento de mujeres. Se señalaba en ese documento, por ejemplo, que el movimiento no había tenido éxito en establecer una relación suficiente con mujeres de barrios populares. Eso me parece algo de mucho coraje, en una situación muy difícil. En vez de un descorazonamiento había ahí una preparación para enfrentar lo que era el 8 de marzo. Eso me pareció extraordinario. Se trataba de hacer un balance pero que diera elementos para el futuro muy próximo; se trataba de hacer frente a las dificultades tomando esto directamente.

Pero esto no debe ser reservado al feminismo, sino que es un esfuerzo de todas las personas que hacen parte de movimientos muy diversos. Esa es la forma de desbloquear la situación. Se trata de ir más allá de solamente decirse que hay que limitar al máximo todos los perjuicios que la situación de derrota electoral pueda provocar. En un cierto sentido sí se puede hacer eso; pero no se puede quedar en eso. Es necesario ser capaz de enfrentar el presente y es ello lo que puede encontrarse en la expresión “la memoria del futuro”. Hay que determinar el lugar que se quiere ocupar en el futuro próximo, de manera tal que uno sea capaz de ponerse en marcha y de cambiar en lo que sea necesario la manera en que se haga la política en la situación difícil que caracteriza la actualidad. Eso es lo que se encuentra en ese texto en el que se dice que por ser lo de ayer es que somos el presente y porque somos hoy es que somos siempre el futuro...eso me parece una formulación extraordinaria.

*RG: En tu libro en que examinas con detalle el proceso constituyente chileno, en que lo caracterizas y calificas, haces referencias a otros procesos constituyentes, por ejemplo, de otros procesos más o menos recientes en América Latina pero también el caso fundante de los EE.UU. Mirado el proceso chileno -aunque haya sido electoralmente rechazado- en ese marco histórico más amplio de procesos constituyentes, ¿qué encuentras de singular o “excepcional” de aquel proceso y qué no debiésemos olvidar -sino valorar- a pesar de esa derrota electoral?.*

PD: Sí, efectivamente, hay cosas que no deben olvidarse y que, al contrario, es importante salvar. En ese año de trabajo hubo muchas cosas importantes que salieron. Quizás lo primero es esa definición del Estado como uno de derecho, democrático y social, como aspectos articulados en que no se puede sacrificar tal o cual aspecto. Es una definición muy importante del Estado. Si uno “deja caer” tal o cual aspecto de ese proyecto se pierde lo importante de esa definición articuladora. Este es un punto en que ya hay discusión acerca de lo que formulo el antiguo proyecto y las nuevas formulaciones en este segundo proceso de constitución que se organizó y que puede expresarse en qué se hace con este principio de subsidiariedad presente en la constitución de 1980. Lo que se ve en la derecha y extrema derecha chilena es una ofensiva por reintroducir en el nuevo texto constitucional ese principio lo que es una regresión pura y simple. Trata de reactualizar ese mismo principio clave de la constitución de Pinochet. Creo que en el caso chileno hubo un intento muy destacable de poner en relación el deber del Estado y los derechos de la ciudadanía. Lo del deber del Estado atraviesa todo el texto constitucional primero; es algo metódico, sistemático, y no es inocente. Esto quiere decir en lo fundamental que el Estado es pensado y definido con relación a los ciudadanos: son los ciudadanos los que tienen derechos y es el Estado el que tiene deberes. Es lo que podemos entender por un Estado de servicio público con relación a los ciudadanos.

Sin duda, debe considerarse lo de la plurinacionalidad lo que además ya tiene precedentes en América latina con los procesos constitucionales más o menos recientes de Ecuador y Bolivia.



Creo que otro aspecto importante es la presencia del feminismo; de lo que podríamos entender por un feminismo constitucional que refiere a la interpretación constitucional del principio de paridad. Esta paridad debe ser entendida no con un límite superior si no como un “piso” mínimo desde el cual se concreta ese principio de paridad. Eso es de una gran audacia en el texto que fue elaborado y expresa una visión extraordinariamente avanzada en este punto.

También creo que el texto primeramente elaborado tiene puntos remarcables en cuanto a la naturaleza: los derechos de la naturaleza y el bien común natural. Ello está presente en distintos pasajes del texto. Lo que es muy importante es la relación que se establece entre ambos conceptos: el bien común natural es afirmado porque se refiere a bienes indispensables para la garantía de los derechos de la naturaleza.

En suma, hay cosas fundamentales en esta constitución que se propuso y que merecen ser salvadas y que van a ser cuestionadas por un pensamiento y fuerza, conservadoras.

*RG: Finalmente Pierre, y conectado con lo último que señalas, pero ampliando la referencia geográfica de la reflexión, qué paralelos puedes ver entre este relato conservador que en Chile ha reaccionado violentamente contra esa propuesta constitucional y ciertos procesos presentes por ejemplo en Europa donde relatos conservadores, a veces muy radicales han ganado espacio electoral y público. ¿Podemos hablar de un cierto momento más o menos generalizado que está siendo invadido por ideas que representan formas regresivas desde el punto de vista de un ideario democrático, social, igualitario?*

PD: Efectivamente, podemos hablar de una cierta onda reaccionaria que caracteriza la realidad actual más global, la que tiene especificidades nacionales, como claramente es el caso de Chile. Hay sin duda esa orientación y en que la derecha y la extrema derecha en determinados lugares han adquirido situaciones bien hegemónicas o de punta. Es lo que pasa en varios países. En España el caso de VOX que en un comienzo fue algo limitado y hoy es un movimiento bastante grande que constituye una amenaza. El caso de la fuerza tras Meloni en Italia, quien es alguien de una derecha muy radical. Ella es, además, muy inteligente; por ejemplo, en cierto tipo de normas ella se ubica en el sentido de la unión europea y, al mismo tiempo tiene una política concerniente a los migrantes que es muy terrible. Ella se orientó, antes que nada, a atacar a las Ongs, particularmente a las encargadas de salvar a migrantes náufragos en el mediterráneo y ha impuesto en qué puerto desembarcar, el número de personas que pueden hacerlo; es una política más inteligente que la que tenía antes la extrema derecha y constituye una política bien inquietante frente a la cual no se levantan alternativas ni se constituyen actores.

En el caso de Francia ha existido un movimiento contra la reforma neoliberal de jubilación pero que el presidente Macron ha tenido éxito en imponer y hay una ascendencia de la extrema derecha con la posibilidad cierta que Mme Le Pen tome la delantera. Hace poco, por primera vez, Macron ha señalado que es algo posible que el Frente Nacional pueda ganar las elecciones. Parece sorprendente pero no lo es tanto. Su política me parece que está favoreciendo el crecimiento de la extrema derecha y no constituye verdaderamente una alternativa a ella; más bien empuja mucha gente hacia la extrema derecha; la hace aparecer a esta como una alternativa. El rol de la izquierda debiese ser el demostrar que ello no constituye una real alternativa.

---

*RG: Bueno, agradeciendo a Pierre Dardot esta entrevista solo me queda agregar que el libro sobre Chile contiene otros aspectos que no hemos tocado aquí pero que son muy interesantes. Por ejemplo, la cuestión de que los procesos constitucionales que pudiendo avanzar en los principios rectores de la organización social y del estado, y sobre sus grandes fines, no logren generar las condiciones para que ello sea efectivamente concretado. Es decir, como se ha conceptualizado por algunos, no cree las condiciones para una “oficina de máquinas” que asegure el logro de lo anterior. Asimismo, las referencias que Pierre Dardot realiza sobre las relaciones entre democracia representativa y otras formas más directas y que no pueden solo reducirse a eventos plebiscitarios. En este sentido, el enorme valor que le da a la noción de “democracia deliberativa” como núcleo de la democracia.*

## Comentario de libros

SANTIAGO CASTRO-GÓMEZ,  
*REVOLUCIONES SIN SUJETO. SLAVOJ ŽIŽEK Y LA CRÍTICA DEL HISTORICISMO  
POSTMODERNO*, MÉXICO, AKAL/INTER PARES, 2015

José Fernando García  
[jose.garcia@uacademia.cl](mailto:jose.garcia@uacademia.cl)  
Instituto de Humanidades  
Universidad Academia de Humanismo Cristiano

*yo quiero mirar la política, por así decirlo, con ojos no enturbiados por la filosofía*

Hannah Arendt

Santiago Castro Gómez ha formulado últimamente una concepción de la política y de la democracia que merece ser atendida. Parte por asumir que “(...) la gran lección que aprendemos hoy de la izquierda progresista en algunos países de América Latina: es posible combatir la hegemonía del neoliberalismo sin necesidad de abandonar la democracia ni el Estado de derecho. Quién dice ‘no’ al neoliberalismo, no necesariamente debe despedirse de las instituciones representativas, pues la democracia no se *reduce* al liberalismo.” (172). Su propósito explícito es poner énfasis, en lo que denomina *potentia* (o poder constituyente), lo institucionalizante, sin descuidar *la potestas*, lo institucionalizado. Es una propuesta sugerente y atractiva para los ciudadanos latinoamericanos, distanciándose del pesimismo de los pensadores de la izquierda radical europea, en relación con las instituciones democráticas, así como de aquellos autores post/decoloniales que rompen con la modernidad.

En estas notas quisiera sostener que, no obstante, Castro Gómez toma algunas decisiones y se apoya en concepciones filosóficas que terminan por debilitar, generar ambigüedades y tensiones en su concepción de la democracia y de la política. Estas decisiones se vinculan a lo que Marchart y otros han denominado “izquierda heideggeriana”, articulada en torno a un enfoque ontológico-trascendental y a conceptos afines como acontecimiento, momento, decisión, y libertad incondicionada. <sup>i</sup> Comparte con Žižek la crítica a lo que llama “el historicismo postmoderno”, en cuanto este ignoraría “(...) que toda práctica política expresa un modo de ser que no es fáctico sino ontológico, es decir, que opera como una condición de posibilidad

de las acciones políticas” (253). Ambos filósofos ven en la experiencia una falla constitutiva –que Zizek de acuerdo con Castro Gómez equivocadamente ubica en el sujeto–, estando, para este último, en “las relaciones de fuerza, [en el] agonismo constitutivo de la experiencia que Nietzsche llamó voluntad de poder.” (185).

Castro Gómez recurre a la obra de Claude Lefort para explicar la diferencia ontológica, habiéndola caracterizado del siguiente modo: “(...) las relaciones *sociales* no aparecen nunca como un elemento condicionante, sino como siempre condicionado debido a que el agonismo de las fuerzas es ontológicamente *anterior* a las relaciones empíricas de poder” (243). La fuente de esa concepción es Heidegger y la brecha óntico-ontológico, como la llama Marchart.<sup>ii</sup> Quisiera sostener que en esto Castro Gómez sigue un derrotero equivocado, Lefort no sigue a Heidegger en cuanto a la diferencia ontológica, sino a Merleau-Ponty, quién postula la “unidad de la historia y la filosofía”, desde una perspectiva más bien pragmática. Escribe Merleau-Ponty:

Para tratar los problemas que aquí abordamos es necesaria una filosofía de la historia y del espíritu. Pero sería dar pruebas de un falso rigor si esperaríamos disponer de principios perfectamente elaborados para hablar filosóficamente de política. En la experiencia de los acontecimientos tomamos conocimiento de aquello que para nosotros es inaceptable, y esta experiencia interpretada es la que se convierte en tesis y en filosofía. Está permitido entonces relatarla francamente, con sus repeticiones, sus elipses, sus disparates, y bajo beneficio de inventario. Se evita también, al hacerlo, la falsa apariencia de las obras sistemáticas, que nacen de nuestra experiencia como las otras, pero que se presentan como nacidas de la nada y parecen entonces, en el momento en que consideran los problemas de su tiempo, dar muestras de una penetración sobrehumana cuando en realidad se limitan a reencontrar sabiamente sus orígenes. (Merleau-Ponty 1974: 7).

Y Lefort:

Pero ¿podemos siquiera detenernos en la idea de una separación entre pensamiento filosófico y creencia política? ¿Uno queda indemne en contacto con la otra? Me parece que vale la pena hacer la pregunta. Y ella se aclarará siguiendo el camino de la reflexión de Merleau-Ponty. La misma necesidad le hace pasar de un pensamiento del cuerpo a un pensamiento de la carne y lo libera de la atracción por el modelo comunista haciéndole redescubrir la indeterminación de la historia y el ser de lo social. (Lefort 1986: 33)

La distancia de Lefort respecto a la “brecha” óntico-ontológico es reconocida, por Marchart, aunque sin asumir que esto implica separarse de Heidegger, cuando escribe: “De modo que lo que resulta es un quiasmo o entrelazamiento entre la política y lo político en lugar de su ‘distinción’ o incluso su oposición. La política y lo político se encuentran, pues, en una relación de *reversibilidad*” (Marchart 2009: 134). La reversibilidad de lo óntico-ontológico tiene dos implicaciones de largo alcance. En primer lugar, que lo ontológico no sea más que lo óntico sedimentado; en segundo lugar, que vistas así las cosas, queda en evidencia que la filosofía y la teoría pierden el poder para definir que sea o no lo político, el que queda establecido por las propias prácticas.

Castro Gómez asimila, sin justificación, la mutación simbólica de Lefort y el Acontecimiento de Badiou. Dice: “También Lefort afirmará que a fines del siglo XVIII, y coincidiendo con la Revolución Francesa, el poder comienza a ser representado con independencia de la persona del Príncipe. Al igual que Foucault dirá que allí se produce una mutación histórica en el modo de ser del poder, un Acontecimiento en el sentido de Badiou (...)

Pero que Lefort piensa la mutación simbólica de otro modo que el Acontecimiento, lo dice con suficiente claridad el siguiente pasaje: “Buscamos, siguiendo algunos caminos, la impronta de lo político en los hechos, los actos, las representaciones, las relaciones que no hemos asignado de oficio a tal o cual registro determinado de nuestra ‘condición’. Atentos al signo de la repetición como a lo nuevo, nos esforzamos por detectar la dimensión simbólica de lo social” (...) (Lefort 1984; 33).

Habiendo optado por un enfoque ontológico relativo a las relaciones de fuerzas, al agonismo constitutivo de la experiencia que Nietzsche denominó ‘voluntad de poder’”, Castro Gómez lleva a cabo un pormenorizado análisis del concepto nietzscheano voluntad de poder, con el propósito de mostrar que “(...) no es, entonces una dinámica de dominación arbitraria, como quiere, por ejemplo, la interpretación de Habermas” (231). Su propósito es acercar la voluntad de poder nietzscheano a la construcción de un sentido común à la Gramsci. No es necesario recurrir a otras citas de las que trae a colación Castro Gómez para dudar de la posibilidad de transitar de Nietzsche a Gramsci. “Integrar”, “asimilar”, “apropiarse”, “subyugar”, “formar.”, “imponer”, fuerza vencida” (231) no son términos en los que uno pensaría para la construcción de un sentido común. Dice Castro Gómez:

---

Es decir, que en medio del conflicto generalizado (antagonismo) unas *fuerzas* (énfasis agregado) se articulan con otras para entablar una *hegemonía* que les permita un sentido *sobre* (énfasis agregado) todas las demás fuerzas. No es que las fuerzas más capaces entablen de entrada su hegemonía sobre las más débiles (como si la debilidad y la fortaleza vinieran definidas ya de antemano) sino será el resultado de la *lucha* (énfasis agregado) por la hegemonía la que determinará cuales son las fuerzas *victoriosas* (énfasis agregado) y cuales las *sometidas* (énfasis agregado). La fortaleza y la debilidad son características que se definen ‘retrospectivamente’ (como dice Žižek) una vez sentado el polvo de la *batalla*. (énfasis agregado) (232).

Este es meramente un ejemplo de cómo el lenguaje bélico se filtra en la prosa de Castro Gómez, por cierto, muy lejos del léxico pertinente para referirse a la construcción de un sentido común. En contraste, al aludir a Gramsci, Castro Gómez señala: “La hegemonía no es simplemente dominación, sino creación de voluntades colectivas mediante la persuasión. Tal como se dijo en el segundo capítulo, la ideología es el terreno en el que se ejerce propiamente la hegemonía, lo cual significa que una posición hegemónica no se conquista por la fuerza (dominio), sino por el consentimiento.” (332).

Ninguna de las acepciones de “persuadir” y “consentir” son asimilables a un lenguaje de la fuerza, según la RAE. La única manera de hacerlo es asumir, con Laclau, que la retórica, la persuasión, el consentimiento esconden a la fuerza: Dice Laclau:

“Pienso que he mostrado en ese trabajo que la persuasión, precisamente porque nunca está presente un argumento que tendría que ser aceptado algorítmicamente, implica, si se quiere, un elemento de fuerza [...] Ud. persuade por algo menos que un tipo de demostración racional. ¿Qué es este algo menos? Aquí puede haber muchas respuestas posibles y todas ellas tendrían que ser evaluadas dependiendo de la situación. Por ejemplo, Ud. puede provocar la simpatía del oyente. Ud. puede, por otro lado, presentar el argumento tan fuertemente que puede intimidar al oyente, y Ud. conoce todo el rango de esas posibilidades. (Worsham & Olson 1999: 5).

Laclau deriva directamente la persuasión como fuerza de la imposibilidad de demostrar compulsivamente mediante un algoritmo. Se excluye, sin mayor elaboración, la posibilidad de argumentar, aunque dicha argumentación no sea concluyente. Recordemos que esa posibilidad fue abierta por Heidegger y el segundo Wittgenstein, con las nociones de estar en el mundo y de formas de vida, como trasfondo desde el cual se interpreta la verdad. La ausencia de fundamento no implica que las decisiones se tomen sobre el vacío. Sostiene Kuhn: “Decir que, en materia de elección de teorías, la fuerza de la lógica y la

observación no pueden en principio ser compulsivas ni es descartar la lógica ni la observación ni insinuar que no haya buenas razones para defender una teoría más que otra” (Lakatos y Musgrave 1995: 395).

Oro aspecto debatible en la propuesta de Castro Gómez es la relación universal-particular: “La universalidad no es un asunto de valores dados *a priori*, sino que es un asunto de *construcción política*, no es un procedimiento que precede a la discusión política y la regla (como en Rawls y Habermas), sino que es un *efecto contingente* de operaciones políticas equivalenciales” (287). En esto sigue a Laclau, pero poniendo dicha relación no en una ontología semiótica (“débil”), como este, sino, como se dijo, en una ontología del cuerpo de origen nietzscheano. En Laclau-Castro Gómez no hay universalismo propiamente sino un particular que, como significativo vacío opera como universal mediante la equivalencia, que es, por así decirlo, la piedra angular de la concepción de la política y la democracia en estos autores.

¿Es posible sostener la condición puramente política del universalismo? Tanto en Laclau como en Castro Gómez desencadenar el proceso equivalencial que establece una hegemonía exige partir de demandas insatisfechas. Empero, las demandas insatisfechas no son algo que estén en la naturaleza, si hay demandas es porque hay una experiencia de negatividad. ¿Y desde dónde algo es experimentado como negatividad? Dice Castro Gómez, siguiendo a Butler: “Es en el encuentro de los cuerpos en la protestas, sus gestos, su vocalización, el ritmo de sus movimientos, la forma de golpear un bombo o una cacerola, lo que en realidad constituye a un ‘Nosotros, el Pueblo’. *Luego* surgen las demandas”. (373). No obstante lo cual Castro-Gómez en otro lugar anota lo siguiente: “(…) diremos que la constitución de la *potentia* no es un acto lingüístico, ni psicológico, ni representativo, sino corporal. Dependerá siempre del modo en que los cuerpos se ‘desacomoden’ con respecto al reparto de lo sensible, se contagien mutuamente y se empoderen a través de la protesta.” (374). Hay un evidente anacoluto en la construcción de la frase: *la potentia* es un acto puramente corporal pero, “depende” del reparto, esto es, de un trasfondo simbólico del cual es expresión.

Sostiene Castro Gómez: “(…) la experiencia del vacío (eso que Žižek llama ‘lo Real’) no es ‘europea’, sino es común a todos los humanos. Esto no por causa del ‘sujeto barrado’ o de cualquier otro universal antropológico *a priori*, sino porque todas las sociedades humanas, sin excepción alguna se hayan atravesadas por relaciones de fuerza tal como lo hemos argumentado en el capítulo anterior.” (318). Pero, junto a dichas relaciones de fuerza, en toda sociedad humana, y aquello que la constituye propiamente



---

como humana, está la diferencia entre lo fáctico, dominio donde cae la fuerza, y lo válido, sobre cuyo origen solamente podemos hacer conjeturas, al estilo de Freud y Levi-Strauss. Constituye “una transformación o un pasaje; antes de ella, la cultura aún no existe; con ella, la naturaleza deja de existir, en el hombre, como reino soberano.” (Levi-Strauss 1969: 59).

En la modernidad la validez responde a aquella mutación bajo la cual las prácticas pretenden ser la realización de la libertad y la igualdad. Las prácticas de la justicia, la democracia, los derechos, tienen su legitimidad en esa pretensión, lo que no puede sino quedar frustrada. En dichas prácticas están, por una parte, una pauta de validez que es intemporal (o universal), las ideas de justicia, democracia, etc., y, por otra, su falta, son esta justicia, esta democracia, etc., temporales, cuyas carencias quedan a la vista frente a dicha pauta. En las prácticas está instalada una tensión entre intemporalidad (o universalidad) y temporalidad, expresión de la reversibilidad de lo óptico-ontológico a la que nos referimos. Toda negatividad de la vida social humana tiene allí su origen y, por cierto, de las demandas insatisfechas de Laclau-Castro-Gómez.

Finalmente, apunta Castro Gómez “Si seguimos el razonamiento de Laclau todos los desmanes que pueda cometer el líder carismático una vez instalado en el poder (un *outlaw* desconoce por principio la autoridad de la ley) forman parte *integral* del populismo.” (375). Esto se originaría en la relación de continuidad que está planteada en Laclau entre la *potentia* de los movimientos sociales y la *potestas* del sistema político, entre el poder constituyente y el poder constituido. Sin embargo, Castro-Gómez deja sin revisar el concepto laclauiano de decisión que es el que asegura esa continuidad. “Pero esa decisión puede solamente ser hegemónica, esto es, que está a) auto fundada; b) es excluyente, en cuanto implica la represión de decisiones alternativas; y c) está internamente escindida porque es al mismo tiempo esta decisión, pero también una decisión” (Laclau 1996: 62). De acuerdo con esto, una “decisión” colectiva no sería una decisión en la medida que no está autofundada, dado que supone un momento de deliberación previa. Eso deja el momento de la decisión en el líder carismático.

---

### Referencias bibliográficas

Maurice Merleau-Ponty (1974), *Aventuras de la dialéctica*, Buenos Aires, La Pleyade.

Claude Lefort(1984), *Essais sur le politique. XIX<sup>e</sup> -XX siècles*, Éditions du Seuil.

L. Worsham y G. Olson (1999). “Hegemony and the Future of Democracy: Ernesto Laclau's Political Philosophy”. *JAC: A Journal of Rhetoric, Writing, Culture and Politics*, 19.

Levi-Strauss, Claude (1969), *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

Ernesto Laclau (1996). “Deconstruction, Pragmatism, Hegemony” en Chantal Mouffe (ed.), *Deconstruction and Pragmatism*, Nueva York: Routledge.

## Comentario de libros

SANTIAGO CASTRO-GÓMEZ,  
*REVOLUCIONES SIN SUJETO. SLAVOJ ŽIŽEK Y LA CRÍTICA DEL HISTORICISMO  
POSTMODERNO*, MÉXICO, AKAL/INTER PARES, 2015

José Fernando García  
[jose.garcia@uacademia.cl](mailto:jose.garcia@uacademia.cl)  
Instituto de Humanidades  
Universidad Academia de Humanismo Cristiano

*yo quiero mirar la política, por así decirlo, con ojos no enturbiados por la filosofía*

Hannah Arendt

Santiago Castro Gómez ha formulado últimamente una concepción de la política y de la democracia que merece ser atendida. Parte por asumir que “(...) la gran lección que aprendemos hoy de la izquierda progresista en algunos países de América Latina: es posible combatir la hegemonía del neoliberalismo sin necesidad de abandonar la democracia ni el Estado de derecho. Quién dice ‘no’ al neoliberalismo, no necesariamente debe despedirse de las instituciones representativas, pues la democracia no se *reduce* al liberalismo.” (172). Su propósito explícito es poner énfasis, en lo que denomina *potentia* (o poder constituyente), lo institucionalizante, sin descuidar *la potestas*, lo institucionalizado. Es una propuesta sugerente y atractiva para los ciudadanos latinoamericanos, distanciándose del pesimismo de los pensadores de la izquierda radical europea, en relación con las instituciones democráticas, así como de aquellos autores post/decoloniales que rompen con la modernidad.

En estas notas quisiera sostener que, no obstante, Castro Gómez toma algunas decisiones y se apoya en concepciones filosóficas que terminan por debilitar, generar ambigüedades y tensiones en su concepción de la democracia y de la política. Estas decisiones se vinculan a lo que Marchart y otros han denominado “izquierda heideggeriana”, articulada en torno a un enfoque ontológico-trascendental y a conceptos afines como acontecimiento, momento, decisión, y libertad incondicionada. <sup>i</sup> Comparte con Žižek la crítica a lo que llama “el historicismo postmoderno”, en cuanto este ignoraría “(...) que toda práctica política expresa un modo de ser que no es fáctico sino ontológico, es decir, que opera como una condición de posibilidad

de las acciones políticas” (253). Ambos filósofos ven en la experiencia una falla constitutiva –que Zizek de acuerdo con Castro Gómez equivocadamente ubica en el sujeto–, estando, para este último, en “las relaciones de fuerza, [en el] agonismo constitutivo de la experiencia que Nietzsche llamó voluntad de poder.” (185).

Castro Gómez recurre a la obra de Claude Lefort para explicar la diferencia ontológica, habiéndola caracterizado del siguiente modo: “(...) las relaciones *sociales* no aparecen nunca como un elemento condicionante, sino como siempre condicionado debido a que el agonismo de las fuerzas es ontológicamente *anterior* a las relaciones empíricas de poder” (243). La fuente de esa concepción es Heidegger y la brecha óntico-ontológico, como la llama Marchart.<sup>ii</sup> Quisiera sostener que en esto Castro Gómez sigue un derrotero equivocado, Lefort no sigue a Heidegger en cuanto a la diferencia ontológica, sino a Merleau-Ponty, quién postula la “unidad de la historia y la filosofía”, desde una perspectiva más bien pragmática. Escribe Merleau-Ponty:

Para tratar los problemas que aquí abordamos es necesaria una filosofía de la historia y del espíritu. Pero sería dar pruebas de un falso rigor si esperaríamos disponer de principios perfectamente elaborados para hablar filosóficamente de política. En la experiencia de los acontecimientos tomamos conocimiento de aquello que para nosotros es inaceptable, y esta experiencia interpretada es la que se convierte en tesis y en filosofía. Está permitido entonces relatarla francamente, con sus repeticiones, sus elipses, sus disparates, y bajo beneficio de inventario. Se evita también, al hacerlo, la falsa apariencia de las obras sistemáticas, que nacen de nuestra experiencia como las otras, pero que se presentan como nacidas de la nada y parecen entonces, en el momento en que consideran los problemas de su tiempo, dar muestras de una penetración sobrehumana cuando en realidad se limitan a reencontrar sabiamente sus orígenes. (Merleau-Ponty 1974: 7).

Y Lefort:

Pero ¿podemos siquiera detenernos en la idea de una separación entre pensamiento filosófico y creencia política? ¿Uno queda indemne en contacto con la otra? Me parece que vale la pena hacer la pregunta. Y ella se aclarará siguiendo el camino de la reflexión de Merleau-Ponty. La misma necesidad le hace pasar de un pensamiento del cuerpo a un pensamiento de la carne y lo libera de la atracción por el modelo comunista haciéndole redescubrir la indeterminación de la historia y el ser de lo social. (Lefort 1986: 33)

---

La distancia de Lefort respecto a la “brecha” óntico-ontológico es reconocida, por Marchart, aunque sin asumir que esto implica separarse de Heidegger, cuando escribe: “De modo que lo que resulta es un quiasmo o entrelazamiento entre la política y lo político en lugar de su ‘distinción’ o incluso su oposición. La política y lo político se encuentran, pues, en una relación de *reversibilidad*” (Marchart 2009: 134). La reversibilidad de lo óntico-ontológico tiene dos implicaciones de largo alcance. En primer lugar, que lo ontológico no sea más que lo óntico sedimentado; en segundo lugar, que vistas así las cosas, queda en evidencia que la filosofía y la teoría pierden el poder para definir que sea o no lo político, el que queda establecido por las propias prácticas.

Castro Gómez asimila, sin justificación, la mutación simbólica de Lefort y el Acontecimiento de Badiou. Dice: “También Lefort afirmará que a fines del siglo XVIII, y coincidiendo con la Revolución Francesa, el poder comienza a ser representado con independencia de la persona del Príncipe. Al igual que Foucault dirá que allí se produce una mutación histórica en el modo de ser del poder, un Acontecimiento en el sentido de Badiou (...)

Pero que Lefort piensa la mutación simbólica de otro modo que el Acontecimiento, lo dice con suficiente claridad el siguiente pasaje: “Buscamos, siguiendo algunos caminos, la impronta de lo político en los hechos, los actos, las representaciones, las relaciones que no hemos asignado de oficio a tal o cual registro determinado de nuestra ‘condición’. Atentos al signo de la repetición como a lo nuevo, nos esforzamos por detectar la dimensión simbólica de lo social” (...) (Lefort 1984; 33).

Habiendo optado por un enfoque ontológico relativo a las relaciones de fuerzas, al agonismo constitutivo de la experiencia que Nietzsche denominó ‘voluntad de poder’”, Castro Gómez lleva a cabo un pormenorizado análisis del concepto nietzscheano voluntad de poder, con el propósito de mostrar que “(...) no es, entonces una dinámica de dominación arbitraria, como quiere, por ejemplo, la interpretación de Habermas” (231). Su propósito es acercar la voluntad de poder nietzscheano a la construcción de un sentido común à la Gramsci. No es necesario recurrir a otras citas de las que trae a colación Castro Gómez para dudar de la posibilidad de transitar de Nietzsche a Gramsci. “Integrar”, “asimilar”, “apropiarse”, “subyugar”, “formar.”, “imponer”, fuerza vencida” (231) no son términos en los que uno pensaría para la construcción de un sentido común. Dice Castro Gómez:

---

Es decir, que en medio del conflicto generalizado (antagonismo) unas *fuerzas* (énfasis agregado) se articulan con otras para entablar una *hegemonía* que les permita un sentido *sobre* (énfasis agregado) todas las demás fuerzas. No es que las fuerzas más capaces entablen de entrada su hegemonía sobre las más débiles (como si la debilidad y la fortaleza vinieran definidas ya de antemano) sino será el resultado de la *lucha* (énfasis agregado) por la hegemonía la que determinará cuales son las fuerzas *victoriosas* (énfasis agregado) y cuales las *sometidas* (énfasis agregado). La fortaleza y la debilidad son características que se definen ‘retrospectivamente’ (como dice Žižek) una vez sentado el polvo de la *batalla*. (énfasis agregado) (232).

Este es meramente un ejemplo de cómo el lenguaje bélico se filtra en la prosa de Castro Gómez, por cierto, muy lejos del léxico pertinente para referirse a la construcción de un sentido común. En contraste, al aludir a Gramsci, Castro Gómez señala: “La hegemonía no es simplemente dominación, sino creación de voluntades colectivas mediante la persuasión. Tal como se dijo en el segundo capítulo, la ideología es el terreno en el que se ejerce propiamente la hegemonía, lo cual significa que una posición hegemónica no se conquista por la fuerza (dominio), sino por el consentimiento.” (332).

Ninguna de las acepciones de “persuadir” y “consentir” son asimilables a un lenguaje de la fuerza, según la RAE. La única manera de hacerlo es asumir, con Laclau, que la retórica, la persuasión, el consentimiento esconden a la fuerza: Dice Laclau:

“Pienso que he mostrado en ese trabajo que la persuasión, precisamente porque nunca está presente un argumento que tendría que ser aceptado algorítmicamente, implica, si se quiere, un elemento de fuerza [...] Ud. persuade por algo menos que un tipo de demostración racional. ¿Qué es este algo menos? Aquí puede haber muchas respuestas posibles y todas ellas tendrían que ser evaluadas dependiendo de la situación. Por ejemplo, Ud. puede provocar la simpatía del oyente. Ud. puede, por otro lado, presentar el argumento tan fuertemente que puede intimidar al oyente, y Ud. conoce todo el rango de esas posibilidades. (Worsham & Olson 1999: 5).

Laclau deriva directamente la persuasión como fuerza de la imposibilidad de demostrar compulsivamente mediante un algoritmo. Se excluye, sin mayor elaboración, la posibilidad de argumentar, aunque dicha argumentación no sea concluyente. Recordemos que esa posibilidad fue abierta por Heidegger y el segundo Wittgenstein, con las nociones de estar en el mundo y de formas de vida, como trasfondo desde el cual se interpreta la verdad. La ausencia de fundamento no implica que las decisiones se tomen sobre el vacío. Sostiene Kuhn: “Decir que, en materia de elección de teorías, la fuerza de la lógica y la

observación no pueden en principio ser compulsivas ni es descartar la lógica ni la observación ni insinuar que no haya buenas razones para defender una teoría más que otra” (Lakatos y Musgrave 1995: 395).

Oro aspecto debatible en la propuesta de Castro Gómez es la relación universal-particular: “La universalidad no es un asunto de valores dados *a priori*, sino que es un asunto de *construcción política*, no es un procedimiento que precede a la discusión política y la regla (como en Rawls y Habermas), sino que es un *efecto contingente* de operaciones políticas equivalenciales” (287). En esto sigue a Laclau, pero poniendo dicha relación no en una ontología semiótica (“débil”), como este, sino, como se dijo, en una ontología del cuerpo de origen nietzscheano. En Laclau-Castro Gómez no hay universalismo propiamente sino un particular que, como significativo vacío opera como universal mediante la equivalencia, que es, por así decirlo, la piedra angular de la concepción de la política y la democracia en estos autores.

¿Es posible sostener la condición puramente política del universalismo? Tanto en Laclau como en Castro Gómez desencadenar el proceso equivalencial que establece una hegemonía exige partir de demandas insatisfechas. Empero, las demandas insatisfechas no son algo que estén en la naturaleza, si hay demandas es porque hay una experiencia de negatividad. ¿Y desde dónde algo es experimentado como negatividad? Dice Castro Gómez, siguiendo a Butler: “Es en el encuentro de los cuerpos en la protestas, sus gestos, su vocalización, el ritmo de sus movimientos, la forma de golpear un bombo o una cacerola, lo que en realidad constituye a un ‘Nosotros, el Pueblo’. *Luego* surgen las demandas”. (373). No obstante lo cual Castro-Gómez en otro lugar anota lo siguiente: “(...) diremos que la constitución de la *potentia* no es un acto lingüístico, ni psicológico, ni representativo, sino corporal. Dependerá siempre del modo en que los cuerpos se ‘desacomoden’ con respecto al reparto de lo sensible, se contagien mutuamente y se empoderen a través de la protesta.” (374). Hay un evidente anacoluto en la construcción de la frase: *la potentia* es un acto puramente corporal pero, “depende” del reparto, esto es, de un trasfondo simbólico del cual es expresión y sin el cual carece de significado.

Sostiene Castro Gómez: “(...) la experiencia del vacío (eso que Žižek llama ‘lo Real’) no es ‘europea’, sino es común a todos los humanos. Esto no por causa del ‘sujeto barrado’ o de cualquier otro universal antropológico *a priori*, sino porque todas las sociedades humanas, sin excepción alguna se hayan atravesadas por relaciones de fuerza tal como lo hemos argumentado en el capítulo anterior.” (318). Pero, junto a dichas relaciones de fuerza, en toda sociedad humana, y aquello que la constituye propiamente



---

como humana, está la diferencia entre lo fáctico, dominio donde cae la fuerza, y lo válido, sobre cuyo origen solamente podemos hacer conjeturas, al estilo de Freud y Levi-Strauss. Constituye “una transformación o un pasaje; antes de ella, la cultura aún no existe; con ella, la naturaleza deja de existir, en el hombre, como reino soberano.” (Levi-Strauss 1969: 59).

En la modernidad la validez responde a aquella mutación bajo la cual las prácticas pretenden ser la realización de la libertad y la igualdad. Las prácticas de la justicia, la democracia, los derechos, tienen su legitimidad en esa pretensión, lo que no puede sino quedar frustrada. En dichas prácticas están, por una parte, una pauta de validez que es intemporal (o universal), las ideas de justicia, democracia, etc., y, por otra, su falta, son esta justicia, esta democracia, etc., temporales, cuyas carencias quedan a la vista frente a dicha pauta. En las prácticas está instalada una tensión entre intemporalidad (o universalidad) y temporalidad, expresión de la reversibilidad de lo óntico-ontológico a la que nos referimos. Toda negatividad de la vida social humana tiene allí su origen y, por cierto, de las demandas insatisfechas de Laclau-Castro-Gómez.

Finalmente, apunta Castro Gómez “Si seguimos el razonamiento de Laclau todos los desmanes que pueda cometer el líder carismático una vez instalado en el poder (un *outlaw* desconoce por principio la autoridad de la ley) forman parte *integral* del populismo.” (375). Esto se originaría en la relación de continuidad que está planteada en Laclau entre la *potentia* de los movimientos sociales y la *potestas* del sistema político, entre el poder constituyente y el poder constituido. Sin embargo, Castro-Gómez deja sin revisar el concepto laclauiano de decisión que es el que asegura esa continuidad. “Pero esa decisión puede solamente ser hegemónica, esto es, que está a) auto fundada; b) es excluyente, en cuanto implica la represión de decisiones alternativas; y c) está internamente escindida porque es al mismo tiempo esta decisión, pero también una decisión” (Laclau 1996: 62). De acuerdo con esto, una “decisión” colectiva no sería una decisión en la medida que no está autofundada, dado que supone un momento de deliberación previa. Eso deja el momento de la decisión en el líder carismático.

Valga, pues, el exergo con el que comienzan estas líneas: Castro-Gómez se muestra como un agudo observador y analista de los desafíos que enfrentan la política y la democracia contemporáneas, articulando una concepción que les da respuesta. Sin embargo, busca una justificación de esa concepción en una filosofía que le es externa y forzada.

*Referencias bibliográficas*

Maurice Merleau-Ponty (1974), *Aventuras de la dialéctica*, Buenos Aires, La Pleyade.

Claude Lefort(1984), *Essais sur le politique. XIX<sup>e</sup> -XX siècles*, Éditions du Seuil.

L. Worsham y G. Olson (1999). “Hegemony and the Future of Democracy: Ernesto Laclau's Political Philosophy”. *JAC: A Journal of Rhetoric, Writing, Culture and Politics*, 19.

Levi-Strauss, Claude (1969), *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

Ernesto Laclau (1996). “Deconstruction, Pragmatism, Hegemony” en Chantal Mouffe (ed.), *Deconstruction and Pragmatism*, Nueva York: Routledge.