



Repositorio Digital Institucional  
**“José María Rosa”**



Universidad Nacional de Lanús  
Secretaría Académica  
Dirección de Biblioteca y Servicios de Información Documental

Cecilia Andrea Deamici

La dimensión pasional en el discurso de Quino : un análisis semiótico de lo pasional y su rol en la construcción de la significación discursiva

Tesis presentada para la obtención del título Magister en Metodología de la Investigación Científica

**Director de la tesis**

Estela María Zalba

El presente documento integra el Repositorio Digital Institucional “José María Rosa” de la Biblioteca “Rodolfo Puiggrós” de la Universidad Nacional de Lanús (UNLa)

This document is part of the Institutional Digital Repository “José María Rosa” of the Library “Rodolfo Puiggrós” of the University National of Lanús (UNLa)

**Cita sugerida**

Deamici, Cecilia Andrea. (2015). La dimensión pasional en el discurso de Quino : un análisis semiótico de lo pasional y su rol en la construcción de la significación discursiva [en Línea]. Universidad Nacional de Lanús. Departamento de Humanidades y Artes

Disponible en: [http://www.repositoriojmr.unla.edu.ar/download/Tesis/MAMIC/Deamici\\_C\\_Dimension\\_2015.pdf](http://www.repositoriojmr.unla.edu.ar/download/Tesis/MAMIC/Deamici_C_Dimension_2015.pdf)

**Condiciones de uso**

[www.repositoriojmr.unla.edu.ar/condicionesdeuso](http://www.repositoriojmr.unla.edu.ar/condicionesdeuso)



www.unla.edu.ar  
www.repositoriojmr.unla.edu.ar  
repositoriojmr@unla.edu.ar



**Universidad Nacional de Lanús**  
Departamento de Humanidades y Artes

---

**MAESTRIA EN METODOLOGIA DE LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA**

Trabajo de tesis  
**Cecilia Andrea Deamici**

Título

**La dimensión pasional en el discurso de *Quino***

Un análisis semiótico de lo pasional y su rol en la construcción de la significación discursiva

Directora de tesis  
**Estela María Zalba**

**Buenos Aires, noviembre de 2014**

## **Universidad Nacional de Lanús**

### **Rectora**

Dra. Ana Jaramillo

### **Vicerrector**

Dr. Nerio Neirotti

## **Departamento de Humanidades y Artes**

### **Director**

Mtro. Daniel Bozzani

### **Posgrado Especialización y Maestría en Metodología de la Investigación Científica**

### **Directora**

Dra. Esther Díaz

### **Cuerpo docente**

Dra. Cristina Marta Ambrosini

Dr. Rodolfo Martín Barrere

Dra. Carina Gabriela Cortassa Amadio

Dra. Esther Díaz

Mag. Andrés Antonio Mombrú Ruggiero

Dra. Roxana Ynoub

*Mi sincera gratitud*

*a Anabel, porque sin su empuje este recorrido no hubiera sido posible;  
a Estela, por enseñarme con pasión los ‘mundos posibles’ de la Semiótica;  
a Mariana y Bettina, por su continuo aliento;  
a Lucas, Ramiro, Genaro, Ata y mamá, porque quisieron y supieron  
acompañarme en este proceso.*

*Gracias por tanta paciencia.*



## Índice general

<b>Introducción</b>	9
<b>Capítulo I</b>	
<b>El discurso de Quino como objeto complejo</b>	15
Diseño del objeto de estudio, hipótesis y construcción del sistema de matriz de dato	
<b>Sumario introductorio del capítulo</b>	17
<b>1. Las pasiones discursivas en la obra de Quino</b>	19
<b>2. Descripción del universo discursivo de Quino</b>	21
2.1. Selección del corpus de análisis	22
2.1.1. Por qué sobre las pasiones discursivas	24
2.2. Supuestos e hipótesis de trabajo	27
2.3. Conformación de un sistema de matrices de dato	29
<b>3. Quino y su producción del discurso como práctica social</b>	34
3.1. El 'lugar' de producción	36
3.2. El agente social	37
3.3. Quino y el lugar de su hacer	39
3.3.1. Marco referencial del surgimiento de la historieta en la Argentina	40
3.3.2. Quino, relaciones entre su discurso y el lugar de producción	46
3.3.2.1. Breve paso por el recorrido biográfico profesional	46
3.3.3. Condiciones de producción y pactos de lectura	55
3.3.3.1. Modos de acceso al discurso de Quino	58
3.3.4. Revisión del sistema de matrices a partir de lo analizado	60

<b>Capítulo II</b>	
<b>La Semiótica como sustento teórico y herramienta metodológica</b>	<b>65</b>
Marco teórico-operativo	
<b>Sumario introductorio del capítulo</b>	<b>67</b>
<b>1. La Semiótica y su complejo campo de estudio</b>	<b>69</b>
1.1. La Semiótica como herramienta metodológica	73
1.2. Sobre el enfoque teórico-metodológico de este trabajo	76
1.2.1. ¿Y lo humorístico?	78
<b>2. De la Semiótica narrativa a la Semiótica pasional</b>	<b>80</b>
2.1. Recorrido generativo del sentido	83
2.2. Nivel semionarrativo: funciones, actantes y enunciados narrativos	86
2.3. Programas Narrativos	87
2.3.1. Modelo actancial y sintaxis actancial	88
2.3.2. El esquema narrativo	89
2.3.3. El cuadrado semiótico	91
2.4. Nivel de la discursivización	92
<b>3. Semiótica de las pasiones</b>	<b>94</b>
3.1. De la lógica de la acción a la lógica tensiva	94
3.1.1. Algunos constructos de Parret	96
3.2. La articulación de lo sensible con lo inteligible	97
3.2.1. Distinción entre sentido y significación en la semiótica pasional	97
3.3. La lógica de la pasión	99
3.3.1. La función semiótica: toma de posición de un cuerpo propio	100
3.3.2. La formación de valores: estilos de categorización	104
3.3.3. Estructuras tensivas elementales	105

3.3.3.1. Estructura ternaria	106
3.4. La instancia del discurso	108
3.5. Los esquemas de discurso: sintaxis discursiva	110
3.5.1. Esquemas narrativos canónicos	113
3.5.2. Esquema pasional canónico	113
3.6. Diferencia entre actantes y actores	116
3.6.1. El rol y la actitud como categorías analíticas	118
<b>4. Semiótica visual</b>	118
4.1. El sistema de representación visual	119
4.1.1. Los signos que componen un texto visual	120
4.1.2. Configuraciones icono-plásticas	122
4.2. Una propuesta integradora	124
<b>5. A modo de cierre del marco teórico-operativo</b>	126
<b>Capítulo III</b>	129
<b>La dimensión pasional del universo discursivo propuesto</b> Aproximación semiótica analítica	
<b>Sumario introductorio del capítulo</b>	131
<b>1. Textos, géneros y discurso en Quino</b>	133
1.1. El sistema de representación visual como articulador de la signifiación en la obra de Quino	138
<b>2. Propuesta de agrupamiento de las pasiones</b>	143
<b>3. Mundo Quino, como 'mundo pasional posible'</b>	145
3.1. Mundo posible y mundo actual	146
3.2. Tipos de permanencia e identidades en el discurso: roles y actitudes	149
3.3. Recurrencia y originalidad temática: dimensiones y dominios isotópicos	150
<b>4. Emociones intensas desde las portadas</b>	155

4.1. Los textos sincréticos de las tapas de los libros	155
4.1.1. Interpretantes posibles	158
4.2. La moralización sobre las emociones incontroladas	162
<b>5. Entre la plenitud, la vacuidad y la inanidad del ser</b>	165
5.1. Temerosos, angustiados, locos y desesperados	166
5.2. Suicidas	172
5.3. Vejez: decrepitud, nostalgia, soledad y deseo	176
5.4. Pocas mujeres rebeldes, muchas moralistas y censoradoras	184
5.5. Náufragos: entre la soledad y la esperanza	190
5.6. Lo onírico, solo pesadillas	193
5.7. El sentir según el espacio y los objetos	198
<b>6. Consideraciones finales sobre la praxis enunciativa</b>	206
<b>Conclusiones</b>	209
<b>Bibliografía</b>	219

## Introducción

Este trabajo es resultado de un conjunto de 'variables' que se entretajeron entre los años de ejercicio en el campo de la Comunicación Social, ámbito disciplinar del que provengo, del estudio de la Semiótica como la disciplina que ha guiado gran parte de mi formación académica, tanto en docencia como en investigación y del recorrido realizado en esta carrera de posgrado.

Todo ello se entrelaza con mi particular interés por los discursos surgidos de una sociedad mass mediatizada que produjo tipos textuales que por mucho tiempo fueron denostados y caratulados como 'géneros menores'. Me refiero al discurso televisivo, al publicitario y propagandístico, incluso al sincretismo que surge con la incorporación de las imágenes en la prensa escrita, es decir, de la conjunción de la fotografía y/o ilustraciones que transformaron los periódicos y las revistas, pero sobre todo, por el discurso de la narrativa dibujada, denominada historieta. Recordemos que recién en la década de los sesenta, asoma un incipiente interés intelectual por focalizar en estas 'macrosemióticas' como objeto de nuevas proyecciones para la investigación en las ciencias sociales. Como efecto de esta primera atención, se vislumbró desde una naciente Semiología la ineludible necesidad de otorgarles un lugar al estudio de las producciones discursivas mediáticas en los escenarios académicos y editoriales.

Mi atención -o gusto- por las historietas, específicamente por las propuestas de quienes considero eminentes creadores de la narrativa dibujada argentina, entre ilustradores y/o guionistas como Lino Palacio, Dante Raúl Quintero, Arturo Pérez del Castillo, Oscar Blotta, Héctor Germán Oesterheld, Alberto Breccia, Francisco Solano López, Carlos Trilla, Hugo Pratt, Caloi, Roberto Fontanarrosa, Sergio Langer, Rubén Mira, Liniers, Maitena, entre tantos otros, me inspiró adentrarme en el estudio particular de la obra del humorista gráfico mendocino Joaquín Lavado –*Quino*. De su extensa producción no opté por detenerme en la tira *Mafalda*, acaso su trabajo más popular, conocido y premiado, sino en el resto de sus libros de tiras y chistes gráficos que también han tenido y tienen reconocimiento nacional y mundial.

En la década de los sesenta Quino inicia su obra de humor gráfico con *Mundo Quino* y en 2012 publica lo que constituye, hasta el momento de presentar este trabajo, su último libro *¿Quién anda ahí?*. En 2007 reedita por decimotercera vez *Bien, gracias. ¿Y usted?*, publicado en 1976 y como este ejemplo, puedo citar otros tantos de sus diecisiete libros, todos editados en la Argentina por Ediciones de la Flor, reimpresos varias veces durante más de cinco décadas y traducidos a diversos idiomas. Las críticas que reciben estos libros de tiras y chistes gráficos, por parte de lo que podría llamar las GRAMÁTICAS DE RECONOCIMIENTO (Verón, 1996), siguiendo a Eliseo Verón, remarcan la vigencia de su humor crítico a través del tiempo. Son entonces los textos que hizo antes, durante y después de *Mafalda* los que constituyen el objeto de este estudio, tanto por sus meritorias particularidades discursivas como por esa suerte de cierta

marginalidad en la que se los ubica con respecto a la obra proverbial de la niña cuestionadora y antisopa.

Esto se refleja también en el ámbito de la investigación científica, ya que esta parte de su obra no parece haber despertado interés en la academia. La ausencia de trabajos dedicados al análisis de este material es llamativa. Por esta razón, con respecto a los antecedentes, debo decir que no he hallado ningún estudio sobre la creaciones de Quino que no sean referidos a la tira *Mafalda*. Martignone y Prune, en su libro *"Historietas a diario"*, que contiene un análisis detallado de esta tira de Quino, entre otras historietas argentinas, sostienen que: "(...) cada uno de sus personajes se ha vuelto emblemático en nuestra cultura y todos ellos, por separado o en conjunto, han sido abundantemente analizados en artículos y libros, e inclusive incorporados a materiales pedagógicos." (Martignone, Prune, 2007, 138). A su vez, la perspectiva más común consiste en el análisis de la tira como 'reflejo' del cuadro social y político de la Argentina de su época. En tal sentido se ha estudiado a *Mafalda*, no es su carácter de relato ficcional, sino como 'un diario' de la vida social, cultural, económica y política de la Argentina y del mundo entre 1964 y 1973.

Contrariamente a *Mafalda*, en sus demás producciones no hay grandes protagonistas sino simplemente hombres y mujeres, sobre todo hombres, entre jóvenes, adultos y ancianos. Microrrelatos o escenas únicas que narran o presentan, en clave humorística, experiencias ordinarias de 'hombres cotidianos'. Según Herman Parret el 'hombre cotidiano' puede ser descrito como "(...) aquel que funciona en total anonimato del hormiguero social y es el no importa quién." (Parret, 1987, 65). Efímeras historias dibujadas que desde la década de los sesenta tienen como escenario un complejo entretreído de dominios -familiar, matrimonial, religioso, laboral, educativo, tecnológico, religioso, entre otros- en los que se desarrollan las prácticas habituales del hombre moderno. Pero este universo discursivo es, además de un universo de acontecimientos, un universo de PASIONES. Justamente voy a detenerme en el estudio del UNIVERSO PASIONAL DISCURSIVO propuesto por Quino.

Independientemente del efecto humorístico, cuando leemos sus libros asistimos a una compilación de breves relatos en la que seres humanos comunes e ignotos se muestran subordinados a 'poderosas' creencias, mandatos y reglas que se instauran como injustas para muchos y correctas y/o incuestionables para otros, provocando comportamientos y generando sensaciones y emociones -*pasiones*- propias de una particular mirada del mundo, que dan lugar a estados afectivos recurrentes: la soberbia del poderoso, la humillación del marginado, la soledad y descrédito del anciano, la impotencia del empleado, la frustración y el desencanto del idealista, la desesperanza del suicida, por nombrar sólo algunos.

Emerge entonces mi propósito de analizar, desde una perspectiva semiótica discursiva las particularidades pasionales que presenta la obra de Quino. Comprender la dimensión pasional como un componente esencial para la articulación de la significación y, por tanto, un aspecto fundamental en la conformación de este MUNDO SEMIÓTICO POSIBLE.

De allí, la pregunta que me surgió no fue por qué sino cuál es el interjuego entre la EUFORIA y la DISFORIA PASIONAL, cómo las pasiones intervienen en la articulación de la significación. En este sentido, el enfoque semiótico que propongo entiende a las pasiones discursivas como un componente fundamental de todo texto y discurso. Particularmente, en el discurso del humorismo gráfico de Quino, su manifestación recae sobre el sistema de representación visual, si bien es un discurso sincrético, el sentir de los sujetos de la diégesis se encuentra visiblemente expresado a través de las configuraciones iconográficas, es decir, los dibujos.

Como bien argumenta Ulanovsky, Quino no es un dibujante como Rembrandt, ni como Picasso ni como Carlos Alonso ni como el Cromagnon de Altamira, dibuja como un maestro del lápiz del retrato diario. (Ulanovsky en Gociol, 2004) Un 'obsesivo' de la pequeña pero muy dolorosa vida humana que transcurre sin cambiar porque siempre comprime, reprime y 'exprime' persistentemente a los mismos.

Cabe aclarar que no será objeto de este estudio el componente humorístico del discurso. Si bien la posición analítica en la que me ubico es una posición interpretativa del discurso elegido, esto no significa focalizar siempre en un análisis de la totalidad de efectos que los textos provocan en sus lectores. Por tanto, no focalizaré en la construcción humorística, sino la DIMENSIÓN PASIONAL DIEGÉTICA que este discurso actualiza. Sobre el humor, entendido como el fin último que persigue la producción de Quino, solo expondré algunas consideraciones generales. Lo humorístico entendido como un efecto de lectura, dependería, para su análisis, de otra modelación del objeto en cuestión.

De esta forma, y como todo proceso de investigación, este estudio avanzó de manera compleja o como lo describe Samaja, '*en forma de ciclos en espiral*' de modo que con cada nuevo avance, la investigación me obligó a retomar o a replantear desarrollos anteriores para reordenarlos o reconfigurarlos. (Samaja, 1995) Por lo tanto, consideré adecuado organizar el escrito en tres grandes capítulos.

El primer capítulo responde a la tarea metodológica de diseño de mi objeto de estudio, entendido como 'objeto complejo'. Para esto me baso en la propuesta de Juan Samaja. A través de ella, busco definir el objeto empírico del estudio. Esto supone explicitar cuáles entidades del campo de estudio selecciono como UNIDADES DE ANÁLISIS y cuáles serán las VARIABLES que se tendrán en cuenta para su descripción. Propongo este apartado, una forma de recortar el objeto para poder determinar, entre otros posibles, un 'universo de entidades'. Expongo además, cómo voy a operar para transformar las variables conceptuales en variables definidas operacionalmente, de tal manera que las UNIDADES DE ANÁLISIS puedan ser descritas mediante actos bien definidos de búsqueda. Todo ello con el objeto de evidenciar y conformar un SISTEMA DE MATRICES DE DATOS que ordene y delimite mi estudio subsiguiente. En otras palabras, intento evidenciar la transformación del 'objeto global', descrito anteriormente, en un sistema restrictivo y propio de esta investigación. Para ello tomo una selección de categorías propuestas por la Sociosemiótica, a su vez, vinculo este enfoque con los principales postulados de Mozejko y Costa relativos a su

propuesta analítica para el análisis de los discursos: *“el discurso como práctica”*. (Mozejko y Costa, 2001)

En este mismo apartado, expongo las hipótesis y los objetivos que orientan este trabajo. A modo de adelanto, la hipótesis sustantiva, supone que los libros seleccionados exhiben, como conjunto discursivo, una serie de temáticas recurrentes –isotópicas- caracterizadas por una dimensión pasional que se delinea como disfórica, resultado de una orientación discursiva que permanece constante, a pesar del tiempo que separan a los contextos en los que se elaboraron los diversos textos que lo componen. Todo ello autoriza a proyectar un ‘estilo de categorización’ propio y continuo entendido como una ‘forma idiolectal pasional’ transversal a los libros.

En otras palabras, el universo discursivo de Quino pone en escena no sólo acontecimientos, sino también pasiones -pasiones y emociones discursivas- que representan al hombre moderno como ser afectivo y sensible, y sobre este aspecto puntualizaré el análisis.

El segundo capítulo, constituye el marco teórico metodológico. En él expongo, desde una perspectiva semiótica discursiva, más precisamente desde la Semiótica pasional desarrollada por Greimas y Fontanille, una selección de categorías desprendidas de este enfoque y de la Semiótica narrativa, que me permitan construir una ‘sintaxis analítica’ para luego abordar las pasiones discursivas. (Fontanille, 1994)

Como anticipo puntualizo que la Semiótica se constituyó en los años sesenta como una rama de las ciencias del lenguaje,

“(…) en la confluencia de la lingüística, de la antropología y de la lógica formal. Como todas las ciencias del lenguaje, la semiótica ha atravesado el período llamado estructuralista, del que ha salido dotada de una teoría fuerte, de un método coherente (...) y de algunos problemas no resueltos. El período estructuralista ha pasado, no obstante, eso no significa que las nociones de “estructura” y de “sistema” no sigan siendo pertinentes. El contexto en el que evolucionan hoy las ciencias del lenguaje es otro: las estructuras se han hecho “dinámicas”, los sistemas “se auto-organizan”, las formas se inscriben en “topologías”, y el campo de las investigaciones cognitivas ha tomado, nos guste o no, el lugar del estructuralismo en sentido estricto. (Fontanille, 2001. 14)

Así en una primera etapa, el formalismo estructuralista influyó en el desarrollo de la Semiótica de Greimas, en su teoría narratológica. Esta influencia determinó que para poder explicar la significación debía fijar su atención en las estructuras acabadas y creadas en el discurso, pero el proyecto científico greimasiano siguió desarrollándose y derivó en aquello que en un momento no cabía imaginar pero que luego aparece como imperioso atender, el estudio del vasto y complejo dominio de las pasiones discursivas, lo que implicó abordar lo SENSIBLE, la SENSACIÓN Y el SENTIR.

El impulso del encuadre teórico sobre las pasiones en discurso coloca al sujeto discursivo en presencia del mundo en el que vive, en presencia de los seres y de los objetos que lo circundan a partir del sentir, de la percepción. Dice De Olivera al respecto:

“Fruto de esa trayectoria greimasiana, resulta una orientación de la semiótica hacia los objetos en cuanto presencias y experiencias sensibles propuestas al sujeto. El énfasis es colocado en el conocimiento adquirido a través de los sentidos (¿una pre-cognición o ya una cognición?), por la sensorialidad presentificada en las cualidades sensibles, seleccionadas, de los objetos, que tornan aprehensibles, por un lado; por la red de figuratividades, por otro lado; y además, por las tematizaciones que se entretajan como hilos de una malla, que posee mecanismos para mantener

la autonomía de cada enlace y, al mismo tiempo, mantener determinadas coerciones para la formación de una textura orgánica coherente". (De Oliveira en Quezada Macchiavello, 2009)

Esta propuesta sostiene que las pasiones aparecen en el discurso como portadoras de sentido. Se basa en la postulación de 'dispositivos' teóricos para tratar esta temática como propiedad del discurso. Si bien estos fenómenos eran reconocidos como propiedades de los discursos, no se habían propuesto construirlos como objeto de conocimiento posibles de ser analizados desde la mirada de esta disciplina. Tal como señala Fontanille, debía dejar de definírseles como propiedades del espíritu, posibles de ser abordadas desde la psicología cognitiva y animarse a encararlos también como intereses de una teoría de la significación, entendidos como PASIONES y EMOCIONES DISCURSIVAS. Así la semiótica puede abocarse al estudio de estos fenómenos sin

"(...) reducir el discurso al estatuto de un síntoma, revelador de un estado psíquico que le sería exterior. La semiótica, que ha hecho del discurso no solamente su dominio de exploración, sino, mejor aún, el *objeto* de su proyecto científico, tiene, pues, ahora la capacidad de abordar estas nuevas cuestiones sin renunciar por ello a lo que la funda enteramente como disciplina". (Fontanille, 2001. 44)

Por último, en el tercer capítulo, desarrollo el análisis semiótico propiamente dicho. Este apartado contiene dos grandes ejes. En una primera parte, realizo un análisis descriptivo explicativo de las tiras y los chistes gráficos como géneros -tipos de textos históricamente constituidos- del discurso gráfico humorístico, entendido como una práctica social. En la segunda parte, abordo las emociones y las pasiones como componentes claves en la construcción del sentido en el discurso de Quino. Por tanto, las unidades de análisis de este trabajo no son los diversos signos que componen cada texto en su individualidad -tanto los visuales como los verbales- sino los sistemas de valor y de significación que se organizan en este conjunto signifiante a partir de las configuraciones sígnicas coherentes que suponen cada uno de esos textos y que pueden relevarse también como estructura tensiva

Cabe destacar, a modo de guía de lectura, que he elaborado este escrito según el siguiente código de estilo: utilizo *cursivas* para nombrar títulos de libros o de publicaciones periódicas u otro tipo de obra y palabras en otro idioma, reservo la tipología en su variante VERSALITA, para indicar categorías analíticas, la **negrita** para títulos y subtítulos del trabajo, la comilla 'simple' para destacar palabras o expresiones y la comilla "doble" para las citas textuales.



# Capítulo I

## **El discurso de Quino como objeto complejo**

Diseño del objeto de estudio, hipótesis y construcción del sistema de matriz de dato



## Sumario introductorio del capítulo

En este primer capítulo, como adelanté en la introducción, expongo el proceso de conformación y diseño del objeto de estudio, entendido como el resultado de planteos preliminares: la formulación del problema, la elaboración de hipótesis, sus fundamentos, propósitos y objetivos. Es decir, a la tercera fase, si sigo a Samaja, en la descripción de todo proceso de investigación.

“El objeto general de esta fase es decidir cuál será el objeto empírico (u "objeto modelo") de la investigación. Esto quiere decir: explicitar cuáles entidades del campo de estudio serán consideradas *unidades de análisis* a describir; cuáles serán las *variables* que se aislarán como relevantes para dicha descripción (...) Contiene dos pasos sucesivos: por un lado decidir una forma de recortar el objeto, de entre las muchas formas posibles; es decir, de escoger un *universo de entidades*, y no otro (...). Y por otro lado, se trata de decidir de qué manera se va a operar para transformar las variables definidas conceptualmente, en variables observables, es decir, *definidas operacionalmente*, de tal manera que las unidades de análisis puedan ser descriptas mediante actos bien definidos de búsqueda. Esas dos decisiones básicas ponen los cimientos de lo que denominaremos el *sistema de matrices de datos*.

Mediante estas decisiones se pasa del objeto global definido al comienzo de la investigación a un sistema bien delimitado, que nos indica las operaciones que llevaremos adelante para obtener los datos mismos.” (Samaja, 1995, 216)

Como precisa Samaja, para determinar las nociones necesarias y definir los aspectos que estimo esenciales en la definición y demarcación del objeto de estudio, es sustancial explicar el carácter complejo que todo objeto de conocimiento supone, concebido como una totalidad que contiene partes diferenciables en calidad y en cantidad y que se encuentra, a su vez, inserto en totalidades mayores que funcionan como sus contextos y fijan sus condiciones de contorno. (Samaja, 2003)

Dicho de otro modo, en este capítulo fundamento cómo voy a abordar metodológica y semióticamente el universo discursivo propuesto para este estudio, cuáles van a ser mis propósitos de indagación y qué aspectos o atributos del discurso de Quino no desarrollaré en este estudio.



## 1. Las pasiones discursivas en la obra de Quino

Mi propuesta de base fue abordar, desde una perspectiva Semiótica, la dimensión pasional de la obra del humorista gráfico Joaquín Lavado, conocido como *Quino*. Esto es 'el sentir de los sujetos de la diégesis' en sus últimos libros publicados.

La elección de este discurso como objeto de análisis guarda relación, por un lado, con mi interés en el estudio de la representación de las pasiones en los discursos y, por otro, en la construcción de la significación en textos desprendidos de la industria cultural que presentan su puesta en superficie -textualización- a través del lenguaje visual o del sincretismo de lenguajes, como es el caso de la historieta<sup>1</sup> o de los géneros o 'subgéneros' –tiras y chistes gráficos- derivados de ella. Como bien señala Oscar Steimberg:

En los años sesenta, la reivindicación de los "géneros menores" -la historieta, las series de acción, el afiche, la ilustración periodística y publicitaria- sale de los nichos de refinamiento o marginalidad crítica -ciertos espacios de búsqueda intelectual, de difusión selectiva o de experimentación artística- donde alentaba desde las décadas anteriores. Como efecto de la atención proyectada sobre las imágenes de la ciudad mediática por el pop y el *camp*, que veían en la publicidad y la historieta una nueva materia artística a trabajar desde la creación plástica informada por el nuevo *espíritu de época*, y también por las alarmas enunciadas desde la crítica cultural –una parte de las reflexiones de la Escuela de Frankfurt por un lado, algunos de los prólogos o las justificaciones de la nueva semiología por otro- la focalización de la narrativa mediática de todo tipo pasó a ocupar escenarios editoriales y mediáticos de imprevista magnitud. (Steimberg, 2000, 1)

El abordaje deviene, por un lado, de mis intereses académicos y disciplinares ya que formo parte del equipo de la cátedra de *Semiótica* perteneciente a la carrera de Licenciatura en Comunicación Social -Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo- en la que me desempeño como docente e investigadora.

Por otro lado, esa motivación se conjuga con mi admiración por la obra de Quino, que se incrementó y revalidó cuando, a través del mismo recorrido indagatorio sobre los estudios académicos acerca de su producción, observé que existen numerosos trabajos<sup>2</sup> y publicaciones

---

<sup>1</sup> Me interesa destacar que fue en la década de los sesenta cuando la historieta encontró su lugar en el dominio de los objetos de la Semiótica/semiología; sobre esto, algunos de los escritos de Oscar Masotta resultan imprescindibles, ya que no sólo definieron en ese momento las líneas por donde se constituyó como objeto de conocimiento, sino que abrieron y señalaron los espacios posibles del campo discursivo legítimo, productivo y crítico en el dominio de los estudios sobre comunicación de masas. Justamente Berone (AVATARES de la comunicación y la cultura, N° 1. Agosto de 2010) sintetiza, en cuatro puntos, algunos de los aspectos fundamentales que Masotta resalta en sus textos: "... 1) las formas de la interacción entre cultura de élites y cultura de masas, o en otros términos: entre "vanguardias" y "populismo", entre modernización y revolución social; 2) la posibilidad de definir o circunscribir otra vez el valor estético, pero acerca de los medios y los mensajes de la comunicación de masas; 3) el estatuto del compromiso entre valor estético y función ideológica, en el interior de los signos de la cultura de masas; o mejor dicho: el nuevo estatuto de los compromisos entre "forma" y "contenido"; 4) los modos de la relación entre el sujeto y los signos, entre el sujeto y los medios, los lugares del placer o de la alienación en esa relación y las formas de intervención de la conciencia en los lenguajes: la construcción revolucionaria o crítica de una conciencia del código. Estas cuestiones no sólo definieron en ese momento las líneas por donde se constituyó la historieta como un objeto de conocimiento para las ciencias sociales y humanas, sino que abrieron y señalaron los espacios de una *enunciación legítima* o productiva." (Berone, 2010, 110) Para conocer más ver los escritos de Oscar Masotta: (1967a, comp.) *Happenings*. Jorge Álvarez, Bs. As.; (1967b) *El arte pop*. Columba, Buenos Aires; (1968a) *Conciencia y estructura*. Jorge Álvarez, Bs. As.; (1968b) "Presentación" a *LD (Literatura Dibujada)*, 1. Summa/Nueva Visión, Buenos Aires. ; (1969) "Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo", en Verón (comp.), *Lenguaje y comunicación social*. Nueva Visión, Buenos Aires; (1970) *La historieta en el mundo moderno*. Paidós, Buenos Aires.

<sup>2</sup> Ver en **Bibliografía** los trabajos que se detienen específicamente sobre la tira *Mafalda*.

encarados desde diversos marcos disciplinares relacionadas con su tira *Mafalda*, pero no sucede lo mismo con el resto de sus publicaciones.

Ahora bien, la constitución de este objeto de estudio supuso, además de la conjunción de intereses, conocimientos y motivaciones anteriormente descritas, una metodología para su conformación, que debía ser pensada con vistas a sistematizar de manera clara, precisa y significativa, según la selección de determinadas manifestaciones relevantes, el perfil de este objeto de análisis.

Para ello, trabajé algunos postulados de la propuesta metodológica de Juan Samaja que me facilitaron su comprensión y me permitieron percibir y explicar, con mayor detalle, para su posterior abordaje, las interrelaciones entre los elementos que consideré involucrados.

Señala Samaja que:

“(…) el principal presupuesto de toda investigación científica es éste: que *el objeto de estudio sea inteligible*. Dicho de otra manera: antes de ponerse a investigar, todo investigador presupone que su objeto es “investigable”.

Este a priori de inteligibilidad contiene al menos dos momentos básicos: 1. Por una lado, debe ser posible describirlo, esto es, identificar sus elementos componentes y caracterizarlos; y 2. Por otro lado, debe ser posible relaborarlo conforme a algún patrón de asimilación a las evidencias de la Razón.” (Samaja, 2003: 147)

El planteo metodológico de Samaja sostiene que cualquier investigador, en su proceder científico, ‘traduce’ la ‘experiencia espontánea’ a una descripción científica que define ese material básico de la ‘experiencia científica’ llamado DATO. En palabras del autor:

“(…) el proceso de descripción científica constituye, entonces, una primera relaboración de la experiencia espontánea, en la medida en que traduce sus hechos a “hechos” que se recortan a la luz de estos modelos.” (Samaja, 2003: 160)

Es decir, supone moldearla con las categorías propias del lenguaje científico y, como consecuencia, permite la revisión y modificación de los conocimientos previos que se tenía sobre ella. Es lo ‘obvio’ de la cotidianidad lo que se re-describe a través del discurso científico que tiene como objetivo vislumbrar cuáles son los rasgos esenciales y las claves de funcionamiento que determinan algunas de las peculiaridades de los hechos o fenómenos que de otra manera hubieran pasados desapercibidos.

Samaja es claro cuando dice que a la comprensión científica de los hechos se llega cuando se puede fundamentar que lo dicho en la descripción puede hacerse corresponder con los términos de una tautología<sup>3</sup>

“(…) de tal modo que lo que sucede en el mundo de los hechos es “tan obvio” como obvia nos parece la tautología...” (Samaja, 2003: 147) Ahora bien, cabe agregar que la explicación científica es resultante “...de las propiedades internas de sistemas formales los cuales producen esos resultados de modo necesario una vez establecidas las premisas o puntos de partida”. (Samaja, 2003: 147)

Visto de esta manera, el proceso de la ciencia dispone de un conjunto de operaciones intermedias para establecer la correspondencia bidireccional entre la ‘realidad espontánea’ que

---

<sup>3</sup> Tautología entendida desde el punto de vista retórico como la repetición de un mismo pensamiento expresado de distintas maneras.

contiene a la representación/interpretación social de determinado fenómeno y el metalenguaje (teórico-crítico) que produce su explicación científica. Ese conjunto de operaciones intermedias constituyen una modelización de esa experiencia espontánea.

De aquí en más, expondré una privativa combinación de ideas sostenidas por conjeturas sobre la obra de Quino, convertida en objeto de estudio y que, por tanto, intentaré traducir a observaciones rigurosamente pautadas. Tales observaciones, debido a que funcionan como fuentes de validación de la hipótesis que presento, me exigen explicar sus patrones de obtención, esto significa, identificar con la mayor claridad posible qué va a ser observado y analizado entre todos los posibles.

## 2. Descripción del universo discursivo de Quino

La obra completa de Quino, sin incluir *Mafalda*, está conformada por diecisiete libros<sup>4</sup>. De estos libros, cinco de ellos pueden ser descriptos como temáticos: *A la buena mesa*, 1980; *Ni arte ni parte*, 1981; *Quinoterapia*, 1985; *Sí, cariño*, 1987 y *La aventura de comer*, 2007, su última publicación antes de su retiro como historietista de las páginas de humor en diarios nacionales, anunciado públicamente en 2009 en diario Clarín. Esto significa que presentan un repertorio de tiras cómicas, chistes gráficos, que no son otra cosa que textos puramente visuales –mudos- o sincréticos<sup>5</sup>, referidos al tratamiento de determinados DOMINIOS<sup>6</sup>: lo culinario, las artes, la medicina, la vida en pareja y por último, retoma y amplía nuevamente lo culinario, los hábitos y vicios alimenticios de la cultura occidental.

En el resto de sus producciones en formato libro, incluso en su última creación al momento de presentar este estudio, que aparece en 2012, *¿Quién anda ahí?*, reúne diversas temáticas que no guardan una relación específica entre sí: *Mundo Quino*, libro que acopia sólo textos mudos, 1963<sup>7</sup>; *Bien gracias, ¿y usted?*, 1976; *Déjenme inventar*, 1983; *Gente en su sitio*; *Potentes, prepotentes e impotentes*, 1989; *Humano se nace*, 1991; *Yo no fui*, 1993; *¡Qué mala es la gente!*, 1996; *¡Cuánta bondad!*, 1999; *A mí no me grite*, 1999, éste último está compuesto por una selección de textos publicados en las revistas *Panorama* y *Siete Días Ilustrado* entre 1964 y 1970 y *¡Qué presente impresentable!*, 2004.

Es destacable como un trabajo completamente diferente a los demás, su participación en el proyecto editorial que elaboró con Jorge Timossi, en 1997. Timossi lo invitó a participar como

---

<sup>4</sup> Son diecisiete libros si se toma como criterio su contenido inédito al momento de su publicación en ese formato. Además, cabe aclarar que en el año 2001 Editorial La Flor publica una antología, denominada "Esto no es todo", que recopila una selección de textos extraídos de todos libros que hasta ese momento había editado Quino, sin incluir "¡Cuánta bondad!", publicado en 1999.

<sup>5</sup> Se entiende por texto SINCRÉTICO a los textos que son el resultado de la combinatoria de los dos lenguajes: el visual y el escrito. Su conjunción deriva de reglas específicas para articular el sentido, esto es, para construir significación. En el *capítulo III* se aplica este concepto para el análisis de los tipos de textos que componen este discurso: *punto 1.1*.

<sup>6</sup> Los conceptos de DOMINIO y DIMENSIÓN se definen en el *punto 2.3*. de este mismo capítulo.

<sup>7</sup> Cabe destacar que *Mundo Quino*, su primer libro, fue publicado en 1963 y no tuvo repercusión. Treinta años después lo vuelve a editar Ediciones De La Flor. Esta última edición presenta un prólogo actualizado y escrito por Quino que narra brevemente el devenir de este libro.

ilustrador de su libro de cuentos llamado: *Cuentecillos y otras alteraciones*, de la Editorial de la Torre. Lo convocó para complementar, con dibujos, sus mininarraciones o cuentos cortos. En este libro termina siendo *Felipe* –personaje de *Mafalda*– el protagonista de las ilustraciones. Tal vez, la labor menos conocida de toda su producción.

## 2.1. Selección del corpus de análisis

Ahora bien, como objeto de estudio he mencionado precedentemente que no tomo todos sus libros –equivalente a más de dos mil textos, entre chistes gráficos y tiras cómicas– sino una parte específica y deliberadamente restringida, conformada por cuatro de los diecisiete libros, publicados entre los años 1999 y 2012. En este lapso de tiempo Quino publicó cinco de ellos, pero en esta selección dejo afuera *La aventura de comer*, por ser justamente una de sus creaciones monotemáticas o que remite a un solo dominio en particular.

Desde el punto de vista cuantitativo este recorte contiene un total de cuatrocientos setenta y nueve textos, distribuidos por libro de la siguiente manera: *¡A mí no me grite!*, ciento veintisiete textos; *¡Cuánta bondad!*, ciento doce textos, *¡Qué presente Impresentable!*, ciento veintitrés textos y, por último *¿Quién anda ahí?* con ciento diecisiete textos. Entiendo por texto a cada uno de los chistes gráficos y de las tiras cómicas, mudas o sincréticas que constituyen los géneros trabajados en estas producciones<sup>8</sup>. Pero esta cuantificación, a los fines del análisis semiótico del discurso, sólo tiene validez interna al mismo conjunto discursivo, en tanto me permite la observación y relevamiento de isotopías temáticas, pasionales y axiológicas que considero curiosas y de interés para el estudio, ya que constituyen, desde mi perspectiva, un aspecto transversal a este universo discursivo. Sobre ellas trabajaré en el capítulo III.

De esta manera, este recorte se convierte entonces en un corpus de análisis entendido como una ‘parte’ de un ‘todo’ que, en sí misma, conforma un universo de significación. Por otro lado, desde el parámetro temporal ancla en la última etapa de la producción de Quino publicada hasta el momento de la presentación de este trabajo, coincidente con la última transición de siglo y milenio, primera década del siglo XXI. Además considero significativo que en este último lapso Quino también deja de publicar semanalmente en la prensa escrita nacional y los motivos de su retiro los explicita en una carta, publicada en la revista *Viva* del diario *Clarín*, el 19 de abril de 2009 y en ella aduce:

*“Queridos lectoras y lectores:*

*Como ya saben, desde hace un par de años mis historietas son republicadas en distintos medios algunas dibujadas hace mucho tiempo, otras no tanto. Resultó interesante volver a verlas por la asombrosa actualidad que presentaban muchas de ellas, lo que prueba que tantos problemas que hoy nos agobian vienen repitiéndose gracias al talento que pone la sociedad en reciclar sus errores.*

*La idea de republicar aquellos trabajos surgió cuando me di cuenta de que también yo sufro de ese mismo mal de repetirme en mis temas y estilo de dibujo.*

---

<sup>8</sup> Los conceptos de TEXTO, GÉNERO y DISCURSO se definen y analizan en el *punto 1 del capítulo III*.

*Me pareció acertado, luego de más de 50 años de publicar ininterrumpidamente mi obra en diarios, revistas y libros, tomarme un tiempo hasta encontrar algún modo de renovar el enfoque de mis ideas o al menos nuevas formas en mi línea gráfica.*

*Lamentablemente, el día de hoy no he sabido encontrar la fórmula de tales cambios. La seguiré buscando, por supuesto, pero no puedo continuar repitiendo páginas ya republicadas. Lo considero una falta de respeto no solo a los lectores de Viva sino también a la larga carrera durante la cual siempre me he empeñado en dar lo mejor de mí. Considero esta actitud como la más honesta que puedo asumir en este momento.*

*No se tomen estas líneas, que tanto me cuesta escribir, como una despedida, sino como una ausencia temporal que espero que sea breve, porque no me gusta nada la idea de que mis dibujos no sigan apareciendo en estas páginas. Siempre, claro está, que ellas y el público estén dispuestos a seguir recibíendome.*

*Gracias, queridos lectores, con mucho afecto,*

*Quino”*



Reproducción de las páginas en las que publicó la carta para sus lectores.  
Revista Viva, 19 de abril de 2009.

Como se puede observar, uno de sus principales motivos es que *‘no sabe cómo no seguir repitiéndose’* en sus creaciones. Este aspecto es notorio, según mi lectura de su obra y el primer relevamiento realizado, ya con la intención de tomarlo como objeto de estudio. Pero parece no haber sido nunca para los lectores-seguidores, entre los que me incluyo, *‘una falta de respeto’*, menos aún motivo para su retiro, ya que la *‘repetición temática’* no es en este caso, valorada como un estancamiento o falta de creatividad, sino todo lo contrario, constituye, a mi entender, uno de sus aciertos, parte de *“lo esperado”* de sus creaciones. Tanto es así, que ya Rodrigo Fresán, en el escrito elaborado varios años antes como texto homenaje para el libro: *“Quino, 50 años. Muestra itinerante”*, exhibición que recorrió el país y el mundo entre 2004 y 2005, expresaba:

*“Quino –ilustre hijo ilustrador, padre nuestro que estás en los cuadritos- permanece. Quino no se gasta ni viene con fecha de vencimiento. Sus páginas pueden ser contempladas una y otra vez no para encontrar algo nuevo sino –mucho más difícil- para encontrar lo mismo que antes pero como si fuera una eterna primera vez. Sí: los chistes de Quino aguantan la repetición y el reencuentro. Sus gags mudos o parlantes no pasan de moda, su mirada no ha perdido con el correr de los años esa inocencia cruel y esa agria dulzura que es lo que distingue a los grandes.” (Fresán, en Quino 50 años, 2004, 74)*

Y más adelante añadía:

*“Ahí están y siguen estando (...) sus ancianos inmortales, sus mayordomos rebeldes, sus chefs flambeados, sus bodas tristes, sus alegres funerales, sus pasajeros sedentarios, sus músicos sin*

partitura, sus pocos magníficos magnates, sus náufragos aislados, sus militares vencidos hasta la victoria, sus grandes cuadros en paredes inmensas, sus pequeños filósofos de living, sus músicos desafinados, sus cirujanos sin anestesia, sus vitales suicidas, sus despectivos mozos y camareros, sus empleados de oficina cada vez más inmensamente empequeñecidos, sus niños adultos o adulterados, sus ángeles pecadores, sus Adanes y sus Evas como primeros exiliados de un paraíso que se recupera sólo a la hora de la risa y, finalmente su Dios carcajeándose de nosotros que siempre seremos –a su imagen y semejanza- su mejor e insuperable chiste.” (Fresán, en *Quino 50 años*, 2004, 74)

Tal vez, los 77 años de edad que tenía en ese momento, las condiciones específicas derivadas de las exigencias de las lógicas de producción de los periódicos, que demandan tiempos muy cortos para la creación y entrega de los trabajos, sumado a las décadas de producción ininterrumpida, acarrearón, además de cansancio, una serie de cuestionamientos, evaluaciones de lo producido y proyecciones, que determinaron la decisión de retirarse ‘durante un tiempo’ como humorista de la prensa escrita.

Luego de este alejamiento solo publicó en 2012, como ya anticipé, el libro *¿Quién anda ahí?*, parte del corpus de análisis de este trabajo.

### 2.1.1. Por qué sobre las pasiones discursivas

Luego de varias lecturas de todos sus libros, focalicé mi atención en la representación de la aprehensión sensible de ciertas condiciones humanas frente a otras en esa notoria reiteración de temáticas construidas a partir de componentes figurativos y pasionales semejantes que establecen una correspondencia entre roles temáticos<sup>9</sup> y estados pasionales que surcan las obras, muchos de ellos asociados a pasiones vinculadas al sufrimiento o displacer. Este conjunto de elementos conforma lo que postulo como MUNDO POSIBLE<sup>10</sup>.

De aquí mi interés por trabajar en este estudio sobre ciertas propuestas teóricas desprendidas de la Semiótica de las pasiones, conjugada con los aportes fundantes de la Teoría narratológica. Tal como expresa Jacob:

“Para que un objeto sea asequible al análisis no basta con darse cuenta de su existencia. Es necesario además que una teoría pueda aceptarlo. En la relación entre teoría y experiencia, es siempre la primera quien inicia el diálogo. Es la teoría la que determina la forma de la pregunta, es decir, los límites de la respuesta.” (Jacob, 1977, 24)

Todo ello entrelazado por la atracción de un discurso que no esconde sus pasiones, que exhibe una compilación de relatos en la que niños, jóvenes, adultos y ancianos, seres humanos vulgares e ignotos se muestran subordinados a ‘poderosas’ creencias, mandatos y reglas que se instauran como injustas para algunos y correctas y/o incuestionables para otros, provocando comportamientos y generando sensaciones y emociones –*pasiones*- propias de una particular mirada del mundo, que dan lugar a *estados afectivos* recurrentes: la soberbia del poderoso, la humillación del marginado, la esperanza del inocente, la desesperanza del abatido, el descreimiento del sabio, la soledad del viejo, la impotencia del sometido, la frustración y el desencanto del idealista, la indiferencia del desinteresado, por nombrar sólo algunos.

---

<sup>9</sup> El concepto semiótico de ROL TEMÁTICO se define en el capítulo II, punto 2.4.

<sup>10</sup> El concepto semiótico de MUNDO POSIBLE se define y operacionaliza en el capítulo III, punto 3.

Si bien mi trabajo se centra en el estudio de una parte de su discurso y, por ello, metodológicamente no es válido efectuar afirmaciones extensivas a toda su obra, me permito advertir la recurrencia de estas temáticas en muchos de sus otros libros y por sobre los diversos contextos de producción en los que se crearon y publicaron.

Esto no significa que no incorpore nuevas temáticas en cada libro, vinculadas a los diversos cambios socioculturales que fueron acaeciendo en el mundo, pero, la 'tónica pasional' del discurso pareciera ser siempre la misma.

Por estas razones, estudiar los libros publicados durante esta última etapa, atendiendo a lo que sostiene Fontanille cuando enuncia que la idea que nos hacemos de una PASIÓN O EMOCIÓN cambia de un lugar a otro, de una época a otra y, a su vez, la articulación del universo pasional establecido en cada discurso define e incluso ayuda a consolidar especificidades culturales, permite suponer que los roles, las conductas y las creencias manifiestas por los actores figurativos<sup>11</sup> -personajes- de estos relatos movilizan e instituyen PASIONES-EFECTOS DE SENTIDO que definen, de algún modo particular, al hombre moderno. Sienten, perciben y actúan según ciertas configuraciones pasionales que están cultural y epocalmente establecidas, pero que, sin dudas, dan cuenta de la conciencia de un artista inmersa en la trama de su tiempo. Fontanille argumenta que:

"(...) si los objetos, entendidos como un componente actancial de los relatos, no pueden hacer sentido más que a costa de la sensibilización que les impone la mediación de un cuerpo, por efecto de los cuerpos percibientes es que el mundo se transforma en sentido. Y el cuerpo como mediación, cuya propiedad y eficacia es el *sentir*, está lejos de ser inocente en el devenir de todo relato." (Fontanille, 2001, 14)

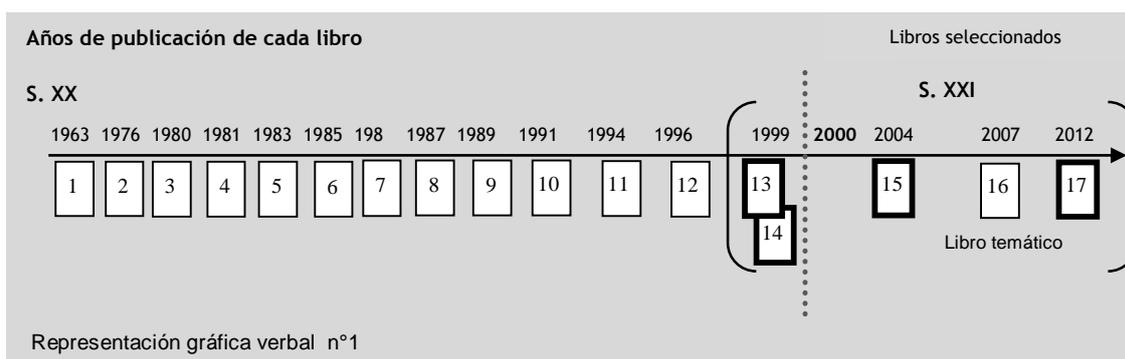
Dicho de otra forma, desde una perspectiva semiótica de la lógica de lo sensible, los sujetos de estos microrrelatos se sensibilizan ante particulares sollicitaciones y contactos provenientes del mundo exterior –sensaciones- o del propio sentir -emociones y afectos- que ciñen una mirada sobre el mundo. De este modo, las pasiones se erigen como un componente primordial para la caracterización del ser humano como ser afectivo y pasional en la construcción del sentido discursivo.

Entonces, estimo que si los diecisiete libros constituyen el conjunto discursivo completo (obra completa) de Quino, construido a lo largo de cuatro décadas sucesivas, el recorte de este segmento para su análisis se presenta como un subconjunto pero, a la vez, conforma un universo de significación construido a partir de una específica valoración de la obra. Si bien en *¡Cuánta bondad!* (1999), *¡Qué presente impresentable!* (2004) y *¿Quién anda ahí?* (2012) presenta nuevas temáticas que remiten a peculiaridades del contexto de mundo, también repite tópicos trabajados en décadas precedentes que pueden contrastarse justamente con el cuarto libro seleccionado. Recordemos, como describí más arriba, que *¡A mí no me grite!* exhibe la particularidad de no contener relatos inéditos como los tres restantes, sino que la obra constituye una compilación de ilustraciones publicadas en las revistas argentinas *Panorama* y *Siete días*.

---

<sup>11</sup> Utilizo la noción de ACTOR FIGURATIVO, en vez de hablar de *personaje*, siguiendo la Teoría Narrativa planteada por Greimas y Courtés.

Esta compilación fue transformada a formato libro en 1972 por Siglo Veintiuno Argentina Editores S.A. y en 1999 es reeditada por Ediciones De La Flor. Justamente decidí incluirlo como parte del corpus de análisis primero, porque al ser una compilación de textos elaborados treinta años antes, me permitía constatar variaciones y permanencias en lo que respecta a su producción discursiva; segundo, porque considero que la decisión de reeditarlo supuso una valoración de sus relatos por parte quien produce y autoriza re-publicar el libro casi tres décadas después. Con ello, es posible advertir que a pesar de los intervalos que separan la creación de unos textos de otros, puede observarse continuidades temáticas, figurativas y, sobre todo, pasionales, las que analizaré especialmente en el capítulo III.



Resulta imprescindible entender a esta selección como una PARTE de un TODO, o como un subuniverso del universo discursivo que compone la obra completa de este humorista gráfico.

En razón de esto, es preciso que justifique en qué aspectos este recorte permite reconocerlo como UNIVERSO DE SIGNIFICACIÓN válido para su análisis, lo que significa explicitar de qué modo lo he fragmentado, con qué categorías teóricas y operacionales lo he 'moldeado' (le he dado 'forma'). Esto constituye parte de lo que Samaja define como descripción científica, "...un acto de re-descripción, y por lo mismo es ya una forma de modificar nuestro conocimiento previo".

Es decir,

"(...) constituye, entonces, una primera reelaboración de la experiencia espontánea, en la medida en que traduce sus hechos a "hechos" que se recortan a la luz de estos modelos.

Los hechos de la experiencia espontánea están, por así decirlo, sumergidos en la obviedad de lo cotidiano, y no proporcionan orientación definida acerca de cuáles rasgos resultan relevantes para los nexos que determinan su comportamiento. El científico procede entonces a una *re-descripción* con la que orienta la búsqueda en el sentido de algunas hipótesis sobre los posibles rasgos esenciales y las posibles claves de funcionamiento." (Samaja, 2003, 160)

En primer lugar, debo señalar que este recorte es producto de las limitaciones concretas que tiene toda investigación de carácter individual. Quiero decir, que con esto no busco justificar las debilidades que puede tener éste u otro trabajo de tesis, privativo a una sola persona, sino reconocer sus posibilidades fácticas para llevar a cabo un escrito que se precie de académico. Al respecto, Wainerman y Sautu argumentan que se deben plantear investigaciones posibles de llevar a cabo. En otras palabras, conocer y aceptar las posibilidades 'reales' que cada investigador o cada grupo de investigación tenga en cuanto a recursos humanos, datos

existentes, disponibilidad de los mismos, tiempo de desarrollo, entre otras consideraciones, que hacen que un trabajo sea realizable. (Wainerman y Sautu, 2001)

## 2.2. Supuestos e hipótesis de trabajo

Este conjunto conformado a partir del recorte anteriormente explicitado, compuesto por una selección de cuatro libros -publicados entre 1999 y 2012, tres con textos producidos en esos años y el tercero una reedición, resultado de una recopilación de textos de revistas argentinas de los años sesenta y setenta- ponen en escena una representación del ser humano moderno como ser de acciones, pero también como ser pasional, que evidencia una particular y aprehensible caracterización del sentir. Esta caracterización constituye un componente inherente y claramente observable de la significación discursiva. Porque independientemente de la intención del autor, lo pasional representado también deja marcas y son justamente esas marcas, en este caso las relativas a temáticas recurrentes, las que me permiten elaborar una serie de CONJETURAS relativas a este discurso.

Tomo para ello la definición que trabaja Samaja de HIPÓTESIS SUSTANTIVA, que es aquella que se busca confirmar o refutar y cuya verdad o falsedad demanda ser sometida a análisis. En palabras del autor

“(...) son las hipótesis por antonomasia, ya que todo diseño de investigación está destinado a su confirmación o falsación; de ellas se deducen directamente las llamadas ‘hipótesis de trabajo’.” (Samaja, 2003, 220)

Postulo en este estudio como HIPÓTESIS SUSTANTIVA que:

*Los libros seleccionados, cuatro de las últimas publicaciones en este formato, exhiben, como conjunto discursivo, una serie de temáticas recurrentes -isotópicas- caracterizadas por una dimensión pasional que se delinea como disfórica, resultado de una orientación discursiva que permanece constante, a pesar del tiempo que separan a los contextos en los que se elaboraron los diversos textos que lo componen. Todo ello autoriza a proyectar un ‘estilo de categorización’<sup>12</sup> propio y continuo entendido como una ‘forma idiolectal pasional’ transversal a la obra.*

Dicho de otra forma, a pesar de las cinco décadas de trabajo ininterrumpido y de la aparición de nuevas temáticas surgidas a partir de los cambios sociales, políticos, tecnológicos, culturales, económicos, entre otros, que el agente social preponderó sobre lo acontecido en el mundo para trabajarlo en su discurso, es factible advertir, como parte de su propiedad de coherencia semántica, que entre los libros seleccionados se entretejen redes de relaciones sémicas como planos homogéneos de significación, que se apoyan en la una redundancia semántica temática y pasional.

Además de la hipótesis sustantiva y del marco teórico-operativo que desarrollo en el tercer capítulo, me valgo de una serie de conjeturas o afirmaciones también de carácter hipotético, que

---

<sup>12</sup> El concepto semiótico de ESTILO DE CATEGORIZACIÓN se define en el capítulo II, punto 3.3.2.

han sido dichas antes, pero que no fueron explicitadas como tales. A estas conjeturas Samaja las define como HIPÓTESIS AUXILIARES INDICADORAS, de VALIDEZ O INSTRUMENTALES<sup>13</sup>. Son aquellas conjeturas que:

“(…) relacionan variables conceptuales o latentes con los observables de dichas variables o indicadores, (…) mediante estas se propone que ciertas manifestaciones (…) son indicadores válidos para inferir el fenómeno de fondo (…). Las hipótesis de validez formulan, pues, conjeturas acerca de la validez de un indicio para juzgar sobre el fenómeno.” (Samaja, 2003, 221)

Los SUPUESTOS a los que me refiero y que tomo como conjeturas para inferir la hipótesis antes esbozada los sintetizo de la siguiente manera:

- I. *En tanto discurso, la obra de Quino guarda relación con el ‘lugar’ (lugares) desde donde fue elaborado, siendo características particulares y, por tanto, los sentidos producidos, resultados de las opciones realizadas por el ‘agente social’ en el marco de las posibilidades -siempre cambiantes- en las que fue desarrollando su trabajo.*
- II. *El conjunto de textos – tanto mudos como sincréticos- que componen este universo de significación, son la manifestación material de representaciones pasionales de la cotidianidad moderna, en tanto manifestaciones semióticas de la cultura que muestran la permanencia de ciertas creencias, conductas y roles sociales fuertemente estabilizados que trascienden particularidades territoriales y epocales, ya que ciertas temáticas que fueron trabajadas a fines de los 60 y principios de los 70, son recurrentes en los últimos trabajos del siglo XX y primeras décadas del XXI.*
- III. *A su vez, en estos textos el sentir de los sujetos de esas diégesis se manifiesta a través de las imágenes por sobre el lenguaje verbal. Esto es, de la representación visual del cuerpo sintiente, de su vinculación con otros cuerpos, con los objetos y con el espacio que los rodea y contiene. Las imágenes constituyen, en este discurso, componentes sígnicos esenciales de la dimensión pasional.*

De ello desprendo el OBJETIVO GENERAL de este estudio, que es *releva*r y *analizar desde un enfoque semiótico, las intensidades y afectos que caracterizan la relación entre los seres de la diégesis en las temáticas isotópicas, entendidos como un componente fundamental para la articulación de la significación del discurso.*

Por tanto, los OBJETIVOS ESPECÍFICOS son: a) describir las particularidades de la historieta y de los chistes gráficos, en tanto géneros del discurso gráfico humorístico y sus correspondientes convenciones semióticas; b) indagar las relaciones arbitrarias y motivadas, simbólicas y semisimbólicas, entre el plano de la expresión y el plano del contenido, y c) elaborar, a partir de las herramientas metodológicas que ofrece la semiótica y mediante una selección de operaciones analíticas pertinentes, una explicación acerca del lenguaje visual, entendido como

---

<sup>13</sup> Considero importante aclarar que en la propuesta de Samaja, se detalla de manera pormenorizada el tema de la ‘validez’. Ver en SAMAJA, J., *Epistemología y Metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*, 3ª. Edición - 3ª. reimpresión, Bs.As., EUDEBA, 2003

sistema de representación organizador del sentido en la construcción de las emociones y las pasiones discursivas.

### 2.3. Conformación de un sistema de matrices de dato

Emerge, a partir de lo descripto, una estructura posible de ser tomada como un universo discursivo de significación y desde las nociones básicas que Samaja establece en su teoría de la investigación científica, elaboro un SISTEMA DE MATRICES DE DATO que a continuación puntualizo.

Como cualquier OBJETO que se desee investigar, el segmento discursivo de Quino propuesto para el análisis se presenta como un OBJETO COMPLEJO, ya que está integrado

“(…) por elementos de diversos tipos y configuraciones de elementos y configuraciones de configuraciones de elementos (…) y así sucesivamente; admitiendo el paso de unos niveles a otros conformes a ciertas operaciones”. (Samaja, 2003, 166)

Por esta razón, Samaja habla de sistema de matrices como sistema complejo, es decir, compuesto de un número de partes que interactúan entre sí. Pero, sobre la conformación del sistema de matrices de datos, vuelvo más adelante.

Antes reitero lo definido en el primer punto “...la traducción de la experiencia espontánea a una descripción científica produce ese material básico de la experiencia científica que se llama ‘dato’”. (Samaja, 2003, 160) Todo DATO posee una estructura interna que es su contenido formal e invariable, es decir, que está presente en cualquier DATO. A diferencia de lo postulado por Galtung y Lazarfeld, quienes consideraban que esta estructura estaba conformada por tres componentes: unidades de análisis, variables y valores, Samaja le introduce un cuarto elemento: el indicador, entendido como un tipo de procedimiento que se aplica a alguna dimensión de la variable para su medición. En otras palabras, termina definiendo una estructura cuatripartita: UNIDADES DE ANÁLISIS (UA), VARIABLES (V), VALORES (R) e INDICADORES (I). Para definir estas categorías, tomo en consideración lo que explica Samaja sobre las funciones conceptuales o descriptivas.

“(…)

1. identificación y referencia al objeto que se describe (UA);
2. el contenido específico de la función conceptual que aplica un objeto del dominio a su valor correspondiente (V);
3. identificación y referencia del valor (clase o atributo) que corresponde al objeto identificado (R);  
y
4. las operaciones (explícitas o implícitas; algorítmicas o no) para calcular el valor de la función (I).

Estas cuatro funciones se relacionan entre sí mediante procedimientos determinados que es tarea de la metodología explicitar (...)

(…) Conviene desde ya agregar a estas nociones una representación espacial que ayude a advertir rápidamente el carácter jerárquico de algunas de las relaciones que se dan entre los cuatro elementos de la estructura.”

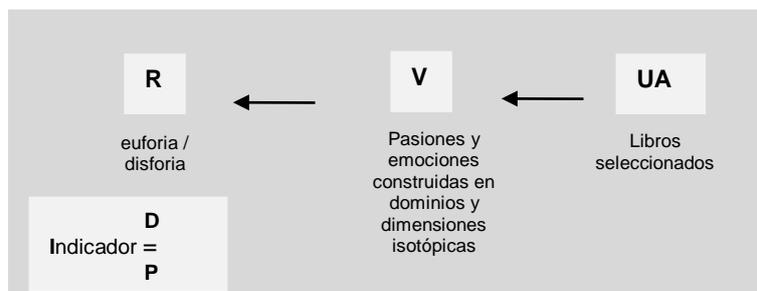
R	V	UA
I =	D (dimensión)	
	P (procedimiento)	

(Samaja, 2003: 157-162)

De allí establece que toda matriz de datos:

“(…) se comporta como un conjunto estructurado de procedimientos para identificar y hacer referencia a los elementos y configuraciones de elementos que integrarán la base empírica de una investigación.” (Samaja, 2003, 183)

De esta manera, la matriz de datos que desprendo para comprender el objeto de este estudio, teniendo en cuenta todo lo señalado hasta aquí, presenta las características expuestas en la siguiente representación y explicadas debajo.



Representación gráfica verbal n°2

Las UNIDADES DE ANÁLISIS (UA) que definen a esta matriz son los LIBROS SELECCIONADOS del conjunto total de libros publicados por Quino. Cabe aclarar que para Samaja las unidades de análisis remiten a los elementos o componentes del sistema u objeto que se quiere estudiar. De estas unidades de análisis, las funciones de descripción –denominadas VARIABLES- que estimo como manifestaciones relevantes, son las PASIONES y EMOCIONES CONSTRUIDAS EN EL DISCURSO, manifiestas en los dominios y dimensiones isotópicas o transversales de este conjunto de libros. El VALOR adjudicado a esta variable es EUFORIA/DISFORIA PASIONAL Y EMOTIVA DEL DISCURSO.

Cabe aclarar que los conceptos de DOMINIO y DIMENSIÓN los tomo de la teoría semántica de Rastier que me permiten, a los fines metodológicos, segmentar y distinguir las temáticas isotópicas de este mundo posible construidas a partir de componentes figurativos y pasionales semejantes y que conforman redes isotópicas transversales a los cuatro libros. Según Rastier las DIMENSIONES, se refieren a las grandes categorías en las que se clasifica el mundo presentado por el discurso y lo dividen en grandes oposiciones que establecen relaciones de disyunción exclusiva, mientras que los DOMINIOS, remiten al inventario ligado a normas sociales, derivadas de ciertas prácticas y sus discursos.

De esta manera, la matriz de datos se mueve en una intermediación por la cual se tornan observables ciertos conceptos teóricos, al mismo tiempo que se transforman en conceptos teóricos ciertos estados de cosas observables y su estructura, como ya explicité, es cuatripartita, pues incluye también al INDICADOR. Es a partir de este componente que se comienza a reconstruir la variable como compleja. Ahora bien, el INDICADOR, que en este primer gráfico no está explicitado ha sido definido anteriormente como las operaciones para calcular el valor de la función o los procedimientos aplicados a dimensiones que entiendo relevantes de la variable para efectuar su medición, quiere decir que está conformado por:

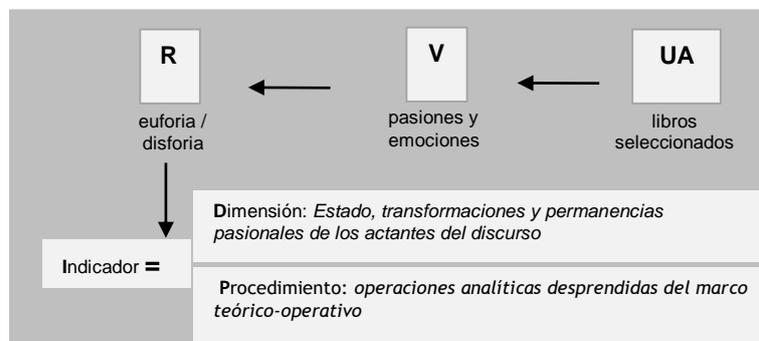
“(…) algún tipo de procedimiento que se aplique a alguna dimensión de la variable, para establecer qué valor de ella le corresponde a una unidad de análisis determinada. A su vez, por “dimensión

de una variable” voy a entender un aspecto parcial de la variable (o predicado), que es relativamente independiente de otros aspectos y que, en conjunto, constituyen su sentido total.” (SAMAJA, 2003, 161)

En este caso, el aspecto parcial o la dimensión a relevar de la variable son los ESTADOS Y TRANSFORMACIONES PASIONALES DE LOS ACTANTES DEL DISCURSO, que determinarán la EUFORIA Y DISFORIA PASIONAL Y EMOTIVA DISCURSIVA. Todo esto a través de la aplicación de categorías analíticas derivadas de la tarea de investigación de propuestas y teorías semióticas que considero pertinentes y que me permitirán:

“(…) llegar a conclusiones *consistentes, bien fundamentadas y rigurosas*, como explicación de la problemática empírica en estudio o sea, *consistentes*, ya que no incurren en contradicciones explícitas o implícitas (...), *bien fundamentadas*, ya que he llegado a ellas haciendo explícito cada paso analítico y la definición de cada concepto utilizado, y *rigurosas*, ya que responden a determinados criterios de racionalidad, sin pretender que dichos criterios sean absolutamente verdaderos ni universales, sino meramente conformes a las relaciones de derivación previamente establecidas y, por tanto, objetivamente evaluables.” (Magariños de Morentín, 2004, 1)

De allí me es factible completar la matriz de datos de la siguiente manera:



Representación gráfica verbal n°3

Retomo ahora lo que más arriba anticipé sobre el sistema de matrices de dato como sistema complejo. En estos sistemas complejos, la complejidad adopta la forma de jerarquía. Explica Samaja que en los sistemas jerárquicos podemos distinguir una interacción entre subsistemas y otra dentro de cada subsistema. Las jerarquías a su vez presentan una propiedad: la casi descomponibilidad, aspecto importante para considerar la evolución del sistema complejo que se produce a partir de las formas más simples. A corto plazo cada subsistema es más o menos independiente y a largo plazo el comportamiento de cada uno de los componentes depende de los restantes.

Samaja avanza y amplía sobre la teoría clásica<sup>14</sup> del dato científico sosteniendo, a diferencia de ésta, que la descripción de un objeto, en tanto objeto complejo:

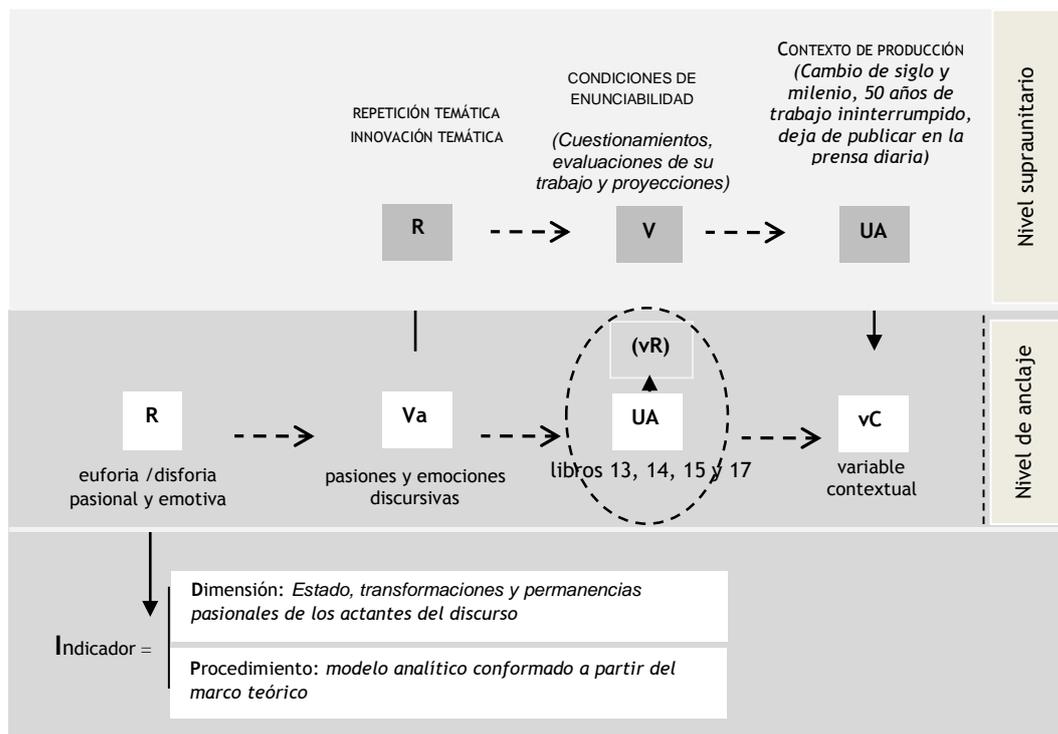
“(…) y en principio todo objeto real lo es) identifica elementos de diversos tipos; y configuraciones de elementos; y configuraciones de configuraciones de elementos... y así sucesivamente; admitiendo el paso de unos niveles a otros conforme a ciertas *operaciones*. (...) lo esencial que, cualquiera sea la investigación de que se trate, ella determina un grupo de matrices. *Como mínimo*, tres matrices de datos:

<sup>14</sup> Galtung sostiene que los datos, en ciencias sociales, presentan una estructura común, no siempre tangible. Y define que esta estructura, denominada matriz de datos, tiene tres componentes: unidades de análisis, variables y valores. En Samaja una matriz central, equivalente a la matriz única de Galtung, que ocupa un 'nivel de anclaje'.

1. una matriz central o "la matriz de datos (a secas). (Propongo llamarla "Nivel de anclaje", y designarla con el símbolo "N<sub>a</sub>" para aludir a que la investigación dada *ha decidido* "anclar" en ese nivel, entre otros posibles).
2. una matriz construida por *los componentes* (o partes) de las unidades de análisis del nivel de anclaje. (Sugiero denominarla "matriz de nivel (N) subunitario" y designarla "N<sub>1</sub>").
3. finalmente, una matriz construida por *los componentes* (o partes) de las unidades de análisis del nivel de anclaje. (Sugiero denominarla "matriz de nivel N<sub>a</sub>" (Esta matriz puede denominarse "matriz supraunitaria" y designarse como N<sub>+1</sub>." (SAMAJA, 2003, 166).

Dicho de otra forma, como cualquier investigación entiendo que este estudio posee datos de distinto nivel, por lo cual no existe una única matriz sino un sistema de matrices de datos que dan cuenta de diferentes niveles de integración. Entonces ¿cuáles pueden ser en este estudio los elementos y configuraciones de elementos identificadas y valoradas para determinar un sistema de matrices? Dicho de otra forma, ¿de qué manera puedo ordenar y jerarquizar los componentes anteriormente descriptos para dar cuenta del valor que tienen en la construcción de un sistema de matrices?

Muestro en la representación gráfica verbal n° 4 y como primera respuesta, el sistema de matrices construido a partir de lo manifiesto hasta aquí.



Representación gráfica verbal n°4

El NIVEL DE ANCLAJE está constituido por la matriz presentada en representación n° 3, en la que los libros seleccionados del conjunto completo de la obra de Quino constituyen las unidades de análisis del nivel de anclaje, pero sobre ésta advierto una matriz posicionada en un NIVEL SUPRAUNITARIO: el CONTEXTO DE PRODUCCIÓN que entiendo incide en la elaboración del contenido de los libros. Este CONTEXTO DE PRODUCCIÓN propició, como ya señalé, especiales CONDICIONES DE

ENUNCIABILIDAD que, aunque favorecieron la aparición de nuevas temáticas, no impidió continuar la repetición y acumulación TEMÁTICA, FIGURATIVA y PASIONAL.<sup>15</sup>

Sin embargo, terminada esta representación y revisando lo argumentado hasta acá, me surgen otros cuestionamientos que considero relevantes para alcanzar una comprensión más acabada de las peculiaridades de este universo discursivo.

Si bien, el CONTEXTO DE PRODUCCIÓN aparece como un factor incidente, nunca es determinante a la hora de establecer qué tipos de publicaciones podía realizar Quino como humorista gráfico, pero las posibilidades de acción que ese sujeto –Quino- tenía dentro del dominio al que pertenece, el RECONOCIMIENTO y LUGAR que ocupaba como AGENTE SOCIAL del humorismo gráfico, son componentes condicionantes de su independencia/dependencia que lo autorizaban sobre el QUÉ DECIR, CÓMO DECIRLO y BAJO QUÉ FORMATO.

Con el fin de poder definir y explicar con mayor precisión la compleja estructura del sistema de matrices esbozado, consideré trabajar desde la perspectiva que proponen Ricardo Costa y Teresa Mozejko sobre el discurso como práctica y, desde allí, analizar la ‘posición de poder’ que ocupaba Quino en el momento de producir y publicar estos libros.

Sobre esto, Costa advierte que cuando el analista se pregunta: ¿QUIÉN PRODUCE EL DISCURSO?, hay que considerar el problema que plantea la relación entre discurso y sociedad. Según el autor, este problema:

“(…) ha sido debatido en espacios que podríamos ubicar entre los polos extremos del determinismo, que reduce el discurso a un reflejo o expresión de lo social, y el inmanentismo que niega toda pertinencia al planteo de su relación, ubicándolo en un ámbito autónomo y ‘fuera del mundo’.

La articulación de poder y saber propuesta por Foucault, encuentra una expresión clara en lo que denomina la Regla de la polivalencia táctica de los discursos y según la cual “no hay que imaginar un universo del discurso dividido entre el discurso aceptado y el discurso excluido o entre el discurso dominante y el dominado, sino como una multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar en estrategias diferentes”; estrategias que varían y producen efectos diferentes “según quien hable, su posición de poder, el contexto institucional en que se halle colocado” (1995: 122). Desde este texto de 1976 en que Foucault ya ha incorporado al análisis de los discursos la dimensión de poder -aunque el mismo se muestra sorprendido por las dificultades que tuvo para formular el problema en esos términos (1992: 180) -, adquiere un alcance y fuerza diferentes la conceptualización del discurso y de la formación discursiva como “campo de posibilidades estratégicas” (2001: 746) formulada en 1968. Muestra el camino para abordar los discursos como resultado de opciones estratégicas que realiza quien lo produce según cuál sea su posición de poder.”(Costa, 1999, 1)

Frente a este nuevo planteo, en el siguiente punto, realizo un breve análisis de la TRAYECTORIA de Quino, como humorista gráfico. Esto me permitirá evidenciar y dar a conocer las particularidades del PROCESO DE PRODUCCIÓN durante las cinco décadas de trabajo y, a su vez, comprender las diferentes condiciones de realización de su discurso en general y las del conjunto discursivo propuesto en particular, universo conformado como producto de estrategias operadas durante un largo proceso sin que ello signifique, tal como señala Costa, que sean conscientes. (Costa, 2001)

---

<sup>15</sup> Los conceptos semióticos de TEMATIZACIÓN, FIGURATIVIZACIÓN Y ACTORALIZACIÓN en capítulo II, punto 2.4.

### 3. Quino y su producción del discurso como práctica social

La perspectiva desde la cual encaro el análisis de este aspecto se funda en la concepción del discurso entendido como PRÁCTICA SOCIAL, es decir, como proceso de producción de sentidos.

Esto significa entender que, tal como lo expone Eliseo Verón en su obra *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* (1987), cualquier análisis del sentido se apoya en la hipótesis según la cual:

“(…) el sistema productivo deja huellas en los productos y que el primero puede ser (fragmentariamente) reconstruido a partir de una manipulación de los segundos. Dicho de otro modo: analizando productos, apuntamos a procesos.

La teoría de los discursos sociales es un conjunto de hipótesis sobre los modos de funcionamiento de la *semiosis social*. Por semiosis social entiendo la dimensión significativa de los fenómenos sociales: el estudio de la semiosis es el estudio de los fenómenos sociales en tanto *procesos de producción de sentido*.

Una teoría de los discursos sociales reposa sobre una doble hipótesis que, pese a su trivialidad aparente, hay que tomar en serio:

- a) Toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo, sin explicar sus condiciones sociales productivas.
- b) Todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis (más o menos micro o macrosociológico).” (Verón, 1998, 124-125)

Cabe aclarar que la postulación de estas hipótesis por parte de Verón debe tomarse sólo si se considera que existe un “*doble anclaje de lo social en el sentido y el sentido en lo social*”, (Verón, 1998: 125) que este anclaje reposa sobre una concepción de la producción del sentido como discursiva, y que toda producción del sentido tiene una materialidad donde se manifiesta.

“El mismo acto-en-sociedad de un individuo supone la puesta en práctica de un encuadre cognitivo socializado, así como una estructuración socializada de las pulsiones. El análisis de los discursos sociales abre camino, de esa manera, al estudio de la *construcción social de lo real* (...)”

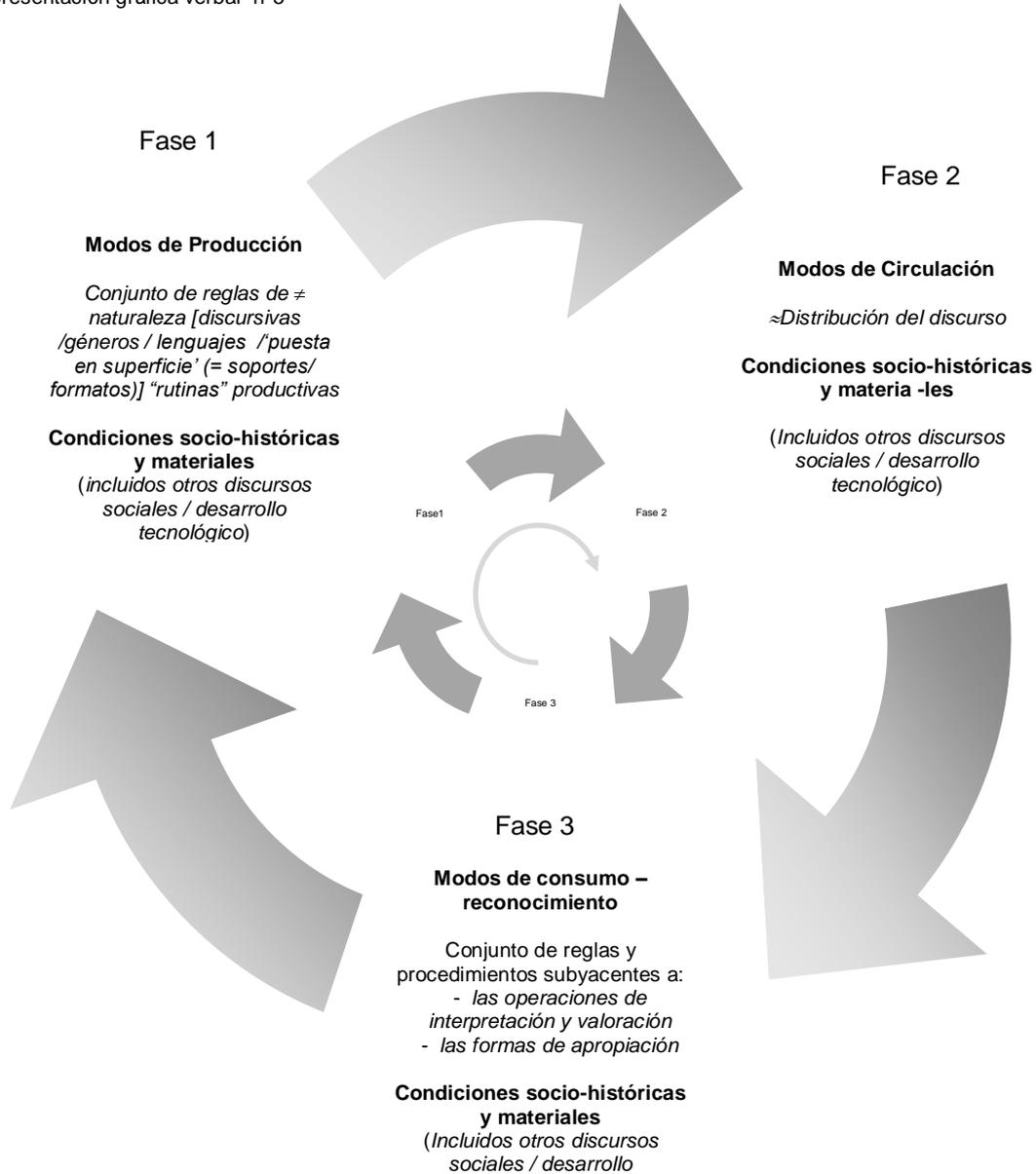
Siempre partimos de “paquetes” de materias sensibles investidas de sentido que son *producto*; con otras palabras, partimos siempre de configuraciones de sentidos identificadas sobre un soporte material (texto lingüístico, imagen, sistema de acción cuyo soporte es el cuerpo, etcétera...) que son fragmentos de la semiosis. Cualquiera que fuere el soporte material, lo que llamamos un discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido.” (Verón, 1998, 127)

Verón define que ningún análisis discursivo puede tomarse en total inmanencia, esto significa que el análisis del objeto ‘discurso’, manifiesto en ‘x’ textos, sea cual sea su soporte material y los lenguajes utilizados, no puede realizarse sin considerar su puesta en relación con aspectos referentes a las condiciones de producción de esos textos. Sostiene que todo discurso es producto de una serie de operaciones sobre la base de ‘gramáticas’ que prevén modos de producir, circular y reconocer o consumir – llamadas GRAMÁTICAS DE PRODUCCIÓN, DE CIRCULACIÓN Y DE RECONOCIMIENTO O CONSUMO- que no son otra cosa que las fases que componen las condiciones sociales dentro de las cuales se elabora y comprende el sentido elaborado.

Estas fases que propone Verón definen una lógica de antes/después y no admite otro orden posible, pero sí dan cuenta de un constante dinamismo. Ya que la modificación a lo largo de la historia de las posibilidades de realización de algún componente de esas fases repercute en las

demás. Por ejemplo, la aparición de tecnologías tanto sea para la producción como para la circulación y el consumo o la creación de nuevos géneros, soportes y formatos alteran el decurso de lo que hasta ese momento definía a un determinado discurso. Represento la dinámica de estas fases a través del siguiente gráfico.

Representación gráfica verbal n°5



Las flechas indican la secuenciación de las fases, pero su conformación circular y espiralada representa la dinámica de un discurso en sus sucesivas fases de producción, circulación y consumo, cambiantes de una época específica a otra, teniendo siempre presente que cualquier modificación en algún aspecto de una de las fases incide, en alguna medida y necesariamente, en las dos restantes. En otras palabras, la variación de algún aspecto de una de las fases afecta a las condiciones sociales dentro de las que se produce, circula y comprende ese discurso.

Según Verón, los textos, entendidos como manifestaciones de un determinado discurso, son el resultado de una serie de operaciones que se suceden sobre la base de un conjunto de reglas comprendidas como convenciones y que forman parte de las CONDICIONES DE PRODUCCIÓN O GRAMÁTICAS DE PRODUCCIÓN.

Considero interesante vincular este enfoque con los principales postulados de Mozejko y Costa relativos a su propuesta analítica para el análisis de los discursos.

### 3.1. El 'lugar' de producción

Por su parte Mozejko y Costa al definir al discurso como práctica suponen que un sujeto – individual o colectivo- produce sentido inseparablemente de las condiciones sociales que lo rodean y, por tanto, constituye su campo de acción en cuanto a posibilidades y limitaciones en torno a la toma de decisiones y opciones que, como improntas, quedarán objetivadas en los textos y, por tanto, los caracterizarán como producto. Desde esta perspectiva, puedo decir que, como cualquier otra producción discursiva, la obra de Quino ha mutado a lo largo de su historia y esas mutaciones son la respuesta a las diversas circunstancias históricas que transforman, en cierto modo, al AGENTE SOCIAL “(...) en un soporte a través de cual éstas operan, o en un intermediario que transfiere al producto los dictados de una fuerza exterior que se impone.” (Mozejko y Costa, 2001, 11)

Uno de los supuestos sobre los cuales se articula la hipótesis que guía parte del desarrollo de esta propuesta establece que:

“Los discursos guardan relación con el lugar desde donde son elaborados, siendo sus características específicas y, por lo mismo, los sentidos producidos, resultado de las opciones realizadas por el agente social en el marco de las posibilidades y limitaciones en que lleva a cabo su trabajo.” (Mozejko y Costa, 2002, 10)

De acuerdo con lo expuesto, me propongo continuar con un breve análisis descriptivo del recorrido de Quino, en tanto humorista gráfico, con la intención de puntualizar y dar cuenta de la relación que se establece entre su discurso y su LUGAR de producción y, específicamente, comprender en qué condiciones y posición se encontraba Quino, como agente social, cuando publicó los libros seleccionados. Todo ello con el objetivo de advertir, con más detalle, lo definido en la matriz de dato como nivel SUPRAUNITARIO.

En primer término comenzaré con la noción de LUGAR. Ésta hay que entenderla desde una perspectiva dinámica, definida por las posiciones que, en este caso, Quino ha ido ocupando a lo largo de su TRAYECTORIA. Esto significa tomar su discurso como el resultado de opciones realizadas por él, en tanto AGENTE SOCIAL- categoría que defino en el punto siguiente- en diferentes instancias o etapas de su producción discursiva. Al respecto, Mozejko y Costa sostienen que las condiciones sociales inciden en dos momentos diferentes: por un lado, en el momento de la producción del sentido –discurso- y, por el otro, en el de la recepción –interpretación- de esos discursos. En el primero de ellos, estas opciones se materializan como marcas en los textos, que se van a corresponder con la construcción del enunciador, en el segundo, se revelan mediante el conjunto de interpretaciones suscitadas por esos textos. (Mozejko y Costa, 2001)

Ahora bien, es importante aclarar que en las investigaciones realizadas por los autores se ha priorizado el estudio del proceso de producción de discursos y su vinculación con el LUGAR desde donde se produce. Por ello, el concepto de LUGAR constituye el principio de identidad del AGENTE SOCIAL productor del discurso.

Desde esta perspectiva presento a continuación la propuesta de abordaje y el consecuente análisis de los puntos que, a partir de mi estudio indagatorio de la trayectoria de Quino, estimo fundantes.

### 3.2. El agente social

Para poder abordar la relación entre los discursos y el lugar de su producción, debo explicitar una cuestión esencial en materia de análisis del discurso, la relacionada con el SUJETO y SU CONSTRUCCIÓN. Al respecto estos autores diferencian dos modos de existencia:

“(…) el sujeto de la enunciación en cuanto construido en y por el texto y el sujeto que produce el texto, en la medida en que toda práctica suponen un agente social (individual o colectivo) que la realiza.” (Mozejko y Costa, 2002: 13)

Estos modos de existencia, el SUJETO DE LA ENUNCIACIÓN y el AGENTE SOCIAL, constituyen las dos dimensiones de una sola práctica, la discursiva. Precisada como un proceso en el que el AGENTE SOCIAL, en su devenir dentro del sistema de relaciones, diseña estrategias según las opciones que se le presentan para el desarrollo de su práctica.

La distinción planteada entre estos dos modos de existencia discursiva permite constatar, por un lado, a un SUJETO QUE ACTÚA y REALIZA LA PRÁCTICA ESPECÍFICA de la PRODUCCIÓN DISCURSIVA que será, de ahora en más el AGENTE SOCIAL y, por otro lado, la figura de ENUNCIADOR O SUJETO TEXTUAL, tal como se construye en el texto, esto se refiere a las estrategias de trabajo sobre el mismo texto.

Con otras palabras, tiempo antes marcaba Parret:

“Todo acto de enunciación individual se inscribe en el marco global de la *praxis enunciativa*. Ningún enunciador *enuncia* aisladamente, desconectado de otros enunciadores; todo enunciador es un actante societal, y sus actos de enunciación se inscriben en un funcionamiento más amplio del lenguaje, funcionamiento eminentemente creador y cohesivo: *creador*, porque asegura globalmente la renovación y la adaptación de las formas lingüísticas a nuevos usos y nuevas exigencias socio-culturales; *cohesivo*, porque asegura y recuerda en todo momento la solidaridad de la cadena del discurso. Ahora bien, todas las ciencias producen discursos; finalmente, las ciencias son discursos, y todo discurso, requiere, para existir, actos de enunciación. La existencia de discursos diversos presupone diversos actos de enunciación. La enunciación es siempre implícita, nunca está en el enunciado, y si *parece* que está, está solo en *simulacro*: como *enunciación enunciada*. En suma, la enunciación es un *efecto* del enunciado.” (Parret, 1986, 151)

El análisis que propongo en este apartado, focaliza en la construcción de Quino como AGENTE SOCIAL y en su COMPETENCIA dependiente, en gran parte, del LUGAR que ha ido ocupando en el sistema de relaciones en el que se ubica. En palabras de los autores:

“(…) lo que identifica socialmente a un agente es su *competencia para la acción*, en cuanto ‘probabilidad de hacer’ dentro de un sistema de relaciones. De allí que el lugar define al agente social y su identidad, en cuanto determina la especificidad y el alcance relativo de su competencia.” (Mozejko y Costa, 2001: 13)

Estos constituyen los constructos operativos que posibilitan dar cuenta de las particulares diferencias en la práctica discursiva de Quino, entendidas como resultados de múltiples elecciones y decisiones realizadas por este AGENTE SOCIAL en los distintos momentos de su carrera.

Deviene de lo planteado que al conceptualizar al discurso como práctica, Mozejko y Costa desplazan el interés de su propuesta a la noción de AGENTE SOCIAL y SU COMPETENCIA. Al respecto se preguntan: ¿De QUIÉN HABLAMOS cuando hablamos de aquel que produce la práctica discursiva? ¿De quién se habla cuando se hace referencia a aquel que produce la práctica discursiva? Justamente no del sujeto biográfico ni empírico, en este trabajo no de Joaquín Lavado en su singularidad como sujeto biológico, sino de su construcción como AGENTE SOCIAL a través de los conceptos de LUGAR y COMPETENCIA. (Mozejko y Costa, 2001)

A partir de estos interrogantes es importante dejar sentado que estos conceptos establecen un nuevo punto focal para el abordaje de un discurso. Así pues, a la pregunta ¿QUIÉN HABLA? se la sustituye por ¿DESDE DÓNDE SE HABLA?

Esto no significa meramente:

“(…) pasar de un interrogante acerca del sujeto a otro sobre el lugar, se trata, más bien, de producir un efecto de sentido al poner el énfasis en lo que consideramos el principio de definición del agente social y, por lo mismo, de explicación de sus prácticas: el lugar desde donde actúa.” (Mozejko, Costa, 2002, 12-13)

La cuestión ¿DESDE DÓNDE SE HABLA?, sustenta el constructo de LUGAR, que es el principio de definición del AGENTE SOCIAL y de la explicación de sus prácticas. Expuesto el concepto de LUGAR como proceso históricamente constitutivo del discurso de ese sujeto, puede enunciarse como:

“(…) el conjunto de propiedades eficientes que definen la competencia relativa de un sujeto social dentro de un sistema de relaciones en un momento/espacio dado, en el marco de la trayectoria.” (Mozejko, Costa, 2002,43)

De este constructo deriva la IDENTIDAD DEL AGENTE SOCIAL que, a su vez, va a permitir diferenciarlo de otros AGENTES SOCIALES por poseer su propia COMPETENCIA PARA LA ACCIÓN. Esto último hace referencia a las probabilidades de HACER que ese AGENTE SOCIAL tenga y forje dentro del sistema en el que se ubica.

Así la noción de LUGAR comprende dos dimensiones: 1) el PODER-HACER, que llamaremos CAPACIDAD DIFERENCIADA DE RELACIÓN y 2) la ORIENTACIÓN de tal capacidad.

La primera dimensión alude al CONTROL DIFERENCIADO DE RECURSOS, que siempre interesa a varios agentes sociales participantes del mismo sistema de relaciones. El sistema puede comprenderse entonces como un espacio de lucha de poderes, justamente por el valor que adquieren esos recursos dentro del mismo. No obstante, como no todos los AGENTES SOCIALES acceden al manejo de todos los recursos, el o los que lo obtienen generan aquello que Mozejko y Costa llaman CONTROL DIFERENCIADO DE RECURSOS, esto les permite, a su vez, el mantenimiento o permanencia dentro del sistema, pero para conseguirlo el o los AGENTES SOCIALES deben poseer cierta COMPETENCIA PARA LA ACCIÓN. (Mozejko y Costa, 2002)

La segunda de estas dimensiones, la ORIENTACIÓN DE LA CAPACIDAD DIFERENCIADA DE RELACIÓN, está vinculada con la historia,

“(…) en el sentido de procesos de sistemas de relaciones que se desarrollan en el tiempo, y en los que toma parte el agente social, pero siempre en una posición relativa en el sistema de relaciones donde ubicamos al agente social.” (Mozejko y Costa, 2002, 19)

Explicado de otra manera, la ORIENTACIÓN EN EL HACER reposa sobre la capacidad que el agente tenga para transitar, ‘abrirse paso’, entre las posibilidades que se le van presentando a lo largo de su carrera, lo que le permite la acumulación de recursos para su control. Si bien esto depende, en gran parte, de una historia externa al sujeto mismo, por tanto incontrolable, hay otros aspectos que involucran sólo al agente social y a su *capacidad* para perfilar estrategias y elegir recorridos y, de esta manera, obtener un lugar y delinear una identidad que lo diferencie del resto.

Presento a continuación un conciso análisis descriptivo de la trayectoria de Quino como AGENTE SOCIAL en el sistema de relaciones configurado en el campo cultural que definiremos como humorismo gráfico. Debo aclarar que no desarrollo una biografía exhaustiva en detalles, solo me limito a recorrer su historia puntualizando sólo algunos momentos que evalúo como prioritarios en su recorrido profesional.

### 3.3. Quino y el lugar de su hacer

Para comenzar dos nuevas preguntas derivan de todo lo explicitado: ¿cuál es el ámbito –o sistema de relaciones- en el que puede ser ubicado Quino para poder analizar SU LUGAR Y TRAYECTORIA?, ¿cómo describir y dar cuenta de la relación que se establece entre su discurso y SU LUGAR de producción?

Sobre el primer interrogante, puedo afirmar que Quino produce su discurso desde el humorismo gráfico, ese es el SISTEMA DE RELACIONES desde dónde actúa y es, sin dudas, uno de los humoristas gráficos contemporáneos más reconocidos del mundo. Uno de los creadores que ya ha dejado su impronta en la historia del humor dibujado. No lo defino como un historietista puro, porque si bien optó durante diez años de su carrera por lo que me atrevo a llamar TIRA AUTOCONCLUSIVA CONTINUADA, como lo fue ‘Mafalda’, su ejemplo más emblemático, en el resto de su obra, que constituye la mayor parte, eligió hacerlo a través de las TIRAS AUTOCONCLUSIVAS NO CONTINUADAS o por medio de los CHISTES GRÁFICOS<sup>16</sup>.

Ahora bien, es importante señalar que a estos tipos de textos se los subsumen, comúnmente, en ese ‘espacio’ mayor que se ha convenido en llamar ‘historieta’ o también denominado ‘narrativa dibujada’, sin discriminar las particularidades de cada uno de estos formatos. Por esto, considero imprescindible establecer sus diferencias ya que no todos conforman narraciones con imágenes secuenciadas, como sí lo hacen las historietas propiamente dichas y las tiras, sino que son escenificaciones en una sola viñeta que dan cuenta de ‘estados’ y no de ‘transformaciones’ de actantes<sup>17</sup>. En el tercer capítulo explico por qué pueden entenderse como géneros distintos.

Conjuntamente con lo señalado, el HUMORISMO GRÁFICO se vincula (subsume) con otra práctica de producción de sentido que entiendo se presenta como su sistema o dominio ‘contenedor’,

---

<sup>16</sup> Los conceptos de TEXTO, DISCURSO y GÉNERO se definen en capítulo III, punto 1

<sup>17</sup> El concepto semiótico de ACTANTE en Semiótica Narrativa, capítulo II, punto 2

justamente porque de él surge y en él se desarrolla, el del periodismo gráfico, manifiesto en diarios y revistas. Este hecho no es menor porque, tal como señala Vázquez, las historietas o comics y, posteriormente, los chistes gráficos y tiras cómicas nacieron en el seno de la industria periodística de finales del siglo XIX. Es en 'la prensa gráfica' donde se origina y es a través de la que se convierte en un producto de la cultura de masas. Tanto es así, que varios autores advierten sobre la imposibilidad de separar el origen y evolución de las historietas de la evolución formal del periodismo a lo largo del siglo XIX, hasta su maduración y sostenido perfeccionamiento en el siglo XX. Gubern señala que:

“(…) detrás de la eclosión de los comics, o en torno a ellos, se hallan avances técnicos fundamentales en el campo del periodismo (...), como la aplicación de la máquina a vapor de la imprenta, la aparición de la rotativa de dos cilindros, (...) las tiradas a gran velocidad y de elevado volumen que estuvieron en el origen de la prensa de masas, el perfeccionamiento de la reproducción fotomecánica de las imágenes, la reproducción de los colores, la publicidad comercial que abarató el costo de los periódicos y aumentó con ello su difusión y consumo, los avances en las telecomunicaciones.” (Gubern, 1998, 216)

En síntesis, la 'narrativa dibujada' debe su aparición, desarrollo y consolidación, con sus beneficios y sus costos, a la lógica productiva de los medios gráficos de comunicación masiva. Como consecuencia, la constitución de esta práctica establece un sistema que depende de otro, de forma tal que opera a través de los cambios en los modos de producción, circulación y consumo propios de ese sistema productivo que lo contiene.

Debido a lo expuesto, se vuelve necesario brindar un breve marco referencial sobre el surgimiento de la historieta o comics en el mundo occidental y, específicamente en la Argentina, no con el objetivo de recorrer de forma cabal la historia de este género<sup>18</sup>, pero sí con el propósito de remarcar algunos momentos que explican por qué son tomados como productos de la industria cultural del siglo XX, de gran trascendencia en nuestro país. De esta forma, podré encuadrar el análisis descriptivo propiamente dicho de la TRAYECTORIA de Quino.

### **3.3.1. Marco referencial del surgimiento de la historieta en la Argentina**

Las historietas fueron el resultado de un devenir técnico y cultural a escala mundial, que tuvo sus comienzos y apogeo en el siglo XX. Ciertas condiciones sociohistóricas de producción, circulación y consumo, fruto de la maduración de una larga serie de experiencias técnicas y culturales previas, surgidas en la época<sup>19</sup> posibilitaron la aparición y contiguo éxito de la "narrativa dibujada" que repercutieron de manera notable y con particulares características en la Argentina.

---

<sup>18</sup> Para conocer en detalles la historia de la historieta y el chiste gráfico en la Argentina, véanse: Vazquez, 2010; Gociol y Rosenberg, 2000; Martignone y Prunes, 2008.

<sup>19</sup> Autores como Gubern, Gociol, Vázquez, entre otros, advierten que a partir del siglo XIX, debido al perfeccionamiento de las tecnologías de reproducción como lo fue la aparición del grabado, comenzó un paulatino proceso de proliferación de las imágenes en el mundo occidental. Ésta y otras técnicas –entre las que puedo nombrar la litografía, la fotografía y el fotograbado – 'desacralizaron' en ese siglo a la imagen como propiedad exclusiva de la pintura - ejemplar único e irreproducible- para insertarla en la cultura como mercancía de masas. Tanto en Europa como en Estados Unidos la litografía permitió, desde 1830, el lanzamiento de periódicos denominados "satíricos ilustrados". Así llegaría la caricatura política y el chiste gráfico a la prensa diaria, los preludios de lo que más adelante sería la historieta y el humor gráfico tal como hoy los conocemos.

Se dice que la HISTORIETA— el término *comic* sería más acertado en este caso- nació en EEUU a causa de la rivalidad de dos grandes periódicos: el *World* y el *Morning Journal*.

El primero creó en abril de 1893 un suplemento domical con dibujos donde dio vida a una serie de viñetas, sin narración secuencial y con intención caricaturesca, que mostraban estampas del barrio proletario de *Hogan Alley* de New York. En esta serie fue tomando cuerpo un niño calvo, orejudo y vestido con un camisón de dormir. Se expresaba con escritos en su camisa en lugar de globos. En 1896 este camisón apareció de color amarillo y la *historieta* fue bautizada como *Yellow Kid*. De aquí la denominación de la 'prensa amarilla' para este género de TIRAS DIBUJADAS CÓMICAS que, posteriormente, se hizo extensivo a las ediciones sensacionalistas.

Las historietas en Estados Unidos nacieron en los diarios populares como *cómic-strips*. Época del comic gracioso y caricaturesco, posteriormente aparecería y conviviría un estilo gráfico más 'realista': los comics de aventuras y los sentimentales. Gubern cuenta al respecto de estas primeras historietas o comics:

“Nacidos en el ámbito de la narración jocosa, como derivación del chiste gráfico (y de ahí procedería su inicial denominación inglesa de *comics* o *funnies*), los comics primitivos se convirtieron en herederos o en deudores del género gráfico de la caricatura. La caricatura, cuyo nombre procede del *italiano caricare* (es decir, cargar, acentuar o exagerar los rasgos), fue la materia prima gráfica de los comics, prácticamente hasta la aparición en 1929 de los primeros comics épicos y de aventuras.” (Gubern, 1987, 215)

No hubo revistas específicas al género hasta fines de la primera década del siglo XX. En estos años se comenzó a editar los llamados *cómic-books* que reprodujeron los primeros títulos aparecidos anteriormente en los periódicos: *Yellow Kids*, *The Katzenjammer Kids* y *Buster Brown*. Inversamente, en la Argentina, la historieta aparece directamente, a partir de 1912, en revistas de actualidad, como *Caras y Caretas*, *PBT*, *El Hogar*, o *La Novela Samanalo* revistas de aventuras folletinescas también ilustradas, como *Tit-Bits*. Allí el lector consumió las primeras historietas nacionales e importadas.

En Argentina, como en EE.UU, fueron desde el principio un producto 'para todos', a diferencia de Europa y, sobre todo del área franco-belga, en donde la historieta nació para el público infantil debido a un declarado menosprecio hacia el género, ejemplo es el *Tintin* de Hergés, de 1929. Esta peculiaridad ha marcado una gran diferencia con los productos norteamericanos e inclusive con los argentinos, que no lo tomaron de esta manera y proyectaron en él posibilidades de narrar historias para jóvenes y adultos. Al respecto señala Gubern:

“(…) que la producción de *cómics* norteamericanos buscó de un modo indiscriminado, por razones mercantiles e ideológicas, a un público masivo y, por lo tanto, heterogéneo, mientras que los europeos tardaron varias décadas en producir con calidad y variedad algo más que un instrumento menor al servicio de la pedagogía infantil y de la diferenciación de los roles sociales entre varones y mujeres. Esto hace suponer un marcado desinterés y una notable subestimación, hasta pasados los años sesenta, por parte de los intelectuales europeos hacia la *historieta*.” (Gubern, 1997, 217)

Ya en la década del sesenta, contexto del surgimiento de los estudios sobre comunicación masiva o cultura de masas, una semiología de inspiración estructuralista comienza a hacerse cargo de las que podrían denominarse como “estructuras híbridas de significación”, es decir, discursos conformados por una pluralidad de lenguajes y códigos, en los que intervienen diversas materialidades significantes. Uno de ellos fue la historieta y todas sus derivaciones. Tanto es así

que varios autores sostienen que el ensayo de Umberto Eco *Apocalípticos e Integrados*<sup>20</sup>, publicado en 1965, fue el que despertó el interés de los investigadores europeos por tomar a la HISTORIETA como objeto de estudio. A partir de entonces fue rejerarquizado y adoptado como tema de análisis por diversas disciplinas de las ciencias sociales.

Es valioso en este sentido, abrir este paréntesis y advertir que las historietas, y todas sus derivaciones, se encontraron en un cruce muy particular entre la masividad y la marginalidad<sup>21</sup>. Aún más, advierte Vazquez que por ser la historieta un objeto de la cultura de masas, 'deambuló' siempre:

“(...) entre la visibilidad y la invisibilidad, entre la legitimidad y la ilegitimidad, lo que constituye en el campo de los consumos una particularidad ineludible. Su carácter de visibilidad social no eclipsó nunca su intrínseca condición de objeto marginal.” (Vazquez, 2010, 22)

Berone lo expone claramente en su artículo: *De la historieta en la “literatura popular”*: negaciones, determinaciones, segmentaciones, filiaciones, cuando señala a la historieta como parte de la llamada 'literatura marginal', que la posicionaron desde ciertos enfoques socioculturales como objeto de estudio.

En principio, digamos que se trata de una operación discursiva interesante, porque trae el margen (la cultura popular) hacia el centro y considera al conjunto de las literaturas marginales como el “meollo” o la clave de la cultura de masas contemporánea (del mismo modo que Masotta, años antes, había afirmado polémicamente la “centralidad” de la historieta respecto de los modernos medios de comunicación). Las literaturas marginales, en tanto producto de la civilización urbana e industrial de los países occidentales, se ubicarían en el centro de un complejo triángulo de relaciones cuyos vértices aparecen ocupados por la cultura tradicional, la cultura de vanguardia y la cultura de masas; y en el cruce de las corrientes más interesantes dentro de las ciencias sociales contemporáneas: el marxismo, la “investigación social” norteamericana y la semiología. (Berone, 2007, 2)

Todo ello, explica brevemente las vicisitudes y el tiempo que debió pasar para que desde el ámbito académico apreciaran su valor como objeto de estudio, inclusive como objeto reconocido por las artes plásticas.

---

<sup>20</sup> Precisamente, la elección de materiales provenientes de la cultura masiva como susceptibles de estudio académico, fue el aspecto que encendió las iras de los cenáculos universitarios más reaccionarios, tras la publicación de la obra de Eco. *Apocalípticos e integrados* es una colección de artículos que Eco publicó a finales de los años 50 y principios de los 60 en periódicos, además de alguna ponencia como la que presentó en Roma para el *symposium* sobre desmitificación e imagen que tuvo lugar en el "Instituto de Estudios Filosóficos" en 1962. Para este congreso, Eco pensó en el mito de *Superman*, como un mito propio de la época. Llevó decenas de ejemplares de los cómics de *Superman* (de su colección personal) y los puso encima de la mesa. Al poco tiempo habían desaparecido todos. Esta experiencia le confirmó al autor que, pese a las reticencias de la academia más conservadora, había un palpable interés en el cómic, como producto cultural popular, y como material para el análisis académico.

Los primeros análisis de comunicación masiva empezaron a tratarse desde las universidades italianas en 1963 y 1964. Eco, trabajó para abrir un seminario en Turín sobre “estética masiva y comunicación” en el que analizó aspectos que luego recogió en *Apocalípticos*. La edición del libro corrió a cargo de la editorial que dirigía **Bompiani**, una figura clave de la industria editorial italiana durante el siglo XX. La razón de su publicación devino tras la aparición de una plaza universitaria con el título “Pedagogía y Psicología de la Comunicación Masiva”. El puesto quedó vacante por mucho tiempo, dado que no había nadie que cumpliera con los peculiares requisitos de la plaza, como relata Eco. Sin embargo, Eco decidió presentarse y recogió los artículos que había ido publicando sobre la cultura masiva y se los presentó a Bompiani para que considerara su publicación. Bompiani aceptó, aunque rechazó varios de los títulos que el autor le proponía para el libro. Finalmente, decidió titular el libro como uno de los artículos que traía Eco: “Apocalípticos e integrados”.

<sup>21</sup> Es valioso el aporte que realiza, desde una perspectiva histórica, Laura Vazquez sobre la constitución de la historieta como objeto de interés para el ámbito científico académico en el artículo: “La construcción de la historieta como objeto de estudio en la Argentina: comunicación, lenguaje y política (1960-1980)”, p. 121-140 en *Narrativa gráfica. Los entresijos de la historieta*, Ana María Peppino Barale, coordinadora, 2012 UAM, México.

Peppino Barale describe también, y muy claramente, esta ambivalencia sufrida por la historieta en el dominio de las artes y en el de la academia.

“Tal vez no fue el primero ni el único en decir que la historieta es “literatura dibujada” (letteratura disegnata), pero no puede ser más atinado que saliera de la boca de Hugo Pratt, el genial creador del Corto Maltés. El hecho, es que el término representa la encrucijada entre a composición verbal y el arte visual, donde ambos engarzan sus propios códigos para lograr una bidimensión narrativa, representativa del género. Heredera del cine, aunque paradójicamente anterior a éste, la historieta cabalga entre el arte gráfico y la literatura de masas, y bifurca su composición en dos elementos fundamentales –imagen y texto–, que vienen acompañados de iconos específicos del género: globos, onomatopeyas, disposición espacial, articulación entre márgenes, líneas cinéticas, composición de la viñeta. En el contexto literario, la historieta aspira a su legitimidad como medio que acerca a la lectura a un público contemporáneo siempre reticente a la palabra escrita pero muy sensible a fascinación de la imagen. Igualmente, ha transitado de ser considerado un producto marginal, para la infancia o para un público poco culto y especializado, constituirse en objeto de estudio de la cultura de masas y analizado desde articulares enfoques y diferentes disciplinas.” (Peppino Barale, 2009, 3)

En nuestro país, en 1970, Oscar Masotta, ensayista, semiólogo y psicoanalista argentino, publica *La historieta en el mundo moderno*, un libro en el que participa también Oscar Steimberg quien, dedicado también a la Semiótica, publica, años después, *Leyendo Historietas. Estilos y sentidos de un arte menor* (1977). En este libro ya aparece, entre otros temas, *Mafalda* como objeto de reflexión.<sup>22</sup>

A nivel mundial se puede decir que la producción de *cómics* fue, al principio, mayoritariamente humorística. Esta característica la heredó la producción argentina que inaugura el género con *Las aventuras de Viruta y Chicharrón*. Y no podemos dejar de señalar que:

“(…) la influencia de los *cómics* estadounidenses fue evidente. Sobre todo en la gráfica: el modo algo aparatoso de moverse de los personajes, sus rasgos físicos redondeados y ciertos recursos, como la rayita punteada que refuerza la dirección de la mirada o los signos de exclamación que confirman una reacción de sorpresa. Algunas viñetas parecen calcadas, temática y estéticamente, de los modelos extranjeros.” (Gociol y Rosemberg, 1999, 20)

El éxito de la *historieta* en la Argentina fue tan grande que en la década del veinte aparecieron revistas, inclusive en revistas dedicadas exclusivamene al humor gráfico y a las historietas: la primera fue *Páginas de Columba*. En esta década la *historieta* incursionó en el ámbito de la publicidad. Este recurso que comenzó con *Viruta y Chicharrón* al promocionar los cigarrillos 43 y se extendió posteriormente a *Las aventuras de Chic Lets* (Chicles Adams), *Los quintillizos Adams*(caramelos), *Aventuras de Quakita y Quakito*(de avena Quaker), entre otros. También cabe destacar que fueron de gran peso en ese momento las historietas costumbristas. Según Gociol y Rosemberg:

“(…) eran tiempos de inmigración e identidades nacionales puestas en cuestión. Excesivamente moralizadoras, las tiras no profundizaban en la psicología de los personajes, sino en el lugar que ocupaban socialmente.” (Gociol y Rosemberg, 1999, 22)

Ya a medidados de los años treinta, en Estados Unidos, comenzaron a publicarse los cómics realistas o de aventuras. Estos *cómic-books* y magazines tuvieron como particular rasgo su

---

<sup>22</sup>Ver Berone, L., *Sobre algunos principios de la crítica en Oscar Steimberg. La historieta como estructura híbrida de significación*. En AVATARES de la comunicación y la cultura, N° 1. Agosto de 2010

centralidad en un personaje o en un eje temático específico: *Action Cómics: Superman, Batman; Detective Cómico; Mystery Funny: The Shadow, etc.*

Si bien el éxito de los *comics* en nuestro país, y como en el resto del mundo, data de las primeras décadas del siglo XX, su particularidad reside en que su aparición no comienza en los diarios nacionales, como en Estados Unidos y Europa, sino, como ya señalé, en revistas como *Caras y caretas* y *PBT*. El diario *La Nación* fue el primero en abrirle un espacio a las tiras cómicas en 1920. Pero lo hace con una tira estadounidense *Pequeñas delicias de la vida conyugal*, (*Bringing Up Father*) del humorista y dibujante norteamericano George Mc Manus.

La época dorada de la historieta en la Argentina fue durante los años cuarenta y cincuenta. Una de las innovaciones que ayudaron a esta exitosa explosión de creaciones nacionales fue la aparición del guionista en el proceso de producción. Con la intención de “...apurar la producción editorial y estandarizar las series, la invención de las tiras dejó de estar a cargo de una sola persona que escribía y dibujaba” (Gociol, J., Rosemberg, D, 1999, 33). La demanda del mercado exigía la partición del trabajo separándolo en fases: argumento por un lado, diseño de diagramación y dibujo por otro.

La creciente demanda de nuevos lectores aficionados al género permitió el reconocimiento de los historietistas argentinos, cuyas producciones desplazaron notoriamente a las extranjeras, dando lugar, entrados los años cuarenta y durante la década del cincuenta, a una época sin precedentes para la historieta y el chiste gráfico de autoría nacional. Así lo describen las cronologías sobre el tema:

“Es la época de oro del género, por cantidad como por calidad. Su presencia se hizo habitual tanto en diarios como en las revistas y los editores sustituyeron los materiales importados por material producido en el país. En el mercado convivían unas 70 publicaciones dedicadas al género, algunas de ellas como *Patoruzito*, *Misterix* e *Intervalo* con tiradas que no bajaban de los doscientos mil ejemplares”. (Vázquez, 2004, 5)

Laura Vázquez en su libro *El oficio de las viñetas*, resultado de una investigación doctoral sobre el dominio de la producción de la historieta argentina definido como espacio de tensiones entre el arte, el oficio y la cultura de masas, entre 1968-1984, nos describe:

“El período de la “edad de oro” de la historieta concuerda con un punto de expansión de la industria cultural en el país. Precisamente, en el transcurso de las décadas del cuarenta y cincuenta la historieta nos solo se posiciona como producto masivo en la industria de la cultura, sino que consigue conformar su público, consolidar su sistema profesional, imponer una ideología y definir una estética gráfica propia. (...) Esta etapa converge con un momento histórico en el que el Estado y el mercado hacen coincidir sus apuestas en materia de medios y bienes culturales. Justamente la “edad de oro” formó parte del desarrollo exponencial de un circuito que incluía la radio, el cine y la prensa masiva”. (Vázquez, 2010, 25)

La denominada época de oro conoció tiradas excepcionales como las de *Paturuzito* (300 mil ejemplares), *Misterix* (250 mil ejemplares) e *Intervalo* (280 mil) *Rico Tipo* y *Paturuzú* que cubrían cerca de la mitad de la circulación total de las revistas nacionales. Luego creadores como Héctor Oesterheld, Alberto Breccia y Hugo Pratt, por nombrar sólo algunos, dieron vida a *El Eternauta*, *Ernie Pike*, *Sherloc Time*, *Sargento Kirk*, *Perramus*.

Sin embargo, este momento de apogeo tiene su progresivo final en la década de los sesenta, en la que se pone de manifiesto una abrupta caída en la creación y publicación nacional con relación

a las prolíferas décadas anteriores. Sólo con la intención de ilustrar su declive puedo enunciar que los índices de la producción nacional en esos años cambian tan drásticamente que ya no volverían a obtener las cifras pródigas de las dos décadas anteriores. Pese al esfuerzo de muchos, por ejemplo, las revistas *Patoruzito*, *Intervalo* y *Rico Tipo* sólo llegaban a tiradas de 20.000 ejemplares, de 200.000 que acostumbraban a vender en décadas pasadas.

Este deterioro de la industria de la narrativa dibujada innegablemente fue consecuencia de un contexto nacional e internacional que, al modificar su accionar político-económico, perjudicó y cambió el rumbo del género en el país. A partir de entonces, los debates ideológicos de los distintos agentes sociales que conformaban el sistema fueron en torno a las consecuencias de la importación y exportación de series de historietas o *comics*.

“Se trata, una vez más del esfuerzo que implica “argentinizarse” en un mercado de bienes culturales cada vez más globalizado. (...) La entronización de la historieta norteamericana convive con una visión “internacionalista” que busca incorporar la historieta argentina a la competencia mundial y una perspectiva que la pondera en tanto producción tributaria de una idiosincrasia criolla.” (Vázquez, 2010, 78)

A pesar de este casi deceso de producciones con sello nacional, sobrevivieron algunas propuestas alternativas a lo que parecía imponer la lógica del mercado, favoreció la importación y traducción de textos norteamericanos y europeos. Entre estas propuestas, la década de los sesenta amparó nuevos emprendimientos de Oesterheld, que aparecieron como un anclaje en la ‘argentinidad’ del género<sup>23</sup>, aquella que caracterizaba un modo de contar con el dibujo.

La década de los 60’ va a ser responsable del éxodo de muchos historietistas hacia Europa, tentados con mejores ofertas de trabajo, pero también será la época de una conquista progresiva de varios humoristas gráficos, entre ellos, la de Quino. Se asiste en estos tiempos a una MODIFICACIÓN DE LA CAPACIDAD DIFERENCIADA DE RELACIÓN de los agentes sociales que componían el campo del humorismo gráfico. Se les quita poder, por cuanto el control de la producción y el manejo del mercado de la narrativa dibujada, dejó de prestarle apoyo a lo nacional y, de este modo, se fijaron otros modos de acceso al sistema. Mozejko y Costa sostienen que la capacidad de controlar los medios de producción por parte del agente social

“(…) interesa no meramente como acumulación o exclusión, sino como principal generador de capacidades diferenciadas de relación en términos de explotación, dominación. (...) los términos de posiciones, competencias y agentes sociales, recubren conceptos similares, en la medida en que comparten un mismo principio de definición: la distribución diferenciada del control del recurso que es pertinente en la relación.” (Mozejko y Costa, 2002, 15)

Por último, remonto a los años setenta para remarcar un hecho trascendente para la difusión y circulación de historietas y chistes gráficos en nuestro país: en 1973 Clarín comienza a publicar diariamente y por primera vez, a página entera, los trabajos de Caloi, Crist, Bróccoli y Fontanarrosa. Más tarde, este mismo periódico, incorporará a Quino y será, años después, el

---

<sup>23</sup> Oesterheld se convierte en editor, guionista y dibujante de sus propias revistas y de un gran número de historietas después de haber atravesado todos los oficios de un historietista, desde dibujante raso hasta guionista, padeciendo censuras y supeditado a trabajos definidos por otros. Hasta que en 1963 el trabajo lo supera y debe aceptar asociarse con otros. (Véase Vazquez, 2010)

medio a través del cual comunicará al mundo su alejamiento de las publicaciones en la prensa escrita.

### **3.3.2. Quino, relaciones entre su discurso y el lugar de producción**

A partir de los años cincuenta, con este escenario de marco, comienza a desarrollar Quino su producción humorística caricaturesca. Para responder entonces al segundo planteo, cómo describir y dar cuenta de la RELACIÓN ENTRE SU DISCURSO Y SU LUGAR DE PRODUCCIÓN, expongo debajo los sucesos que, a mi entender, ilustran sucintamente la construcción de su TRAYECTORIA, a partir de los LUGARES que ha ido ocupando en el campo del humorismo gráfico. Para este recorrido tomo como basamento obras de autores especializados en la temática, artículos periodísticos y la página web oficial<sup>24</sup> de Quino que relevan, desde distintas perspectivas, su itinerario profesional y su interrelación con las diversas condiciones sociohistóricas de producción.

Pero antes me parece pertinente destacar y precisar primero la noción de COHERENCIA. Al respecto, Mozejko y Costa sostienen que la COHERENCIA DE UNA PRÁCTICA DISCURSIVA, debe vincularse con el concepto de LUGAR. Esto significa, en el caso de Quino, evaluar esta práctica, actualizada en los distintos textos, en un espacio y tiempo determinado, que como AGENTE SOCIAL llevó a cabo y el LUGAR que éste ocupaba en el sistema de relaciones que lo instituye como tal. De este modo,

“(…) los discursos de un individuo en el tiempo, no serán considerados coherentes en función de otros discursos anteriores o posteriores, sino de la posición del agente social en el sistema de relaciones.”(Mozejko y Costa, 2001, 32)

Dicho de otra manera, se deja de lado el DEBER SER y HACER de un sujeto en sí, porque las

“(…) incoherencias entre las ideas sustentadas por un mismo individuo en diferentes momentos se basan en el supuesto de un sujeto, de un “sí mismo en el tiempo”, que aseguraría la permanencia y unidad de sus prácticas”. (Mozejko y Costa, 2001, 33)

De esta forma, se pueden comprender algunas de las características –elección de temáticas, de géneros y formatos- que aparecen como marcas en su carrera y que conforman el universo discursivo creado por Quino, entendidas como derivación de una serie de elecciones que, en tanto AGENTE SOCIAL, realizó en distintas etapas de su proceso productivo.

#### **3.3.2.1. Breve paso por el recorrido biográfico profesional**

El 17 de julio de 1932 nace Joaquín Lavado, hijo de inmigrantes españoles residentes en la provincia de Mendoza. En 1948, tras la muerte de su padre, precedida por la de su madre, tres años antes, abandona la escuela secundaria de Bellas Artes. Apasionado lector y admirador de los ya consagrados historietistas argentinos y extranjeros de la época dorada del siglo XX, con un talento natural para dibujar e influenciado por su tío Joaquín Tejón, pintor y dibujante publicitario, decide, con dieciséis años, intentar convertirse en humorista gráfico profesional.

---

<sup>24</sup> Sitio oficial de Joaquín Lavado *Quino*: <http://www.quino.com.ar> Visitado por última vez mayo de 2013

El objetivo propuesto por *Quino*, como lo llamaron desde niño y como firmó siempre sus trabajos, no era sencillo de alcanzar por un neófito dibujante de provincia. Tras varios rechazos en diversos diarios, revistas y editoriales, sin posibilidades de elección, aceptó los ofrecimientos laborales provenientes del campo de la publicidad. Según “...ya estaba en allí el germen de una de sus líneas de trabajo: la ilustración de anuncios publicitarios y campañas de bien público, tratados con la misma calidad artística que el resto de su obra”<sup>25</sup>. En 1950 logra vender su primera tira para una campaña publicitaria. Al respecto opina: «Prefiero tratar de no pensar cómo era, porque seguramente me avergonzaría». (Quino, 50 años. Muestra itinerante 2004-2005: 44)

Después de su primer intento frustrado en 1951, no conforme con su trabajo como dibujante de campañas publicitarias, en 1954, Quino emigra de Mendoza hacia la capital del país y del humorismo gráfico con una sola intención: encontrar algún vestigio que le permitiera exponer y difundir sus dibujos humorísticos. Sin muchos antecedentes que acreditaran su talento y sin dinero para vivir se aventuró a recorrer revistas humorísticas y editoriales para mostrar su habilidad para narrar y hacer reír a través de imágenes. Así el 9 de noviembre de ese mismo año logra publicar su primera página de humor en el semanario *Esto es*, que un año después, es clausurado, tras el derrocamiento del presidente Juan D. Perón. El mismo Quino en su sitio oficial -<http://www.quino.com.ar/quino-biografia.html>- cuenta con respecto a esos primeros años en Buenos Aires, como dibujante proveniente del interior del país: «Sufrí mucho porque vivía en condiciones muy precarias. Compartí una pieza de pensión con tres o cuatro tipos». Y luego afirma: «El día que publicaron mi primera página pasé el momento más feliz de mi vida». <sup>26</sup>

A partir de entonces e ininterrumpidamente publicó en diversas revistas, suplementos y periódicos. Trabajó en 1955 en la revista *Avivato*; en 1957 en *Rico Tipo*, a pesar de que años antes habían rechazado los chistes que él les enviaba desde Mendoza. Más adelante, lo incorporan al equipo de trabajo de la innovadora la revista *Tía Vicenta*, donde fue presentado en el primer número con las siguientes palabras:

“Quino es un poco antiguo, pues practica el dibujo mudo. En cuanto su técnica mejore, comience a hacer el dibujo sonoro y parlante, y luego el dibujos *scope*, habrá triunfado”. (Colombo Marrón, 2004, 35).

Luego, en 1961, Quino es contratado por la “Gran revista de América”, así la llamaban a *Vea y Lea* y, aunque esta década sería la bisagra para las historietas nacionales, resulta ser la década en la que crea *Mafalda*.

Pero antes de ‘nacer’ *Mafalda*, en 1963 consigue publicar su primer libro, *Mundo Quino*, en él recopila sus creaciones mudas, muchas de las cuales habían sido rechazadas tiempo antes por distintas editoriales, revistas y diarios. El apoyo económico y anímico se lo da Miguel Brascó, reconocido escritor, humorista, dibujante, editor y crítico argentino. Sin embargo, este libro tuvo

---

<sup>25</sup> Sus trabajos para publicidades pueden verse en *Quino, 50 años. Muestra itinerante 2004 – 2005*. Ediciones Mendoza y San Rafael, Mendoza, junio de 2004

<sup>26</sup> Sitio oficial de Joaquín Lavado *Quino*: <http://www.quino.com.ar/quino-biografia.html> Visitado por última vez mayo de 2013

realmente éxito en sus posteriores reediciones a cargo de *Ediciones De La Flor*, cuando Quino ya se ubicaba en un LUGAR DE PRIVILEGIO en el humorismo gráfico.

Durante los sesenta y setenta, Quino también siguió vinculado al campo publicitario. Precisamente su trabajo fue 'parasitario' de otras prácticas discursivas como las del periodismo, inherentemente interdiscursivo, y la publicidad, que se presentaban como las vías más asequibles para acceder a la publicación de sus creaciones, pero que le imponían las exigencias propias de estos dominios discursivos. Termina de este modo creando e ilustrando avisos para Gillette, Sylvapen, camisas Manhattan, Alfombras Atlántida y hasta para los clasificados del diario Clarín, periódico que lo acogería a partir de 1980 como humorista exclusivo, hasta su reciente retirada en 2009. Y es, justamente, por su incursión en la publicidad, que surge *Mafalda*, producto de un pedido de la agencia *Agens Publicidad* que necesitaba proyectar una campaña que nunca se concretó sobre electrodomésticos marca *Mansfield*.

El 29 de septiembre de 1964 comienzan a publicarse las tiras de *Mafalda* en el semanario *Primera plana*. Semanario de información general, dirigido a un público de clase media-alta. Para esta publicación y hasta marzo de 1965, Quino produce *Mafalda*. María Lucrecia Grubert cita que en la sección 'Carta al lector', el director de este semanario expone:

"Ya antes de aparecer *Primera Plana*, el humorista Quino fue invitado a colaborar en estas columnas. Poco menos de dos años le costó decidirse, y la aceptación llegó una vez que tuvo la seguridad de entregar algo distinto de sus trabajos habituales: una historieta casi de la vida real, por la que desfilan una intelectualizada niña, *Mafalda*, y su peculiar mundo de familiares y de amigos. Quino, quien a los 32 años es, sin duda, el humorista más brillante de su generación, se introduce en la revista con *Mafalda*, tímidamente –como suele hacerlo en todos los actos de su vida-, y empieza por posar la historieta al pie de dos páginas (22 y 64). Es posible que, en algún momento, cobre otras formas y gane más espacio. Depende de él: *Primera Plana* le abre todas las puertas a su talento." (*Primera Plana*, 29 de septiembre de 1964 en Grubert, 2010, 3)

Ahora bien, para Miguel Brascó el éxito lo consigue cuando *Mafalda* comienza a publicarse, a partir de marzo de 1965, en el diario *El mundo*, uno de los más populares periódicos del país (1927-1967). Tal como señala Grubert los diarios por ser medios de difusión masiva, por su menor costo, por su frecuencia diaria de publicación y por la diversidad de noticias tienen mayor llegada al público que un semanario o revista. A su vez, por sus características materiales, es un objeto que no tiene larga vida útil. (Grubert, 2010)

Para sorpresa de Quino, este personaje lo impulsa, de forma imprevista, a un LUGAR distinguido en el campo de relaciones en el que, hasta ese momento, se desempeñaba casi 'silenciosamente'. Con este personaje logra mostrar algo cualitativamente diferente, algo que le iba a permitir posicionarse en un espacio codiciado por muchos dibujantes y guionistas, pero alcanzado por muy pocos, debido a que el reconocimiento no fue sólo de los lectores, sino, y sobre todo, el de los demás agentes sociales ya consagrados del sistema, sus pares.

Este reconocimiento es casi inmediato y en 1966 aparece la primera recopilación de las tiras. La edición se agota en dos días y este inesperado éxito transforma a Quino en una revelación del humor gráfico nacional. Tiempo después, obtiene también gran reconocimiento a nivel internacional.

En 1970 consigue un espacio en la revista de actualidad *Siete Días Ilustrados* y la *Editorial Lumen* comienza a editar los libros de *Mafalda*, para luego ser traducida a más de diez idiomas, hasta llegar a Oriente y acceder a lectores chinos y japoneses.

En esta tira expuso no sólo su capacidad para narrar con imágenes, sino también demostró que podía, como dice Sasturain, “tomar la palabra” y asumir secuencias en el formato autoconclusivo, además del inaudito manejo y tratamiento crítico de temáticas para adultos manifiestas por una niña extremadamente inteligente, idealista y contestona. Umberto Eco define a sus personajes como:

“(…) monstruosas e inteligentes reducciones infantiles de todas las neurosis de un ciudadano moderno... En sus personajes lo hallamos a Freud, la manifestación, la lucha frustrada por el éxito, la búsqueda de simpatía, la soledad, la reacción malvada, la aquiescencia pasiva y la protesta”. (Eco en Gociol y Rosemberg, 2000, 36)

Señalan Prunes y Martignone al respecto,

“*Mafalda* no hizo escuela en el mundo de la historieta ni se volvió un fenómeno internacional por haber sido la primera en su género, sino por ser, sencillamente, una obra maestra de la tira cómica. La prueba más fehaciente de esto es que, pese a que su sello distintivo fue el de retratar la actualidad del mundo que la rodeaba, aún hoy, a cuarenta años de distancia, *Mafalda* se sigue leyendo asiduamente y se entiende (y se disfruta) perfectamente, no sólo en nuestro país, sino también en sociedades muy distantes de la Argentina de los años sesenta. ... se ha convertido merecidamente en un clásico con todas las letras y en un referente ineludible de la historieta mundial.” (Prunes y Martignone, 2008, 124)

A partir de entonces la posición de Quino cambia, el éxito le permite generar un modo distinto de relación con los recursos acumulados, traducidos a CAPACIDADES DIFERENCIADAS DE RELACIÓN por el hecho de poder comenzar a controlar su producción, y evidencia la puesta en juego de una toma de posición que le permitió elegir qué dibujar y con quién publicar. De esta forma puede entenderse que la COMPETENCIA relativa de Quino, o su CAPACIDAD DIFERENCIADA DE RELACIÓN, no constituye una propiedad sustantiva del individuo en sí, sino que puede comprenderse como el conjunto de condiciones construidas con las que, en tanto agente social, cuenta en este punto de su trayectoria, como consecuencia de las posiciones relativas que ocupó y ocupa dentro del dominio de humor gráfico.

Ya con el reconocimiento otorgado por *Mafalda*, en 1968 consigue un espacio en el semanario político *Panorama*. Esta publicación contaba entonces con un altísimo prestigio y constituía un lugar de referencia para periodistas y lectores. Quino no publicó allí las tiras de *Mafalda*, sino otros textos inéditos, en su mayoría mudos. En el libro *Quino 50 años*, se explicita que este semanario era un medio calificado para la prensa nacional:

“(…) contaba con una especie de redacción doble en Buenos Aires y en Nueva York, le daba gran importancia a la información internacional y a los enviados especiales. Sus artículos extensos, abordaban cuestiones que no se desarrollaban en los diarios o a las que se les daba un espacio mínimo”. (Colombo Marrón, 2004, 76)

En un artículo denominado “*Investigaciones y análisis teóricos sobre la historieta argentina*”<sup>27</sup>, se puede advertir que, entrados los años setenta, Quino ya ocupaba un lugar en el mundo del

---

<sup>27</sup>Martinez, C., *Investigaciones y análisis teóricos sobre la historieta argentina*. Publicado en Tebeósfera 2ª Época 1 Arrecifes 11-XI-2008. Ver artículo completo en:

humorismo gráfico. Gozaba de un sensible reconocimiento por su tira *Mafalda*, en un momento en el que la historieta formaba parte de un discurso crítico, de gran popularidad y objeto de las primeras discusiones académicas. En este escrito el autor releva que el mismo diario *La Nación*, en sus ediciones habituales, también:

“(…) seguía ocupándose de la historieta, en este caso una nota publicada en septiembre de 1971 que recogía las opiniones de dos profesionales de la psicología y una estudiante de dicha ciencia en la cual se arriesgaban distintas interpretaciones sobre la conducta del famoso personaje de Quino y de otros de la serie. El título de la nota ‘*Mafalda en el diván*’”. (Martinez, 2008, 3)

Dos años más tarde, a mediados de 1973, Quino anuncia, en la revista *Siete Días*, que dejaría de producir *Mafalda*. A través del personaje de *Susanita*, el 18 de junio, anticipa:

“-Ustedes no digan nada que yo les dije, pero parece que por el preciso y exacto lapso de un tiempito los lectores que están hartos de nosotros van a poder gozar de nuestra grata ausencia dentro de muy poco.”

Admite Quino en una entrevista realizada por el diario *La Nación* en 1999:

“-Dejé de hacer *Mafalda* después de diez años, porque me costaba mucho esfuerzo no repetirme. Sufría con cada entrega. (...) A veces siento que la gente me reprocha como a un criminal de guerra que hace 26 años mató a nueve personas: los nueve personajes de la historieta. Yo digo que *Mafalda* es un dibujo y no una persona de carne y hueso. ¿Qué raro eso, no?’<sup>28</sup>

Tomada esta decisión, y a pesar de los pedidos de lectores y editores para que no ‘abandonara’ a *Mafalda*, se traslada a Milán, desde donde renueva sus páginas de humor y en ellas retoma el ‘silencio’ en sus textos, propio de los primeros trabajos donde las imágenes construyen el sentido y sólo en contadas excepciones complementa con palabras. Juan Sasturain señala:

“(…) como si durante una década hubiese pedido la palabra, con *Mafalda* el elocuente Quino dijo todo lo que tenía que decir. Y después se volvió a callar todo lo que fuese posible. Acaso porque sobraban o faltaban las palabras para nombrar o comentar lo que se venía” (Sasturain en Colombo Marrón, 2004, 17)

Esta decisión, quizás, constituyó un riesgo, porque no podía garantizar la conservación del LUGAR ganado con *Mafalda*, posición que lo diferenciaba claramente de otros agentes sociales del sistema. Además no deja *Mafalda* para encarar otro trabajo definido como tira autoconclusiva continuada, sino que la deja y retoma los tipos de textos planteados en sus comienzos, vuelve a dedicarse exclusivamente a la tira autoconclusiva no continuada y al chiste gráfico, pero esta vez con la autonomía de poder hacerlo según sus propios deseos, sin concesiones ni restricciones impuestas por terceros. En 1976 aparece su primer libro editado por *Ediciones De La Flor: Bien gracias, ¿y usted?* A partir de entonces, comenzó a trabajar la misma flexibilidad áspera, incisiva y no concesiva sobre el ser humano que había desarrollado en *Mafalda*, pero esta vez en textos independientes unos de otros y sin personajes fijos y esto marca una diferencia entre el Quino de los años cincuenta y el Quino demediados de los setenta en adelante.

---

[http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/investigaciones\\_y\\_analisis\\_teoricos\\_sobre\\_la\\_historieta\\_argentina.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/investigaciones_y_analisis_teoricos_sobre_la_historieta_argentina.html).  
Última consulta marzo de 2012.

<sup>28</sup>Entrevista realizada por Leila Guerriero: *Quino, Mafalda, Felipe: todo queda en familia*. Diario *La Nación*, domingo 03 de octubre de 1999. Publicada en edición impresa. Versión digital

<http://www.lanacion.com.ar/211585-quino-mafalda-felipe-todo-queda-en-familia> Última consulta febrero de 2013.

Desde entonces e ininterrumpidamente, publicó a lo largo de cuatro décadas, en formato libro con *Ediciones De La Flor*<sup>29</sup>, además de las cuantiosas apariciones en periódicos y revistas de diversos países, Clarín entre los diarios nacionales de mayor tirada en nuestro país. Pero todo esto ya lo hizo desde otro LUGAR, con otra CAPACIDAD DIFERENCIADA DE RELACIÓN, porque son los medios gráficos los que tienen el honor de publicar en el espacio humorístico, textos de Quino. Sin pedir tanto permiso para cómo hacer y qué decir en sus cuadritos, y tal como bien define Feinmann, Quino comienza a consolidarse como un humorista argentino, radicado en Europa, contrautópico. Declara este filósofo:

“(…) este mundo no le permite alentar ninguna esperanza. Quino no puede regalar vidrios de colores. Que lo hagan otros. Él exhibe la imposibilidad del hombre en el mundo mercantilizado, mecanizado, caótico. Enfermo, egoísta, competitivo (…) Sus apuntes también alcanzan a la masificación y al autoritarismo de los regímenes colectivistas. O sea, no da soluciones. No tiene por qué darlas. Me sonrió tristemente cuando leo que alguien habla de sus temáticas depresivas. ¿Y si no fuera así? ¿Y si la contrautopía fuera el rechazo de la esperanza fácil, la obstinación ética de exhibir la ignominia para hacerla más ignominiosa? A nadie le anda diciendo Quino: “Hermano, algo hermoso espera necesariamente en el futuro”. (…) Conoce la condición humana. Sabe que el hombre es el lobo del hombre.” (Feinmann en Colombo Marrón, 2004, 26)

Con el golpe militar de 1976 producido en nuestro país, Quino, junto a su esposa, se traslada a vivir a Milán. Sabemos que en estos nefastos años de terrorismo de Estado también debieron emigrar, entre tantísimos otros argentinos, muchos historietistas. Laura Vázquez le dedica un especial análisis a esta época histórica y afirma:

“(…) el período abarca los años más cruentos de la última dictadura cívica-militar y la represión paraestatal previa (1974-1975). Ya se sabe que el exilio formó parte de las prácticas represivas ejercidas por el poder estatal y paraestatal junto con la desaparición forzada de personas, el asesinato, la tortura y cualquier otro ejercicio de la violencia política. En un sentido estadístico, no puede ofrecerse una cifra representativa de los historietistas que emigraron durante el período, ya que no es factible obtener una muestra de una población de la que desconocemos sus límites y contornos. De allí que se profundice en el análisis cualitativo antes que en el cuantitativo de la experiencia. (…) el exilio de los historietistas abarca un abanico de situaciones que comprenden desde opciones laborales hasta políticas. (Vázquez, 2010, 221)

El último golpe de estado<sup>30</sup> marca en la Argentina un antes y después en la historia del país. En el devenir de la historieta y los géneros conexos, se puso en crisis el modo de narrar y mostrar el

---

<sup>29</sup> Quino también ha reeditado algunos de sus libros con la *Editorial Lumen*, pero es con *Ediciones De La Flor* que ha publicado su obra completa. Fue fundada en 1966 y con sus primeros títulos aparecidos en 1967, **Ediciones de la Flor** es una de las pocas editoriales argentinas que subsiste como independiente, es decir, sin haber sido absorbida por ningún grupo. En su sitio oficial <http://www.edicionesdelaflo.com.ar>, señala:

*“Empresa de familia, sus socios y directivos son Ana María T. (Kuki) Miler y Daniel Divinsky, quienes ejercen conjuntamente su conducción desde 1970. Esa conducción fue ejercida a la distancia entre mediados de 1977 y fines de 1983, debido al exilio de los editores en Venezuela, que siguió a un período de prisión sin juicio, durante la dictadura militar, presunta consecuencia de la prohibición de un libro infantil publicado por De la Flor, cuyos derechos habían sido comprados a una editorial alemana.*

*Su catálogo de más de 900 títulos tiene varios centros, entre los cuales los más significativos son el humor gráfico y escrito (con autores paradigmáticos como Quino, Fontanarrosa, Caloi y Rep, entre los dibujantes argentinos), la narrativa (Rodolfo Walsh, John Berger, Luis Rafael Sánchez, entre muchos), el ensayo filosófico y político, las biografías y diarios, los libros testimoniales (nuevamente Walsh, María Esther Gilio), el teatro argentino y latinoamericano y los libros infantiles agrupados en tres colecciones (con autores como Ionesco, Silvina Ocampo, Ray Bradbury, Ariel Dorfman y Umberto Eco).*

*Publica un promedio de 30 novedades por año, que se suman a las numerosas reediciones que en el caso de títulos como **Mafalda**, suman ya millones de ejemplares de cada uno de sus tomos.”* En

<http://www.edicionesdelaflo.com.ar/institucional/> (Última consulta setiembre de 2011)

<sup>30</sup> Ver artículo completo en *Historietas en transición: representaciones del terrorismo de estado durante la apertura democrática*, en [http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/07/reggiani\\_historietas\\_en\\_transicion.pdf](http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/07/reggiani_historietas_en_transicion.pdf). (Última consulta febrero de 2013).

mundo, a la vez que cayeron las certezas acerca del propio derecho a contar, mostrar y, aún más, publicar.

(...) en otros términos, si para la sociedad argentina, y particularmente para la historia de la historieta, la relación emigrados-dictadura fue descubierta lentamente, para quienes protagonizaron esa experiencia estuvo presente y es constitutiva de la historia como sujeto” (Vázquez, 2010, 227)

Entiendo que el caso de Quino, como el de tantos otros, es uno más en el que la mezcla del temor con la inestabilidad laboral, que no dejaron espacios sin invadir, modificaron determinadamente las posibilidades de su PODER-HACER en el país, por tanto, su CAPACIDAD DIFERENCIADA DE RELACIÓN queda ceñida a las vicisitudes políticas y económicas del momento, dando cause a una RE-ORIENTACIÓN de tal capacidad para buscar una ‘salida’ forzada que le brindara alguna seguridad. Así puede decirse que esta situación define, impulsa y ‘expulsa’ a Quino a expatriarse al ‘viejo continente’ y desde esos años reside en él. Desde allí continuó con sus publicaciones en Argentina y en los diferentes países que lo acogieron y reconocieron paulatinamente como referente de un humor gráfico cosmopolita.

Es claro entonces como los criterios que hacen aceptable un discurso, guardan relación con las ‘reglas de juego’ que gobiernan el funcionamiento de la actividad específica que está íntimamente ligada a las coyunturas políticas que determinan los límites del poder-decir de ese discurso. Sobre esto respondió Quino en una entrevista en la que le preguntan si lo habían censurado alguna vez, a esto responde:

*“- Con Mafalda no, con las páginas de humor sí. Cuando llegué a Buenos Aires en 1954 con mi carpetita me enteré cómo era la cosa: chistes con la religión no, con sexo tampoco, con militares no, que atenten contra la familia (que no sé bien qué quiere decir) tampoco. No había un ente censor, pero el secretario de redacción por ahí te decía "No, esto mejor lo guardamos". Era una especie de autocensura, pero se sabía que venía de más arriba.*

Entonces, ¿podría decir que no siempre hizo lo que quiso?

*- No, me hubiera gustado hacer más sexo, más antimilitarismo y más anticlericalismo, pero muchas veces no pude.”<sup>31</sup>*

Luego de este sintético tránsito por su TRAYECTORIA resulta claro que su desarrollo implicó, indudablemente, la acumulación de ciertos recursos en el tiempo, que le generaron CAPACIDADES DIFERENCIADAS DE RELACIÓN frente a los demás AGENTES SOCIALES quienes, simultáneamente, por la misma aceptación de su discurso colaboraron en su legitimación y consolidación. Cabe destacar un dato sugestivo sobre el reconocimiento traducido a premios y distinciones ganadas. Las distinciones y los premios recibidos le son otorgados a partir de 1978.<sup>32</sup> Este dato no es menor,

---

<sup>31</sup>Secreti, G., Zubieta, M. Y Finkelstein, C. (1995): “Reportajes. Quino”, en Comiqueando, # 17, Comiqueando Press, Buenos Aires (XI-1995) en:

<http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Recorte/Comiqueando/Quino.htm> / Última consulta agosto de 2012.

<sup>32</sup>*Distinciones y premios recibidos*: 1978: *Palma de Oro* en el Salón Internacional del Humorismo de Bordighera; 1982: *Dibujante del Año*, concedido por sus colegas; 1982 y 1992: *Konex de Platino* de las artes visuales - humor gráfico; 1988: *Ciudadano Ilustre y llave de la ciudad de Mendoza*; 1988: *Gran premio internacional Max und Moritz* del 3º Salón Internacional del Cómic de Erlangen (Alemania); 1997: *Placa de Plata* de la Asociación Madrileña de Empresarios de Restaurantes y Cafeterías, por contribuir al prestigio y la difusión gastronómica; 1998: *Maestro de Arte* por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires; 1998: *B'nai B'rith Derechos Humanos*, por la defensa de los derechos humanos; 2000: Catedrático Honorífico del Humor por la Universidad de Alcalá de Henares; 2000: Quevedos de Humor Gráfico; 2004: Ciudadano Ilustre de Buenos Aires; 2005: Caballero de la Orden Isabel la Católica; 2005: Ciudadano Ilustre de Guaymallén; 2005: Fundación Príncipe Claus para la Cultura y el Desarrollo de La Haya; 2006: Doctor Honoris Causa Universidad Nacional de Córdoba; 2007: Premio Extremadura a la Creación a la mejor

porque condice con un momento en el que Quino ya había demostrado su talento y su consagración en gran parte del mundo. El 17 de abril de 2010 recibió lo que al momento de escribir este estudio es la última distinción, el Galardón de plata en el Premio Internacional del Humor *Gat Perich*, en su XV edición. Entre los premiados estuvieron, además de Quino, Tricycle<sup>33</sup> y Fernando Krahn.<sup>34</sup>

Se entiende ahora por qué las TRAYECTORIAS son privativas de cada AGENTE SOCIAL y su conformación es gradual e indefinida, mientras ese AGENTE SOCIAL siga perteneciendo al SISTEMA DE RELACIONES que lo define como tal:

“(…) la trayectoria de un agente social a lo largo del tiempo es como la participación en una carrera, sin punto de llegada prefijado y con recursos de partida recibidos, consistentes en la acumulación y apropiación de recursos, que aseguran al participante una ubicación relativa respecto a los otros en cada momento de la carrera, así como la redefinición permanente del derecho y/o posibilidad de usar caminos que significan mayores posibilidades de acumulación.” (Mozejko y Costa, 2001, 19)

Es también interesante para destacar que su perseverancia y esfuerzo definen este camino continuo y ascendente. Su progresivo desarrollo tuvo que ver, no sólo con sus condiciones para hacer reír con el dibujo, sino con una incansable persistencia de búsqueda y su no claudicación ante rechazos o faltas de apoyo. Esto le permitió, en una primera etapa, seguir proyectándose.

Se infiere, entonces, que el manejo de recursos disponibles guarda una estrecha relación con el exitoso USO DE LOS APRENDIZAJES INCORPORADOS, provenientes de disímiles espacios y situaciones vividas. Mozejko y Costa sostienen que:

“(…) los aprendizajes incorporados definen orientaciones en el uso de la capacidad de relación, a modo de criterios y preferencias que se ajustan a la percepción que el agente social tiene de la misma y de sus posibilidades de éxito, según lo que le inculcaron y/o las propias experiencias.” (Costa y Mozejko, 2001, 21)

Asimismo, esto lo vinculo con su capacidad para la ORIENTACIÓN DE SU HACER. Si bien el recorrido de cualquier agente social está marcado por circunstancias sociohistóricas, externas al sujeto mismo, también operan, y de manera decisiva, las propias elecciones que el agente social efectúe, ya que éstas orientan su accionar en determinada dirección. Ambas condicionan fuertemente los posibles escenarios para su éxito y permanencia en el sistema.

Así sus posteriores producciones, luego de dejar de producirla tira *Mafalda*, ratificaron, pero también resignificaron su posición dentro de ese SISTEMA DE RELACIONES. Lo instituyeron como un dibujante humorístico capaz de ‘abandonar’ una obra destacada a nivel mundial y atreverse a

---

Trayectoria Artística de Autor Iberoamericano; 2009 “Pluma de honor” por la Academia Nacional de Periodismo – Argentina.

<sup>33</sup> *Tricycle* es una compañía catalana de teatro cómico basada en el lenguaje gestual. Está formada por tres miembros (sus socios fundadores): Carles Sans, Joan Gràcia y Paco Mir. Fundada en 1979, lleva 28 años llevando su particular humor a teatros de todo el mundo. Su universal sentido del humor, y la ausencia de texto hablado en sus obras les facilita la exportación de sus obras a todo tipo de países. Actualmente considerada por los críticos una de las mejores compañías de mimo cómico del mundo.

<sup>34</sup> Fernando Krahn (Santiago de Chile, 1935 - Barcelona, 18 de febrero de 2010); fue un artista plástico chileno que se destacó en el área del dibujo caricaturesco y la ilustración infantil.

centrar su trabajo exclusivamente en otros géneros, el chiste gráfico y la tira, que implicaron otras posibilidades y 'maneras de decir'.

Puedo advertir que la acumulación de estos logros se transformó en lo que me permito llamar 'un valor agregado' dentro del campo discursivo al que pertenece. A medida que alcanzó mayor reconocimiento, no sólo de los lectores sino de sus propios colegas, obtuvo mayor control de acceso, que tiempo atrás sólo lo fijaban las editoriales, los periódicos, las revistas o las agencias de publicidad que lo contrataban y le seleccionaban o exigían qué y cómo contar sus historias. Aún más, este reconocimiento hoy es extensivo a otros actores que no son parte del círculo de historietistas y/o humoristas gráficos, pero que también se ubican en preciados lugares en diversos sistemas de relaciones. Científicos sociales, escritores, periodistas, fotógrafos, cineastas, guionistas cinematográficos –Umberto Eco, José Pablo Feinmann, Aída Bortnik, Sara Facio, Juan Sasturain, Juan Carlos Distéfano, Rodrigo Fresán, por nombrar algunos- representan voces autorizadas que remarcan el valor discursivo de los sentidos propuestos por la obra de Quino<sup>35</sup>. Contribuyen, a partir de sus críticas, a legitimar las virtudes de sus textos y, por tanto, el valor de su discurso.

“Es frecuente, en el ámbito de la producción artística, recurrir al genio creador, al proyecto creador, al gusto para explicar las prácticas: ‘El hecho estético es un brusco milagro’, dirá Borges reaccionando ante la modificación del plan de estudios de la Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires en el que se incluía como materia Sociología de la literatura. Y lo refuerza citando las frases del pintor Whisler: “el arte sucede”, y del místico alemán Angelus Silesius: “la rosa es sin por qué” (1984: 21). Pero, frente a este enfoque, sería necesario preguntarse, dice Bourdieu, quién tiene el poder de decir que un autor merece ser leído, que su obra merece ser publicada; es decir, preguntarse acerca de quién tiene el control de las definiciones. De la misma manera habría que preguntarse acerca de las relaciones entre los escritores o los artistas y los editores o los directores de galerías.” (Costa, 2006, 3)

Recordemos que la historieta, tal como señala Vázquez, entendida como género y, sobre todo, su derivado, el humorismo gráfico, atravesó medio siglo de indiferencia antes que los modernos investigadores de los medios masivos de comunicación volvieran los ojos hacia la inexplorada veta de tesoros que había producido el género y, a su vez, enfocar para resaltar las creaciones de algunos sobre las de otros. (Vázquez, 2010)

Luego de cincuenta años dibujando, el 19 de abril de 2009, anuncia que '*dejará por un tiempo de producir*'. Según lo declarado en una carta –citada anteriormente- difundida a través de la revista dominical del diario *Clarín*, donde todavía publicaba textos, Quino anuncia y justifica su retiro por la misma causa que hace 26 años dejaba de publicar *Mafalda*: “(...) *Me pareció acertado, luego de más de 50 años de publicar ininterrumpidamente mi obra en diarios, revistas y libros, tomarme un tiempo hasta encontrar algún modo de renovar el enfoque de mis ideas...*”

Entiendo que esta carta conforma parte de lo que señalaba más arriba, de su capacidad para la orientación de su hacer, es una elección estratégica, no casual y su justificación contribuye a legitimar aún más su discurso, sobre todo en su país natal. Esto lo digo por dos razones. La primera es que dentro de la gama de posibilidades y alternativas de acciones que le otorga su

---

<sup>35</sup> Ver sus artículos completos en *QUINO 50 AÑOS. Muestra itinerante 2004-2005*, Coordinadora Judith Gociol, Fundación Andreani, Ediciones De La Flor, julio de 2004.

posición en el sistema, elige retirarse porque califica como una 'estafa' a sus lectores seguir 'repitiéndose'.

La segunda de las razones por las que se puede apreciar su capacidad para la ORIENTACIÓN DE SU HACER es la forma en que anuncia su retiro. Si reviso su carrera, son contadas las entrevistas que en más de 50 años ha concedido a la televisión o a la radio. Crítico 'apocalíptico' de estos medios masivos de comunicación, ha sido y sigue siendo resistente a su exposición mediática. Por ello, Quino sólo optó, una vez más, por la mínima exposición pública. Esto ha sido una constante de su conducta -parte de sus prácticas- que condice con el sujeto textual de muchos de sus textos y susceptible de contribuir a preservar y afianzar su honorífica posición en el sistema de relaciones del que es parte. Esta práctica selectiva de exposición pública es parte de la cosmovisión que también transfiere a sus creaciones y puede interpretarse como una manera consciente de proyección estratégica a lo largo del tiempo.

La coherencia así planteada

"(...) no constituye un objetivo atribuido al agente social, ni es un resultado de una relación mecánica entre el lugar y las prácticas (el discurso), sino de opciones que, en los márgenes de autonomía generados por las posibilidades y limitaciones (coerciones) dentro de las que se mueve -dada su posición en el sistema de relaciones, su trayectoria, y la especificidad de las prácticas discursivas-, realiza el agente social escritor." (Mozejko y Costa, 2001, 34)

Como bien explica Costa las propiedades y recursos que generan la competencia de un agente social en el momento de la producción del discurso, son el resultado de un proceso de acceso y/o adquisición, no necesariamente creciente ni lineal. Constituyen su participación en el sistema de coordenadas (lugar) que define lo socialmente valioso. La manera de acceder, así como el grado alcanzado, tienen, en cada momento, proporciones variables de componentes "recibidos" y "conquistados por medio del trabajo propio", siendo en los primeros años notorio el peso de "lo recibido" y, por lo tanto, la impronta de su tío para su 'inspiración' y gusto por el dibujo, especialmente por la lectura de historietas. Esto colaboró a la constitución de un espacio de posibles y de la competencia primera desde la cual cada sujeto social inicia su propia trayectoria. Quino supera, la condición de clase de origen y consigue acumular logros mediante el trabajo propio (gestión) dentro de los límites que en cada momento su identidad social como agente, su competencia le abren nuevos horizontes, nuevas posibilidades de ser aceptado, leído y tenido en cuenta. (Costa, 2002)

### **3.3.3. Condiciones de producción y pactos de lectura**

Como hemos podido apreciar y después de más de cincuenta años de trabajo, las creaciones de Quino han sido publicadas en diferentes formatos y medios de prensa que establecieron y establecen específicas relaciones con las condiciones sociohistóricas y materiales de producción, circulación y consumo. Éstas, a su vez han ido transformándose con el transcurrir del tiempo y sin ninguna duda han influido en su obra. A esos modos de producción, Eliseo Verón, los define como GRAMÁTICAS DE GENERACIÓN y GRAMÁTICAS DE RECONOCIMIENTO de un discurso. Las primeras remiten al conjunto de reglas de diferente naturaleza: géneros, reglas retóricas, reglas inherentes al o los lenguajes que se utilicen, reglas de 'puesta en superficie' (asociadas a los

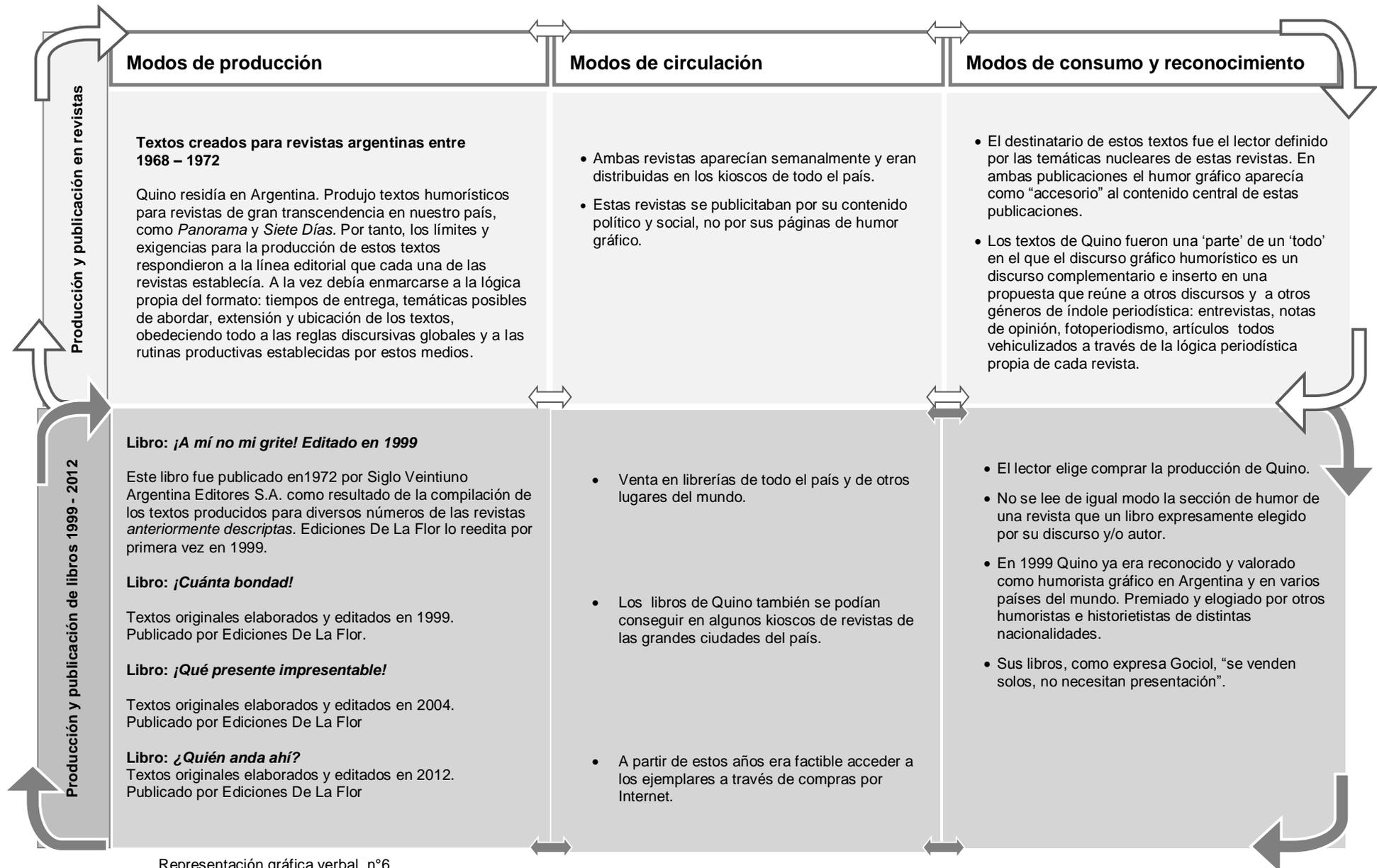
soportes y tecnologías). Las segundas, contienen al conjunto de reglas y procedimientos que subyacen a las diferentes operaciones y actividades de consumo-reconocimiento: tanto las vinculadas a la interpretación como a la valoración, evaluación y/o apropiación de un determinado discurso.

Entonces, luego de haber realizado un sucinto recorrido por la TRAYECTORIA de Quino, como AGENTE SOCIAL del humorismo gráfico, voy a puntualizar en el análisis de las diferentes condiciones específicas sobre las que PRODUJO los textos seleccionados.

No tomaré como objeto específico de análisis a las revistas *Panorama* y *Siete Días Ilustrado* para las que Quino produjo y en las que publicó los textos que luego se compilan en el libro ya nombrado, sino que pretendo evidenciar de modo general cómo el formato periodístico gráfico 'revista', en este caso semanarios, define un tipo de relación con el lector que deriva de sus lógicas de producción, circulación y consumo, muy distintas de las que construye el formato 'libro'. Me interesa identificar algunas especificidades de estos soportes y resaltar las dimensiones que constituyen el modo particular que tiene de construir su relación con los lectores. Como afirma Verón:

“La relación entre un soporte y su lectura reposa sobre lo que llamaremos el contrato de lectura. El discurso del soporte por una parte, y sus lectores, por la otra. Ellas son las dos 'partes', entre las cuales se establece, como en todo contrato, un nexo, el de la lectura.” (Verón, 1985, 3)

Conjugaré ambas propuestas de Verón para mostrar a continuación las diferencias que me interesan subrayar sobre la los modos de producción, circulación y consumo -apropiación por parte de los lectores- entre el formato revista y el formato libro a través de los que Quino difundió los textos del corpus de análisis.



Representación gráfica verbal n°6

### 3.3.3.1. Modos de acceso al discurso de Quino

Dentro de los modos de producción se observan, especialmente en este caso, las modalidades de la prensa escrita que generan un conjunto de reglas productivas que se constituyen como el 'espacio de posible' del agente social en producción. Por ejemplo, el examen para la aprobación que anticipadamente hace el editor antes de aceptar y mandar a imprimir un trabajo, nos hablan, en algún punto, de lo permitido y de lo impedido, de 'modos de decir' de ese medio inserto en determinada sociedad y época histórica.

Para esto debo distinguir las condiciones de producción en las que se encontraba Quino cuando editó y sacó a la venta los tres libros entre 1999 y 2004 no son las mismas que tuvo en el momento en que creó y publicó en revistas nacionales entre fines de los sesenta e inicio de los setenta los textos de esta compilación. Dicho de otra forma, si bien son tres los libros tomados para este análisis, sólo dos de ellos contienen elaboraciones contemporáneas al momento de su publicación y muchas de ellas trabajadas para editar en libros: *¡Cuánta bondad!* editado en 1999 y *¡Qué presente impresentable!* de 2004<sup>36</sup>. El tercer libro *¡A mí no me grite!* es una reedición<sup>37</sup>, una compilación de textos elaborados y publicados en revistas argentinas entre fines de la década del 60' y principio de la del 70'.

Verón define al acto de la lectura, como una actividad significativa y como un proceso sociocultural de 'captura' del sentido de un texto, de un discurso -o más en general- de un media que establece distintas condiciones de apropiación y determina modos de apropiación. (Verón, 2003)

En el soporte de prensa, exactamente en las revistas, el contenido es necesariamente tomado a cargo de múltiples estructuras enunciativas. El conjunto de estas estructuras enunciativas constituye el contrato de lectura que el soporte propone a su lector.

"El estudio del contrato de lectura implica, en consecuencia, todos los aspectos de la construcción del soporte de prensa, en la medida en que ellos construyen el nexo con el lector, modo de clasificación del material redactado, relaciones texto/imagen dispositivos de "apelación" (títulos, subtítulo, copetes, etc.), modalidades de construcción de las imágenes, tipos de recorridos propuestos al lector (por ejemplo: cobertura–índice de temas–artículo, etc.) y las variaciones que se produzcan, modalidades de compaginación y todas las otras dimensiones que puedan contribuir a definir de modo específico los modos en que el soporte constituye el nexo con su lector." (Verón, 1985, 6)

Sólo me interesa remarcar que en momento en que Quino publica en estas revistas, se estaba transitando un proceso modernizador producido a partir de la década del sesenta que contribuyó a generar un mercado más diversificado. Las revistas semanales, y en reservada medida los diarios, adoptaron nuevos estilos: notas firmadas, artículos de la vida cotidiana, relevancia de la

---

<sup>36</sup> El libro *¡Qué presente impresentable!*, recopila muchos dibujos que publicó en los últimos años en medios gráficos de diversos países de América y Europa. Expresa Quino, en la conferencia de presentación de esta obra en Buenos Aires: "Esto viene de la desesperación que produce leer las noticias de las barbaridades que está haciendo Bush en Irak". Ver nota completa en BERLANGA, A. *Los impresentables de Quino*. Publicado en Página 12, viernes, 23 de julio de 2004.

<sup>37</sup> Ver particularidades del libro *¡A mí no me grite!* en el punto 2.1. de este mismo capítulo.

sección cine y teatros, reservando también un espacio para historietistas y/o ilustradores. (Ulanovsky, 1997).

Por su parte, *Panorama* fue un semanario de actualidad social y política que nació en 1963. Se definía como “*La revista de nuestro tiempo*”. Quino comenzó a publicar en ella en 1968.

*Siete Días ilustrados* inicialmente fue suplemento del diario *La Razón* para luego independizarse como revista y se caracterizó por la relevancia que le otorgó a lo que hoy se conoce como el fotoperiodismo.

“La revista *Siete Días* nació de manera indirecta. En 1964, la Editorial Abril y el diario *La Razón* se asociaron para hacer un suplemento semanal titulado *Siete Días* que se incluía dentro del diario y al mismo precio. La publicación no tenía actualidad pero marcaba tendencias y se preparaba con autonomía de *La Razón*. En 1967, el jefe de redacción de ese diario pretendió manejar el suplemento y, como respuesta, *Siete Días* ilustrados se independizó de *La Razón* y se convirtió en semanario de la Editorial Abril. La separación sugiere la diferencia de criterios periodísticos entre ambos medios que se refleja en nuestro análisis.” (Ulanovsky, 1997, 239).

Este semanario marcaba su organización entorno de la fotografía. Advierte Lucía Ulanovsky

“El tratamiento fotográfico de esta publicación nos permite situarla en la tradición de la revista americana *Life*, una revista de interés general, con una buena calidad de impresión y en la cual la imagen se inserta en una diagramación dinámica.” (Ulanovsky, L. 2009, 44).

Las estrategias a partir de las cuales cada uno de estos formatos –revista y libro- formula su CONTRATO DE LECTURA describe, en gran medida, las diversas valoraciones y usos sociales que adquieren los textos según dónde son publicados. Disímiles ritmos de publicación y lógicas de apropiación de sus textos. Cada una de estas instancias productoras de sentido han hecho y hacen uso de diversas series de procedimientos discursivos y semióticos que, con fines socio-comunicativos, no son otra cosa que heterogéneas estrategias discursivas que han hecho ‘circular’ su trabajo. Cada formato determina una modalidad de consumo, que prescribe una interrelación diferente con el texto.

Es poco probable que los lectores compraran la revista *Panorama* o *Siete Días Ilustrados* para leer sólo la sección en la que aparecían los textos de Quino. Estos constituían un aditamento. Además, estos formatos periodísticos responden a lecturas en las que el lector escoge qué leer y cómo leer, no tiene por qué seguirla secuencia estipulada linealmente que va de la primera a la última página ni tampoco leer todo su contenido. Si bien no tiene la misma vida efímera que un periódico, las revistas no perduran en el tiempo, muy pocas se guardan y para pocos son objetos de colección. Estas particularidades no son las mismas que prevé el libro. En primer lugar, la lectura del libro está ubicada bajo el signo de la duración y de cierta continuidad y secuencialidad y tiene un valor agregado relacionado con la específica elección que realiza el lector cuando adquiere un ejemplar, ya que esta opción se vincula directamente con la apreciación de ese discurso y/o de ese autor en particular. El libro es en sí mismo un objeto que está hecho para guardarse y para re-leerse. El libro perdura, permanece, la revista no, o por lo menos, no tanto. Por todo ello, las lógicas de apropiación y de valoración que genera uno y otro formato son diferentes, lógicas distintas de EDICIÓN O RE-PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN Y CONSUMO.

Lo expuesto supone que para entender la relación entre la instancia de producción y la de recepción se debe tener presente el funcionamiento social de los textos y los procesos de lectura

que el tipo de publicación estipula según la lógica de circulación y de consumo del medio. Dicho de otra forma es el funcionamiento social de los textos el que determina, en gran medida, los diferentes y específicos modos de apropiación y valoración de los discursos y sus textos.

También evidencia que, en lo que respecta a la reedición por Ediciones de La Flor, de ese conjunto de textos seleccionados, pero creados hace más de cuarenta años, Quino se instauraría desde un QUERER DECIR, pero sobre todo desde un PODER VOLVER A DECIR, propicio al momento histórico de su compilación y a las posibilidades, que como AGENTE SOCIAL tenía definidas por el lugar que ocupa. Indica que SU PODER HACER ha cambiado entre lo que podía ejercer en el CONTEXTO DE PRODUCCIÓN de los textos (1968-1972) y del momento de la reedición en formato libro (1999). El LUGAR ocupado por este AGENTE SOCIAL, en uno y otro momento, da cuenta del alcance diferente de su competencia para el hacer. Con ello, la dimensión histórica que intento también mostrar, en términos de TRAYECTORIA evidencia más claramente cómo se articulan los conceptos de LUGAR, COMPETENCIA, COHERENCIA y GESTIÓN en la construcción del AGENTE SOCIAL y, por ende, en la fundamentación de sus prácticas discursivas.

### 3.3.4. Revisión del sistema de matrices a partir de lo analizado

Lo expuesto en este conciso recorrido por el HACER de Quino, es decir de SU TRAYECTORIA, me obliga a repensar el sistema de matrices conformado en el punto 1.2., no sin antes decir, en palabras de Esther Díaz, que este como cualquier otro estudio constituye

“(…) una intervención humana (mediada por alguna técnica) sobre la entidad analizada que, sea cual fuere, nunca es un objeto impoluto aprehendido por un sujeto neutral. Tampoco es una mera construcción conceptual sin base empírica, psicológica o simbólica. Se trata más bien de un haz de relaciones complejas. Es cierto que toda indagación requiere un recorte –siempre convencional– del universo a estudiar; aunque ese universo acotado es una mera perspectiva con posibilidades de resultar eficaz para el desarrollo de la investigación.” (Díaz, 2010)

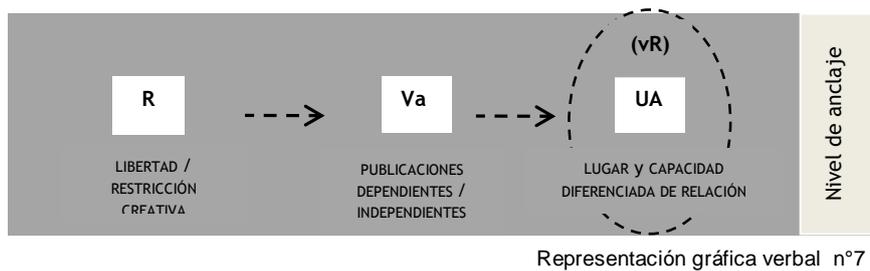
Expresado lo anterior, cierro este capítulo argumentando que del itinerario de su extensa carrera opté por describir algunos de los LUGARES que ocupó desde sus inicios hasta la fecha de su retiro. Si bien constituye una posible jerarquización de lo que estimo importante destacar como puntos nodales, la descripción ha sido efectuada a partir de lo que en diferentes escritos sobre su TRAYECTORIA aparecen como los sucesos que marcaron su desarrollo profesional.

En este discurrir histórico y desde la perspectiva del agente social como operador del discurso, Quino opciones y seleccionó en del abanico de las alternativas disponibles, espacio de posibles.

Pero tales opciones no fueron operadas solamente a partir de criterios de verdad, creatividad o innovación de sus propuestas, sino también en función del lugar que fue ocupando en el sistema de relaciones en el que estaba (está) inserto.

“Como procesos que se dan en el marco de una lógica en la que las relaciones no son pensadas como relaciones entre individuos y en términos de comunicación para el entendimiento, sino entre posiciones definidas a partir del control diferenciado de recursos que son eficientes en la relación (Costa-Mozejko, 2000a). Esto significa situar la acción comunicativa, la actividad de producción y circulación de sentidos mediante discursos, en síntesis, las relaciones sociales, en términos de relaciones de poder entre agentes (posiciones) dotados (socialmente) de capacidades diferenciadas de relación fundadas en el control de recursos demandados y escasos.” (Mozejko, 2002, 4)

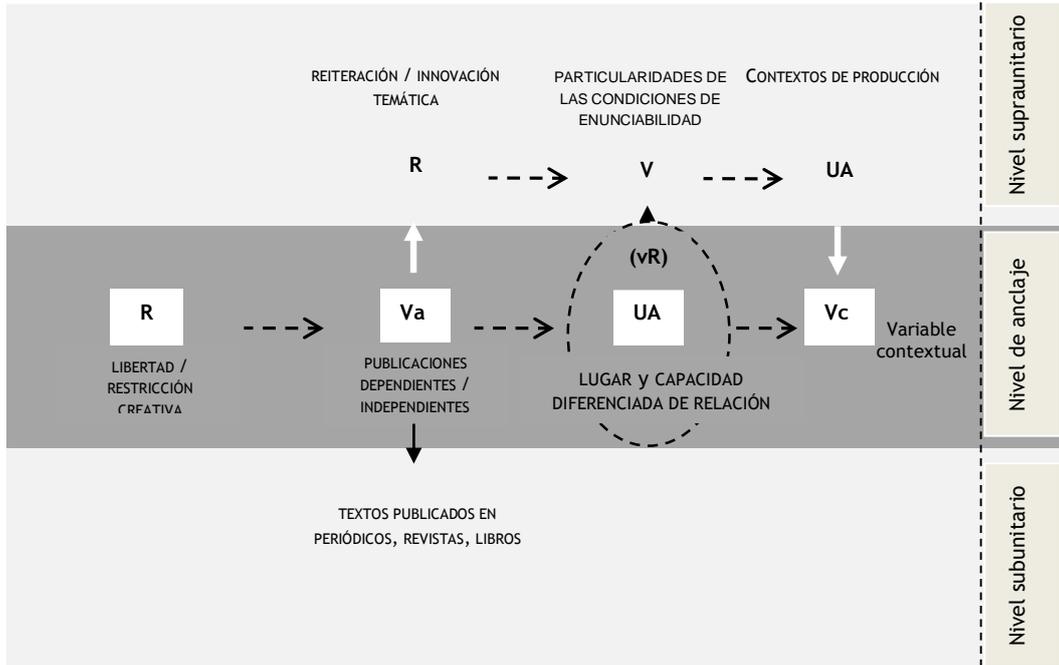
Si de ello desprendo una matriz de dato me surge lo detallado en la representación gráfica-verbal siguiente.



La TRAYECTORIA de Quino presenta transformaciones. Éstas se fueron dando a medida que su prestigio se consolidaba con el reconocimiento de sus trabajos para afianzarse en un LUGAR y delinear una IDENTIDAD que lo diferencie del resto. Por tanto, en este recorrido he tomado como unidad de análisis los diversos LUGARES ocupados y SU CAPACIDAD CAMBIANTE Y DIFERENCIADA DE RELACIÓN en cada etapa de su carrera, fueron delineando oportunidades de acción: publicar sólo en medios gráficos – lo que establece una relación de dependencia a las reglas de producción, circulación y consumo de cada medio- y/o editar sus propios libros que constituye una forma independizar su trabajo. Quino transitó este camino hasta que su creciente prestigio y solvencia económica le permitieron proponer y escuchar ofertas editoriales para sus libros, lo que se convirtió en una continua y nutrida práctica que mantuvo durante cuatro décadas, sin por esto emanciparse nunca enteramente de diarios y revistas del país y de otras partes del mundo.

Con esto no intento establecer un juicio de valor taxativo disfórico y eufórico respectivamente para uno y otro modo de publicar, ya que necesariamente la mayor parte de estos creadores encuentran su primer posicionamiento en la prensa gráfica, porque es ésta la que les permite darse a conocer, exhibir de manera constante sus elaboraciones y permanecer siempre presentes en el sistema. Pero sí remarcar que sólo pocos logran obtener el reconocimiento necesario para poder acceder a la publicación en formato libro que les concede la libertad de crear sin restricciones. Dicho sea de paso, son muy pocos historietistas que se desvinculan totalmente de los medios gráficos de comunicación por más que logren conseguir editar sus propios libros u otro tipo de publicación independiente.

Ahora bien, lo expuesto sobre la vinculación entre el proceso de producción de su discurso -que no es otra cosa que la conjunción de un SABER HACER con un PODER HACER- la ORIENTACIÓN DE SU CAPACIDAD DE RELACIÓN y el LUGAR desde el que produjo en cada momento, siempre se articula con específicos CONTEXTOS DE PRODUCCIÓN que se corresponden con los cambios que el mundo va 'sufriendo'. Es decir, las condiciones emergentes de los diversos contextos sociohistóricos - políticos, económicos, culturales, tecnológicos, entre otros- están en estrecha interdependencia con la delimitación y construcción de las CONDICIONES DE ENUNCIABILIDAD, que conforman lo que puedo denominar campos heterotópicos, de los que indudablemente pueden derivar se NUEVAS TEMÁTICAS y/o, según la perspectiva que se adopte, pueden sugerir REITERACIONES en un discurso. Es factible a partir de todo ello proponer un sistema de matrices que contemple lo señalado. De ello derivó la representación n°8.



Representación gráfica verbal n°8

Si el LUGAR y la CAPACIDAD DIFERENCIADA DE RELACIÓN es el NIVEL DE ANCLAJE, la MATRIZ DE NIVEL SUPRAUNITARIO, de tipo contextual importante al que, consciente o no, el AGENTE SOCIAL responde, como condiciones que influyen y dejan sus huellas en la construcción de su discurso, son los diversos contextos de producción. Esto involucra además, como ya he mostrado, modos de circulación y consumo. En otras palabras, desde esta perspectiva, puedo decir que, como cualquier otra producción discursiva, los textos de Quino son también una respuesta a diversas circunstancias históricas, que transforman, en cierto modo, al AGENTE SOCIAL “(...) en un soporte a través de cual éstas operan, o en un intermediario que transfiere al producto los dictados de una fuerza exterior que se impone.” (Mozejko y Costa, 2001, 11)

Intento evidenciar, lo que sostiene Samaja cuando afirma que:

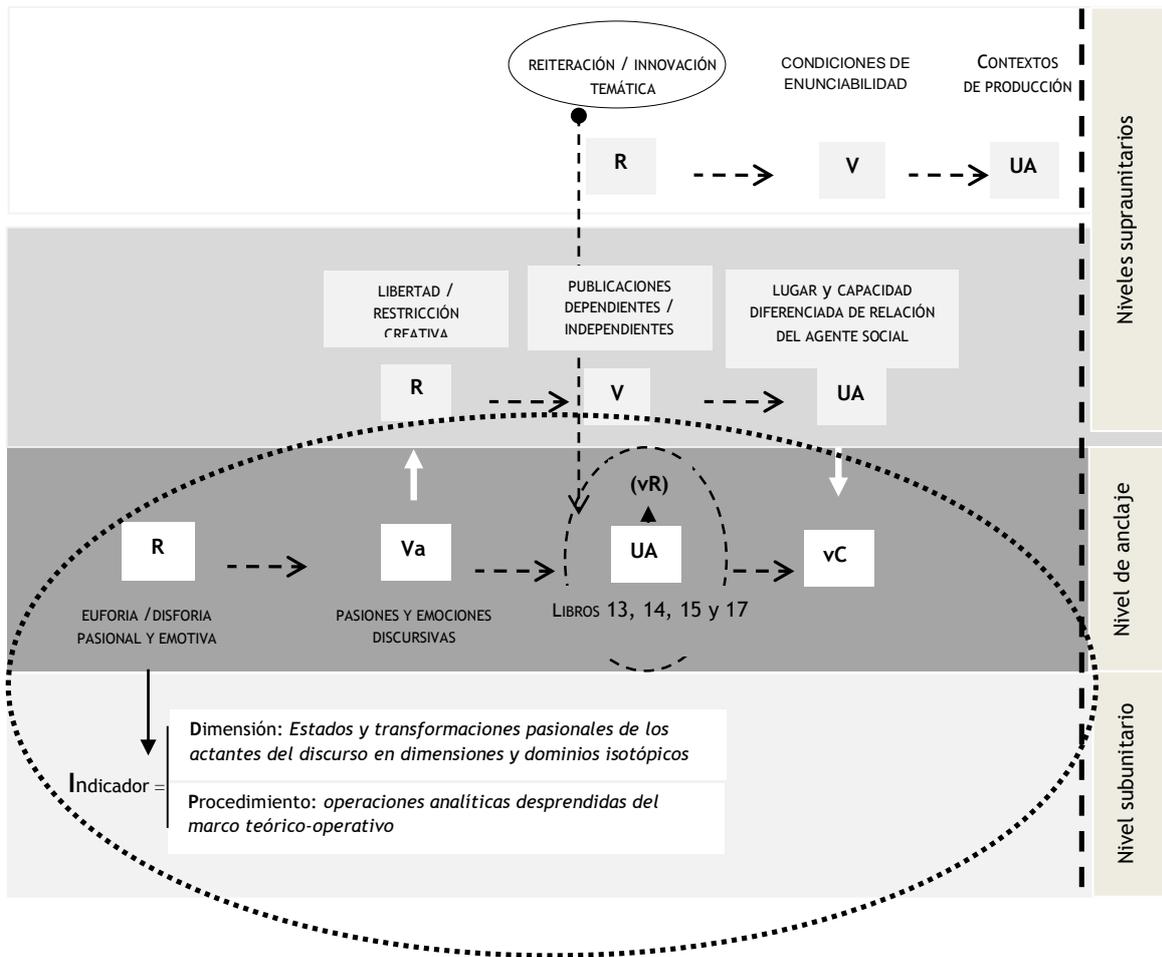
“(...) toda investigación científica, presupone invariablemente:

- a. que sus objetos (UA/N<sub>a</sub>) son analizables en partes (UA/N<sub>.1</sub>) y que las variaciones de esas partes son relevantes para la determinación de los atributos de esos mismos objetos (UA/N<sub>a</sub>) y
- b. que sus objetos están incluidos en contextos (UA/N<sub>+1</sub>) cuyas variaciones son relevantes para la determinación de los atributos de los objetos estudiados (UA/N<sub>a</sub>).” (SAMAJA, 2003, 167)

Considero importante recordar que todo lo descripto no recae en el sujeto empírico Joaquín Lavado, es decir sobre el individuo y sus características particulares, sino sobre el AGENTE SOCIAL y sus posiciones en el humorismo gráfico, que demuestra su COMPETENCIA PARA LA ACCIÓN, en cuanto “probabilidad de hacer” dentro de ese SISTEMA DE RELACIONES cambiante con el tiempo.

Entonces, si presto atención al marco de posibilidades y limitaciones en el que llevó a cabo su trabajo y sin perder de vista que su trayectoria muestra claramente el carácter construido y

relativo de su capacidad, en ruptura con cualquier pretensión de naturalizarla como propiedad sustantiva del individuo, observo que pueden distinguirse ‘dos’ Quino: el primero de ellos, el humorista de la década de los 60’ hasta mediados de los 70’, un dibujante desconocido, o por lo menos, todavía ‘no reconocido’ que, si bien publicaba sus textos en diversas revistas, estos textos se vinculaban más con un DEBER DECIR (HACER) que con un QUERER DECIR (HACER). Para luego develar, a partir de la independencia, tanto económica como “ideológica” que le brindó el reconocimiento, un segundo Quino que elaboró sus textos desde un QUERER DECIR y un PODER ELEGIR CÓMO y QUÉ DECIR. En este poder elegir qué decir y cómo decirlo se ubican los libros seleccionados.



Representación gráfica verbal n°9

Transitado este camino, vuelvo ahora al comienzo de mi planteo, pero con una mejor comprensión de la complejidad que engloba lo propuesto para el análisis y me posiciono nuevamente en el NIVEL DE ANCLAJE INICIAL. Sobre él trabajaré en el capítulo III.

Antes daré cuentas de las propuestas teóricas y la selección de categorías que darán sustento al abordaje de la construcción de la dimensión pasional en los dominios y dimensiones isotópicas en los libros seleccionados.



## **Capítulo II**

### **Marco teórico-operativo**

La semiótica como sustento teórico y herramienta metodológica para el análisis de la dimensión pasional del discurso



## Sumario introductorio del capítulo

En este capítulo expongo una breve ‘macroconfiguración’ –si se me permite el oxímoron- sobre lo qué es la Semiótica para luego poder vislumbrar la importancia que tuvo explicitar y reflexionar acerca de cuáles son las teorías/enfoques desde los que propongo el abordaje analítico de este trabajo.

Me detengo primero, en una concisa reflexión sobre la Semiótica y su aporte a la investigación científica, de acuerdo con lo planteado por Juan Magariños de Morentín y Juan Samaja. Si bien a estos autores los retomo en otros puntos del trabajo, expongo aquí algunos de sus postulados con respecto a la Semiótica como herramienta metodológica de las ciencias sociales.

Luego explicito, por un lado, los postulados de la Semiótica narrativa y la Semiótica pasional y, por otro, los enfoques sobre la Semiótica visual, específicamente puntualizo en algunas categorías trabajadas por el Groupe  $\mu$  y en la propuesta semiótica de Magariños de Morentín.

Con respecto a lo narrativo y pasional, considero que su tratamiento demanda respetar la lógica misma de su discurrir teórico. Esto significa que si bien la selección de las OPERACIONES ANALÍTICAS se ha realizado en función de las necesidades que demandan los tipos de textos que conforman el corpus, desprendidas de la Semiótica de las Pasiones, ésta no es expuesta sin antes dar cuenta de algunos núcleos básicos de la narratología, fundamento teórico para la comprensión y aplicación de la teoría de las pasiones.

Entonces, de la integración de estas teorías procuraré explicitar las OPERACIONES COGNITIVAS RIGUROSAS que conforman el conjunto de reglas de procedimiento que definen el modo específico de mi intervención analítica en el discurso de Quino. Hablo de ‘operaciones’ y no de ‘modelo’ siguiendo a Magariños de Morentín cuando diferencia entre modelos y categorías. Expone que si la semiótica se propone explicar la significación o significaciones vigentes de determinado fenómeno social, en determinado momento y lugar, los ‘modelos’ encorsetarían el análisis y ceñirían:

“(…) las posibilidades exploratorias de modo que sólo puedan encontrarse en el mundo las relaciones que el modelo propone, las que se darían tan solo entre las categorías de entes que el modelo igualmente propone (o sea, no permite explicar algo diferente a lo que el propio modelo presupone).” (Magariños de Morentín, 2008, 156)

En cambio:

“(…) las *operaciones* no proponen ningún conjunto previo de entidades ni de configuraciones entre tales entidades, sino que, a partir de un modo de trabajar que no implica el resultado que llegue a obtenerse, dejan abiertas todas las posibilidades que puedan llegar a resultar de su aplicación.

(...) la operación explora las posibilidades organizacionales de un conjunto de relaciones contextuales identificables entre las entidades físicas componentes de un determinado fenómeno social, así como las relaciones posibles de tal fenómeno con los otros fenómenos constitutivos de su entorno social e histórico” (Magariños de Morentín, 2008, 156 -157)

Magariños, entiende por OPERACIONES ANALÍTICAS al

“(...) conjunto de reglas de procedimiento que encuadran los modos específicos de intervención del investigador en el discurso social; tienen como finalidad demostrar la existencia, en dicho discurso social, de determinadas relaciones observables, y su productividad respecto de las representaciones/interpretaciones cuya vigencia y eficacia se enunciaron en la o las hipótesis teóricas.” (Magariños de Morentín, 2008, 158)

Consecuente con ello, advierto entonces que sin estar resguardada de los *a priori* ni de las elecciones subjetivas, he seleccionado, para su realización, aquellas operaciones que estimo necesarias habida cuenta de los tipos de textos que produce Quino. Por tanto, contiene:

“a) definiciones explícitas (de los términos que designen conceptos y operaciones) provenientes de las teorías existentes; de una sola teoría o sintetizando varias (atendiendo, en este último caso, a los problemas relativos a la conmensurabilidad o inconmensurabilidad de teorías) y b) definiciones explícitas (de los términos que designan conceptos y operaciones) propias (o sea, elaboradas por el propio investigador), en aquellos aspectos (relativos al objeto de conocimiento de su investigación) que no preexistan en las teorías disponibles (o no hayan sido formalizados en ellas o cuya formalización no le conforme al investigador).” (Magariños de Morentín, 2008, 160)

Para finalizar sostengo que, si no se conocen teorías ni metodologías aplicables a todos los problemas que se pueden plantear en una disciplina determinada y al mismo tiempo afirmo que los objetivos generales de un estudio, definidos precedentemente, deben derivarse del marco teórico operativo entonces, es el propósito de este apartado, explicitar cuáles son las teorías marco en las que se apoya mi trabajo, para luego poder exponer su vinculación y articulación con los objetivos, teniendo siempre presente la hipótesis sustantiva y las operativas planteadas en el capítulo anterior.

## 1. La Semiótica y su complejo campo de estudio

La ruptura teórico-epistemológica que sufrieron las ciencias sociales durante la segunda mitad del siglo XX -momento que coincide con las primeras proyecciones de la Semiótica como proyecto científico en el dominio de las ciencias del lenguaje- deviene de un profundo replanteo en los aspectos metodológicos en el campo de los estudios sociales.

En los albores de ese tiempo nace la Semiótica, por tanto y tal como afirma Blanco, es inconcebible su surgimiento sin los intercambios interdisciplinarios que le dieron impulso.

La Semiótica misma nace de la confluencia entre la lingüística (particularmente, la fonología), la antropología, la fenomenología, las diferentes corrientes formalistas, las gramáticas generativas y la lógica matemática. No por eso desaparece la singularidad de cada disciplina. Todo 'proyecto científico' se diferencia de los demás por dos rasgos fundamentales: (i) por el «objeto» que se construye a sí misma, y (ii) por el método que aplica para describirlo y explicarlo. Un mismo objeto de la naturaleza o de la cultura puede ser enfocado de maneras diferentes, y es la manera de mirarlo la que lo convierte en 'objeto' de una ciencia. (Blanco, 2006, 60)

De este modo, se fueron gestando durante la década de los '60 las diversas corrientes semióticas que, si bien tenían un denominador común: su pertenencia al estructuralismo, difirieron en cuanto a qué rama de este paradigma adscribían, al recorte que operaron sobre el campo de estudio, a los propósitos que las animaron y a la metodología que adoptaron.

Brevemente puede nombrarse a la *Semiología de la Comunicación* y paralelamente *Semiología de la Significación*, con Roland Barthes como máximo exponente. La primera se enmarca en el saussuro-funcionalismo, que se proponía estudiar los sistemas de signos no verbales, convencionalizados, cuya función era la de comunicar, es decir, los diversos 'sistemas de comunicación' diferentes de la lengua natural. Describían y clasificaban estos sistemas, tomando como criterio o fundamento demarcador la 'función' y trabajaban desde el modelo de la comunicación que Jakobson había adoptado, y adaptado, del esquema cibernético de la transmisión de la información (Shannon). Buysens, Mounin, Luis Prieto se sumaron a este proyecto, que lamentablemente "*estaba destinado a la esterilidad y al desuso*" (Costantini & Darrault, 1996). La pobreza de sus campos de aplicación –señales viales, marítimas, entre otras- preanunciaba su agotamiento.

Por su parte, la *Semiología de la Significación* inauguraba el objeto privilegiado de la Semiótica: la significación y el sentido. Enmarcado en el estructuralismo saussuro-hejmslevianismo, en su primera etapa -conocido como 'el primer Barthes'- analizó los 'sistemas sociales de significación', como ejemplo puedo nombrar a 'la moda'. Posteriormente se orientará hacia el posestructuralismo y delimitará al texto como objeto de estudio (más adelante volveremos sobre esta etapa).

La *Semiótica de la Cultura* de Yuri Lotman y la Escuela de Tartu es una propuesta que en su primera etapa fue claramente estructuralista. Por esa razón también se la conoce como 'estructuralismo soviético'. Lotman y los semiólogos de Tartu se pondrán el estudio de la cultura entendida como un sistema de signos. Trabajarán en torno de la descripción de los

diversos sistemas de signos o códigos culturales ya que se propondrán la elaboración una "tipología de las culturas".

Desiderio Blanco sintetiza este discurrir histórico enfatizando que:

En un primer momento, la semiótica, influida por el formalismo estructuralista, fijó su atención en las estructuras acabadas, para dar cuenta de la significación creada en el discurso. Para ello, elaboró modelos adecuados: *cuadrado semiótico*, *recorrido generativo*, *esquemas y programas narrativos*... Pero todo «proyecto científico» tiene un camino por recorrer y un horizonte al que apuntar. Y en ese sentido, el «proyecto científico» de Greimas no se detuvo nunca: después de los dispositivos narrativos, encontró las *modalidades*, con lo cual incorpora a la semiótica de la significación dominios que antes se le escapaban, así como nuevos modelos analíticos: la *manipulación* y la *sanción*, la *persuasión* y la *veridicción*. Y lo más importante, las estructuras modales complejas le permitieron dar cuenta de ese inmenso y complejo dominio de sentido que son las pasiones, los afectos, los sentimientos y las inclinaciones.

El nuevo paso era ya inminente: los afectos, los sentimientos, las pasiones no se pueden concebir sin *lo sensible*, sin la sensación, sin el sentir, sin la *estesis*. Y ese momento, se abre con el gran ventanal de *De la imperfección* (1987), que inicia el acceso a la semiótica de lo sensible, cuya primera elaboración científica aparece ya en *Semiótica de las pasiones*, última obra del maestro, escrita en colaboración con Jacques Fontanille (1991).

A partir de ahí, sus discípulos y epígonos han seguido diversas variantes: J. Fontanille y Cl. Zilberberg han sacado las consecuencias de los postulados planteados en *Semiótica de las pasiones* sobre la *tensividad fórica*, llegando a la semiótica tensiva; Eric Landowski se ha centrado de preferencia en la dimensión *estésica*. La metodología de Landowski es más bien fenomenológica; la de Fontanille/Zilberberg es preferentemente modelizante, decididamente más formal. (Blanco, 2006, 61)

Por otra vía de investigación está la propuesta de Charles Sanders Peirce (1839 - 1914), filósofo y lógico estadounidense y que se conoce como *Semiótica anglosajona*, semiótica lógica o pragmática. El objeto de estudio para Peirce era la semiosis, proceso en el cual se da la cooperación de tres instancias (*subjects*): el *representamen* (el signo en sí, o sea una manifestación material y perceptible), el *objeto* (lo representado, o sea aquello de lo que el signo da cuenta) y el *interpretante* (sentido que el signo produce y que se traduce en otro signo o representamen).

En este breve repaso por los autores y teorías más importantes de la semiótica, es ineludible mencionar el valiosísimo aporte de Umberto Eco, quien tal vez sea, fuera del campo estrictamente disciplinar, el teórico más conocido debido al reconocimiento de sus obras literarias y su destacada participación como columnista en diarios y revistas de todo el mundo.

La sistematización de la teoría semiótica propuesta por Eco comienza en el *Tratado de semiótica general* (1975), donde elabora una teoría de los códigos y una tipología de los modos de producción sígnica que intenta dar cuenta, además del estado de los estudios semióticos del momento, presentar los umbrales de la semiótica y las tareas que ésta tenía todavía pendiente desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX. *El Tratado de Semiótica General* (1975) es el resultado de una larga lista de trabajos que Eco ya había publicado con anterioridad sobre Semiótica, entre los cuales están *La estructura ausente* (Eco, 1968), *La forma del contenido* (Eco, 1971) y *El signo* (Eco, 1973). Representa una sistematización que buscó mostrar un panorama de los alcances, problemáticas y tareas que la Semiótica debía resolver. (Vidales Gonzales, 2008)

Eco intenta la integración y síntesis de los paradigmas estructuralista y pragmático (lógico o anglosajón e incluso de ciertos planteos de la Semiótica de Lotman). Considera que la Semiótica

debe poder abordar cualquier fenómeno de significación y/o de comunicación, por lo tanto deberá describir tanto a los lenguajes y a los códigos (que él concibe como conjuntos de reglas), como a los diversos procesos de semiosis. Si lo analizamos en perspectiva, en este planteo de las dos teorías y de las dos semióticas, Eco concilia los planteos de las dos primeras semiologías (la de la comunicación y la de la significación) señalando la necesidad de complementariedad entre ambos fenómenos.

Para ello plantea la necesidad de formular dos teorías interrelacionadas: la *Teoría de los códigos* y la *Teoría de la producción de signos*. Con la primera, se propone explicar la organización (estructura) de cualquier sistema significativo (*Semiótica de la significación*) y, con la segunda, los diversos modos o modalidades de la semiosis (*Semiótica de la comunicación*). Esta última irá transformándola en una *Semiótica de los procesos de comunicación y de producción de textos*.

La cultura por entero es un fenómeno de significación y de comunicación, por tanto *humanidad* y *sociedad* existen sólo cuando se establecen relaciones de significación y procesos de comunicación. De este modo el conjunto de la vida social puede verse como un proceso semiótico o como un sistema de sistemas semióticos. De estas primeras consideraciones derivan tres hipótesis:

“(…) a) la cultura por entero *debe* estudiarse como fenómeno semiótico; b) todos los aspectos de la cultura *pueden* estudiarse como contenidos de una actividad semiótica y c) la cultura es *sólo* comunicación y la cultura *no es otra cosa* que un sistema de significaciones estructurada” (Eco, 2000, 44)

Eco luego focalizará su atención sobre todo en la elaboración de lo que podríamos denominar una *Teoría de la interpretación*, en el marco de la cual desarrollará una ‘semántica instruccional’, que fue construyendo desde el Tratado de Semiótica General. Esta semántica se inclinará por “*un modelo para la representación del significado en forma de enciclopedia (…)* Todos ellos [los modelos semánticos en forma de enciclopedia] *introducen elementos pragmáticos en el ámbito semántico.*” (Eco (1990), 1998, 294-295). Entre esos elementos pragmáticos a incluir están las indicaciones de los tipos de contextos y circunstancias en las cuales una determinado semema (=efecto de sentido de una palabra o expresión) se puede actualizar:

“(…) una semántica en forma de enciclopedia deberá tomar en consideración también (como instrucciones) selecciones contextuales o circunstanciales y, por consiguiente, cómo un término debe o puede utilizarse en contextos o circunstancias de enunciación determinados” (Eco (1990), 1998, 302)

Su propuesta semántica se inscribe, entonces, en aquellas tendencias que intentan superar la distinción neta entre semántica (concebida como teoría “interna” de la construcción del significado) y pragmática (teoría que incorpora las variables del contexto en la significación). Desde ese marco abordará, como objeto de estudio, el texto, pero trabajará, fundamentalmente, la problemática de la lectura y la interpretación de los textos. Entre los constructos teóricos más esclarecedores, elaborados por este autor, en torno de estas problemáticas destacamos las siguientes binas: a) ‘lector empírico / lector modelo’, este último como el conjunto de estrategias de cooperación interpretativas previstas, construidas, en el texto y b) “autor empírico / autor

modelo”, entendido el segundo como una ‘construcción textual’. Sobre el particular Eco insiste en que “... *la cooperación textual es un fenómeno que se realiza entre dos estrategias discursivas, no entre dos sujetos individuales*”. (Eco (1979), 1993, 91)

Vinculada a las duplas explicadas, establece una delimitación entre la *interpretación* propiamente dicha; la *sobreinterpretación* (“lectura de la sospecha”, búsqueda de un “mensaje secreto u oculto”, cuyo caso paradigmático lo constituye el “hermetismo” renacentista) y el *uso* de los textos (el texto tomado como estímulo imaginativo o como punto de partida de actividades vinculadas a la semiosis pero distintas de la interpretación propiamente dicha).<sup>38</sup>

Este interés por los aspectos cognitivos de la semiosis está explícitamente manifiesto en su último libro, “Kant y el ornitorrinco”, publicado en 1999, en el que elabora los

“(...) prolegómenos de una semántica cognitiva (...) basada en una noción contractual tanto de nuestros esquemas cognitivos como del significado y de la referencia- posición coherente con mis intentos de elaborar una teoría en la que se fundieran semántica y pragmática.” (Eco, 1999, 11)

Sus investigaciones semióticas no se agotan en lo que se ha esbozado hasta aquí, este repaso solo nombra algunos aspectos que considero relevantes del desarrollo teórico de este semiólogo, filósofo y literato.

Por último, no por ello de menor transcendencia o importancia, resulta imprescindible nombrar al argentino Eliseo Verón<sup>39</sup>, considerado por muchos, el padre de la semiosis social. Su propuesta, la sociosemiótica, resulta, tal como expresa Zalba, “...*un trabajo de condensación y coherentización sobresaliente del postestructuralismo*.” (Zalba, 2012, 11)

Son muchas las publicaciones que realizó este semiólogo, derivadas de investigaciones relativas a la prensa gráfica, al contrato de lectura (relación entre soporte y lectura en las comunicaciones masivas), al discurso político, publicitario, televisivo, a la comunicación institucional, a los discursos sobre el cuerpo, la salud, entre otros. Aquí solo haré mención y muy brevemente, a dos grandes obras que concentran, a mi entender, el desarrollo de sus más fuertes hipótesis de trabajo. La primera, publicada en 1987: *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* y, la segunda, editada en 2013, poco antes de su fallecimiento: *La semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes*.

---

<sup>38</sup> Interpretación, sobreinterpretación y uso se vinculan con otra distinción: la que establece entre los tres tipos de “intenciones” que se pueden buscar en el texto: la “*intentio operis*” la “*intentio auctoris*” y la “*intentio lectoris*”. La “*intentio operis*” es la búsqueda en el texto de lo que éste dice “*con referencia a su misma coherencia textual y a la situación de los sistemas de significación a los que remite*” (Eco (1990), 1998, p.29); por su parte la “*intentio auctoris*” remite a la indagación, en el texto, de lo que supuestamente el autor quiso decir; finalmente la “*intentio lectoris*” es buscar en el texto “*lo que el destinatario encuentra con referencia a sus propios sistemas de significación y/o con referencia a sus deseos, pulsiones, arbitrios*” (Eco(1990),1998, p.29). Obviamente, la interpretación *strictu sensu* se vincula con la búsqueda de la *intentio operis*, aunque: “Definir un principio de interpretación, y su dependencia de la *intentio operis*, no significa, desde luego, excluir la colaboración del destinatario. El hecho mismo de que, por parte del intérprete, se haya puesto la construcción del objeto textual bajo el signo de la conjetura muestra cómo intención de la obra e intención del lector están estrechamente vinculadas” (Eco (1990), 1998, 45)

Estos conceptos conformarán el núcleo de su propuesta de “semiótica textual”. Eco establece con estas conceptualizaciones en torno de la interpretación de los textos, una especie de ‘freno’ a ciertas desmesuras que las posturas posestructuralistas y deconstructivistas trajeron aparejadas.

<sup>39</sup> Sobre estos puntos del desarrollo de la propuesta de Verón construí parte del análisis que expuse sobre el discurso de Quino como práctica social en el capítulo I, punto 3.

Verón cuestiona el análisis en inmanencia por cuanto parte de la hipótesis de la producción del sentido como forma de la praxis social y reclama la necesidad de analizar la “dimensión” social e ideológica del discurso. Sin embargo, si bien considera que un auténtico análisis discursivo no puede ser ‘interno’, tampoco considera que pueda ser ‘externo’, ya que para poder postular que determinado elemento o factor constituye una condición de producción, es imprescindible “demostrar que dejó huellas en el objeto signifiante, en forma de propiedades discursivas” (Verón (1987), 1996, p.127). Intenta construir una teoría del sentido como dependiente de un sistema productivo (que es una red semiótica) y, por lo tanto, como todo sistema productivo está constituido por la articulación entre producción, circulación y consumo, una teoría de la producción social de los discursos no puede reducirse a la constitución de modelos concernientes a las reglas de generación del discurso, sino que deberá dar cuenta también de los procesos de ‘circulación’ y de los de ‘consumo’, ‘reconocimiento’ o ‘lectura’.

En relación a la dicotomía texto / discurso, señala:

“En un primer nivel, donde se trata de identificar objetos empíricos, podemos hablar de textos. En la superficie de lo social nos encontramos, en efecto, con “paquetes” textuales, (...) Ellos son textos, término que para nosotros no se restringe a la escritura. Reservaremos la familia de términos discurso, discursividad, discursivo, para señalar un cierto modo de aproximación a los textos. En efecto, un texto puede ser o puede no ser tratado desde un punto de vista discursivo: se puede, por ejemplo, dividirlo en “enunciados canónicos” (“normalizarlo”) destruyendo de esa manera sus propiedades discursivas. La noción de discurso corresponde por lo tanto a un cierto enfoque teórico en relación con un conjunto teórico dado. (...) la noción de discurso es inseparable de un conjunto de hipótesis relativas a elementos extra-textuales” (Verón (1987), 1996, 17).

Estos elementos extra-textuales serán las ‘condiciones de producción’ de un discurso, que aparecen en lo textual a modo de “huellas”. Buena parte de esas condiciones de producción de un conjunto textual dado consiste en “otros textos”. Describir un proceso de producción de un discurso tiene siempre la forma de una

“(...) descripción del conjunto de operaciones discursivas que constituyen las operaciones por las cuales la (o las) materias significantes que componen el paquete textual analizado han sido investidas de sentido” (Verón (1987), 1996, 18).

Tal como sintetiza Zalba:

Tanto desde un punto de vista sincrónico (en un momento dado del devenir histórico) como diacrónico (a lo largo del devenir histórico) la semiosis social es, para Verón “una red signifiante infinita” (Verón (1987), 1996, p.129), y esa red, es una red interdiscursiva. (Zalba, 2012, 9)

### **1.1. La Semiótica como herramienta metodológica**

En el margen de las propuestas teóricas clásicas y por sobre las semióticas particulares que se fueron desprendiendo de ellas hasta nuestros días y que brevemente he expuesto, pretendo resaltar y detenerme, en este punto, en las perspectivas que Juan Samaja y Magariños de Morentín, han desarrollado para reflexionar e intentar teorizar sobre la Semiótica y su potencial metodológico. Si bien, cabe aclarar que no son propuestas que se impliquen mutuamente, ambas intentan vislumbrar y conjeturar, desde distintas perspectivas, cómo esta disciplina puede extenderse como una herramienta metodológica útil para el desarrollo de las investigaciones en

las ciencias sociales en particular y, por qué no, prolifere en un futuro como insumo del conocimiento científico general.

Samaja se concentrará pormenorizadamente en la relación entre la analítica de los signos en general y la analítica de los signos científicos (es decir, la de los 'datos') en particular. Esta propuesta permite pensar un prometedor entrelazamiento entre los aportes metodológicos de la Semiótica y la Metodología. Una porción importante de estas ideas son desarrolladas en dos de sus libros: en *Epistemología y Metodología* (Tercera Parte) y en *Semiótica y Dialéctica* (Primera Parte). Destaco también su análisis sobre el 'dato' comprendido como una entidad discursiva y dialéctica, en la que la dimensión de lo objetivo y lo subjetivo se integran como momentos de la acción comunicacional, que puede traducirse como praxis semiótica de las comunidades científicas dentro de las sociedades contemporáneas, inseparablemente unidas a su historia formativa.

De este modo, Samaja examina algunos de los desarrollos centrales de la Semiótica desde "*el ángulo de la Metodología Científica*" (Samaja, 2000, 21) con el objeto de fundamentar por qué puede considerarse a la Semiótica como una disciplina directamente implicada con la metodología. Esta afirmación la desprende del estudio de aquellas teorías semióticas que aportan estimables derivaciones a la Metodología o 'ciencia del dato'. Realza e intenta fundamentar por qué la Semiótica puede comprenderse como un 'método general', útil para cualquier disciplina.

"(...) no solo es un instrumento para hablar de los objetos, sino que los objetos mismos están integrados por signos. Dicho de manera tajante: la Semiótica no sólo es un *órganon*; también es un paradigma *ontológico*, y es esto segundo es -en esta ocasión- de mayor relevancia." (Samaja, 2000, 26)

Pero aclara:

"Esta perspectiva está lejos de ser original: la Semiótica ha sido incluida en el cuadro de los Métodos Generales desde sus mismos inicios (Peirce) y desde las más diversas tradiciones (cfr., por ejemplo, I. M. Bochenski 1969: Cap. III; o, también, Instituto de Filosofía de la Academia de Ciencias de la ex URSS 1985: II; Cap. XI)." (Samaja, 2000, 28)

Si bien en esta obra Samaja indaga sobre las derivaciones que las teorías fundamentales del signo han tenido y tienen sobre la forma de concebir el objeto mismo de la Epistemología y de la Metodología, deteniéndose en el examen de las implicancias que la 'teoría del signo' tiene sobre la 'teoría del dato', entendido al dato como un conjunto de signos que dispuesto en cierto orden intentan traducen ese fenómeno de la realidad externa en un objeto de interés científico, me interesa destacar la explicación que da sobre esta última y de allí la diferenciación entre 'métodos generales' y 'métodos específicos'.

Con respecto a la Semiótica, sostiene que existen disciplinas:

"(...) que han pasado a funcionar como *órganon* de las otras ciencias y eso por razones no circunstanciales, sino de alcance ontológico. Tal el caso de la Matemática, la Lógica, la Estadística, la Teoría General de los Sistemas, la Cibernética, la Semiótica y las ciencias cognitivas." (Samaja, 2000, 24)

Por tanto postula que la Semiótica, puede ser incluida dentro de lo que entiende como 'método general', como herramienta metodológica útil para las diversas ciencias, sean formales, naturales

o sociales, ya que al ser todas 'ciencias', comparten dos dimensiones metodológicas fundamentales:

- i. vocación de descubrimiento de nuevas formas de expresión o interpretación (en esto las ciencias se parecen al Arte, pero no a la Religión); y
- ii. esfuerzo de validación o de legitimación (en esto se parecen a la Religión, pero no al Arte).” (Samaja, 2000, 25)

Aclara que la Metodología, en tanto disciplina científica, definida como una meta-ciencia, hace referencia a las técnicas en tanto estas están vinculadas a la actividad científica, de allí distingue:

“Aunque se trate de una noción poco precisa, la noción de ‘métodos generales’ posee un incuestionable interés para la Metodología como disciplina científica. Más aún, podría decirse que sólo los ‘métodos generales’ –en caso de haberlos- están tan próximos al contenido esencial de la Metodología, que en muchos casos ellos directamente se confunden con ese contenido, ya que la Metodología pretende, precisamente, semejante valor general. Por el contrario los ‘métodos particulares’ deben ser considerados más bien como técnicas de investigación propias de cada disciplina. En tanto tales, ellos deben ser eficaces respecto de la especificidad de su objeto, manteniendo en todo momento relaciones de coherencia con los principios generales de los Métodos de la Ciencia, pero orientados ya de manera específica a la índole peculiar del objeto particular” (Samaja, 2000, 22)

De esta forma, el compendio de los métodos de cada disciplina, en este caso los de la Semiótica, *“...podría denominarse su ‘metódica’, lo cual permitiría mantener una adecuada diferenciación entre las ‘metódicas’ (en plural) y ‘la Metodología Científica’ (en singular, a fin de preservar su universalidad.”* (Samaja, 2000, 22)

Por su parte, Magariños de Morentín sostiene a lo largo de su extensa producción como semiólogo, que la Semiótica tiene que poder explicar, siempre en el sistema de racionalidad vigente en determinado momento de determinada sociedad, cómo se producen, se interpretan y se transforman los significados de los fenómenos sociales.

“(...) la Semiótica puede interesarles a los estudiosos e investigadores de los fenómenos sociales, en la medida en que buscan explicar la significación socialmente atribuida a tales fenómenos y en la medida en que enfocan esta búsqueda de un modo riguroso, que justifique las conclusiones a las que lleguen, y no de un modo intuitivo, que se comprende pero cuya razón de ser se desconoce o sin que se pueda establecer por qué se considera que es esa significación (o, más bien, conjunto de significaciones) la que corresponde atribuirle a tal fenómeno y no cualquier otra.”. (Magariños de Morentín, 2008, 151)

Por tanto, en el ámbito de las ciencias sociales, necesitan de la Semiótica como instrumento estructurador para la consistencia y el rigor de sus estudios e investigaciones.

Sostiene que si bien la Semiótica no puede resolver los problemas específicos de cada una de las ciencias humanas,

“(...) aporta a todas y a cualquiera de ellas una reflexión crítica acerca de cómo y por qué se produce la significación (jurídica, social, psicológica, arqueológica, pedagógica, comunicacional, etc.) de los correspondientes fenómenos”. Esto es así porque “... la materia prima de los fenómenos sociales consiste en las distintas semiosis (la más evidente es el habla) que los interpretan”. (Magariños de Morentín, 2008, 152)

Agrega más adelante que la Semiótica:

“(...) proporciona la base analítica para la recuperación histórica y/o la proyección hacia el futuro del proceso de producción, circulación e interpretación de determinada significación atribuida a determinado fenómeno, en determinadas circunstancias y por determinado grupo social, lo cual es

inherente a todas y a cualquiera de las disciplinas sociales. Todo ello permite suponer que la Semiótica está destinada a desempeñar, en las ciencias sociales, un papel (instrumental) semejante al que desempeña la matemática en las ciencias naturales". (Magariños de Morentín, 2008, 152)

Considera a la Semiótica como una disciplina que propone respuestas al problema de la explicación de la producción de significado, por tanto la define como una metodología para la investigación en ciencias sociales. La Semiótica:

"(...) proporciona, en este momento de la historia del conocimiento científico un enfoque y un conjunto de instrumentos que la sitúan como *un método preciso y eficaz para explicar el proceso de producción, comunicación y transformación del significado en el campo de las ciencias sociales* (y no solo de ellas). Los aspectos cualitativos de estas ciencias sociales no pueden, por una inapropiada exigencia de precisión, reducirse a la *matemática*, y tampoco la *lógica* puede dar cuenta de la diversidad de discursos con los que se construyen las estrategias específicas a cada una de ellas (Jackendoff, R., 1983, 57). Pero la Semiótica, como tercera disciplina, junto con la *matemática* y la *lógica*, completa las operaciones fundamentales para explicar la construcción del conocimiento, ya que tiene la riqueza y consistencia necesarias para acompañar la producción y la interpretación de los diversos aspectos teóricos y empíricos de los conocimientos en las ciencias sociales." (Magariños de Morentín, 2008, 154)

Esto se basa en que todos ellos tienen como objeto de conocimiento de sus respectivas disciplinas a otros tantos objetos semióticos, o sea, fenómenos sociales que ya "*... sin que sea imaginable un momento previo en que todavía no*" (Magariños de Morentín, 2008, 154) tienen atribuido un conjunto dinámico de significados, cambiantes con el tiempo y la cultura.

La Semiótica es un dominio disciplinar, que como cualquier otro campo, se encuentra en constante formación y renovación teórica y metodológica. Cada avance propuesto, genera nuevas preguntas tanto en el recorte de sus objetos de estudio como en su metodología. Como cualquier otra disciplina, no está acabada su construcción y es esta incompletez inherente la que la hace fascinante, porque es "signo", indicio, síntoma, de que es una disciplina con vida y de la que puede esperarse importantes aportes al conocimiento de los fenómenos sociales.

Entiendo que las teorías que han ido jalonando la constitución histórica de la Semiótica, en tanto que disciplina exploratoria del sentido y de la semiosis difieren en cuanto al recorte que operaron sobre el campo de estudio, a los propósitos que las animaron y a la metodología que adoptaron.

Considero que uno de los aportes novedosos que trae la Semiótica para el análisis de *corpora* discursivo consiste en que la validez o relevancia no está dada por la importancia relativa del autor o el texto sino en la consistencia de la metodología del análisis que desarrolla. La capacidad heurística de las categorías de análisis, pone en valor la rigurosidad y sistematicidad de abordaje frente a otros enfoques que estaban centrados en los comentarios e impresiones de quienes lo hacía. Además de esto con Barthes y Eco se comienzan a abordar y valorizar otros discursos desprendidos de la industria cultural, como lo es el elegido para este estudio.

## **1.2. Sobre el enfoque teórico-metodológico de este trabajo**

Deteniéndome ahora en la POSICIÓN TEÓRICO-METODOLÓGICA que tomo en este trabajo, considero que puede definirse como una investigación cualitativa que se desarrolla desde un enfoque semiótico-discursivo, ya que pretende dar a conocer la construcción de la significación pasional

en un discurso particular. La HIPÓTESIS, expuesta en el capítulo anterior, que supone concebir una visión provisoria sobre el conjunto discursivo de Quino propuesto para el análisis, pretende indagar la existencia del conjunto de pasiones-efectos de sentido que aparecen como recurrentes y conforman las particularidades de un universo pasional conformado a partir de signos visuales como claros componentes de la significación, puede reconocerse una isotopía tímica disfórica transversal a los tres libros seleccionados. Consecuente con ello, el OBJETIVO es reconocer e identificar las pasiones que caracterizan los textos que componen este universo discursivo, a partir de la identificación de los diversos estados emocionales por los que transitan los actores figurativos –personajes de los textos- que desde un primer acercamiento denotan una notoria inclinación pasional disfórica. Lo planteado adopta así un DISEÑO METODOLÓGICO CUALITATIVO, DESCRIPTIVO Y EXPLICATIVO.

Si bien como criterio general para el estudio de la sintaxis pasional se ha seguido la teorización propuesta por Greimas y Fontanille (2002 [1991]), también se ha tenido en cuenta la morfología modal de las pasiones propuesta por Parret (1995 [1986]). El trabajo me exigió además, la articulación de este encuadre con otros desarrollos de la semiótica de visual que me permitirán completar el análisis.

Lo que aquí propongo tiene, como cualquier otro marco teórico-operativo, sus particularidades epistemológicas y también metodológicas debido a que propone un conjunto de proposiciones y conceptos que son lógicos y teóricamente derivados de un encuadre general, que no es otro que una específica integración de enfoques y teorías provenientes, en este caso, de la Semiótica en función de las necesidades derivadas de lo planteado.

Quisiera resaltar que el análisis, tal como lo plantean Greimas y Fontanille, lo tomo como ‘un recorrido’ que, siguiendo determinados lineamientos teóricos-metodológicos descritos en detalle más adelante, tiene como objetivo la inteligibilidad de la dimensión pasional –entendida como un componente inherente de todo discurso- y que, por tanto, genera EFECTOS DE SENTIDO propios a este conjunto discursivo. Indagar cómo se representa ‘el sentir’ en la diégesis, cuál es la percepción y la actuación según ciertas configuraciones pasionales de los personajes que pueblan este MUNDO POSIBLE.

En otras palabras:

“(…) comportarse frente al texto como un ‘lector experto’ es una condición necesaria - pero no suficiente- de todo analista semiótico del discurso, la condición que “completa” su especificidad en tanto que analista, es la de operar con una metodología, es decir, con un conjunto de categorías de análisis, conformadas a partir de un marco teórico consistente, que le permitan tornar inteligible el sentido construido en el discurso.” (Zalba, 2004, 5)

Como bien sostiene Eliseo Verón, el analista debe situarse explícitamente en la posición de un observador que se relaciona ‘metalingüísticamente’ o, más estrictamente hablando, metadiscursivamente, con el discurso:

“(…) sólo partiendo de una descripción de las operaciones de constitución del objeto científico se puede caracterizar correctamente la posición del observador, y la ruptura que éste comporta respecto de la conciencia ingenua de los actores sociales. Los objetos de la ciencia son producidos como resultado de una intervención que no tiene nada de “natural”. (Verón, (1987), 1996, 249).

De esta manera, puede tomar al discurso o al conjunto discursivo seleccionado como OBJETO, le permite tomar cierta 'distancia', 'descentrase' de la red interdiscursiva en la que él, en tanto que lector intérprete de los discursos sociales, está situado.

Este 'distanciamiento', que necesariamente, en este caso, me impone la realización del análisis,

"(...) lleva consigo un inevitable cambio de estatuto de lo que se tiene enfrente, (...) que pasa a ser objeto de estudio; pero no por ello debe excluirse una tensión entre el observador y lo observado, o quizás una ligazón recíproca". (Casetti & di Chio, 1998, 20 -21)

Solamente desde esta distancia analítica, es factible "(...) *la anulación entre producción y reconocimiento*" (Verón, (1987), 1996, 227).

"Ello define la especificidad del análisis de los discursos: la relación entre el discurso producido como análisis y los discursos analizados es una relación entre un metadiscurso y un discurso objeto (...) En la relación metadiscurso/discurso – objeto, este último jamás está en la posición de signo; en otras palabras, el discurso del "observador" de la red (el análisis del discurso) jamás es interpretante del discurso analizado: es siempre su signo" (Verón, (1987), 1996, 133)<sup>40</sup>

De este modo el analista del discurso, entonces, hace explícitas las huellas que las condiciones de producción han dejado en ese texto, lo que equivale, en este caso, a reconocer la representación de los hombres de esta diégesis como seres afectivos a través de las marcas que revelen cuáles son las pasiones que atraviesan este conjunto discursivo. En otras palabras, no "(...) *leer un texto según los propios deseos e ignorando que éste tiene como horizonte una serie de convenciones Semióticas*" (Eco, 1998, 144), posiciona al analista en una lectura incorrecta desde la visión más estrictamente cognitiva.

Conviene también traer a estas dilucidaciones, la distinción que establece Umberto Eco entre LECTOR SEMÁNTICO y LECTOR CRÍTICO:

"La interpretación semántica o semiósica es el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, la llena de significado. La interpretación crítica o Semiótica, en cambio, es aquella por la que se intenta explicar por qué razones estructurales el texto puede producir esas (u otras, alternativas) interpretaciones semánticas" (Eco (1990), 1998, 36)

Desde esta perspectiva, la interpretación Semiótica, propia del LECTOR CRÍTICO, prevé un abordaje analítico desde criterios y categorías metadiscursivas y metacognitivas que autoricen dar cuenta de las razones por las que este conjunto de textos es factible postular determinadas 'lecturas'. Esto no implica reproducir las intenciones del autor, en este caso las de Joaquín Lavado, sino evidenciar a través de una descripción científica analítica la dinámica abstracta por la que los lenguajes intervinientes se coordinan en textos de acuerdo con leyes propias y crean un sentido sobre lo pasional independiente de la voluntad de quien enuncia. (Eco, 1998)

### 1.2.1. ¿Y lo humorístico?

Si bien la posición analítica en la que me ubico es una posición interpretativa de los textos seleccionados, esto no significa focalizar siempre en un análisis de la totalidad de efectos que estos textos provocan en sus lectores. Por tanto, no tendré como foco de atención la construcción humorística en este estudio, sino la DIMENSIÓN PASIONAL DIEGÉTICA que este discurso actualiza. Sobre

---

<sup>40</sup> Recordemos que utiliza las nociones de SIGNO, OBJETO e INTERPRETANTE en el sentido que a éstas le atribuye la Semiótica peirceana.

el humor, entendido como el fin último que persigue la producción de Quino, solo expondré algunas consideraciones generales, pero no será objeto de este análisis. Esto significa que me abocaré al análisis desde una perspectiva generativa, que prevé las reglas de producción de un objeto textual investigable, independientemente de los efectos que produce (en el lector empírico). Lo humorístico entendidos como un efecto de lectura –sin dudas buscado por estos textos- pero que dependería, para su análisis, de otra modelación del objeto en cuestión.

Postulo a lo humorístico como el efecto de sentido previsto para que se actualice como resultado de la comprensión lectora. Lo cómico, lo humorístico o lo hilarante que ‘alcanza’ el lector es el corolario o ‘efecto de segundo grado’ de la comprensión de cada tira cómica o chiste gráfico que Quino presenta. Los personajes que ‘pueblan’ este mundo posible padecen y/o gozan y ese vaivén de sufrimientos y placeres no es ‘gracioso’ para ellos. Por tanto, si incluyera este aspecto a los propósitos del análisis debería contemplar la perspectiva de la Semiótica de la interpretación, de la teoría del lector modelo o de la lectura como acto de colaboración, que brevemente esboqué anteriormente. Es decir, debería plantear, un análisis que apunte a buscar en el texto las estrategias interpretativas que prevén los textos, como también cuáles son las operaciones retóricas trabajadas para la construcción de lo humorístico.

Señala Magariños a propósito de ella:

“(…) el humor, gráfico o verbal o con cualquier otra semiosis con que se lo construya, requiere asociar dos isotopías que no suelen encontrarse unidas en la práctica social o, al menos, que no conectan en el punto en que lo hace el relato verbal o la configuración gráfica. Sin embargo, ambas isotopías deben contener un punto de proximidad, que probablemente será meramente visual, pero no semántico, y el humor surge al re-semantizar, homogeneizándolos, los fragmentos gráficos que compartían, en ambas isotopías, esa semejanza visual. Así la tarea del intérprete-productor consiste en identificar ese punto y en disociar las isotopías intervinientes. En realidad recupera, de su memoria visual, dos imágenes: las correspondientes a cada una de las isotopías que confluyen en la producción del humor.” (Magariños en Quezada Macchiavello, 1999, 433)

En Quino asistimos al humor, tómesese como trágico en algunos casos, pero tal como afirma Umberto Eco, este

“(…) humor no nos permite liberación: al contrario, nos advierte la imposibilidad de una liberación global, recordándonos la presencia de una ley que ya no hay razón para obedecer. Al hacerlo, mina la ley. Nos hace sentir la molestia de vivir bajo una ley, cualquier ley.” (Eco, 1990, 21)

En Quino, la mayoría de las veces lo cómico se convierte en trágico y la risa que se mezcla con piedad termina por convertirse solo en una sonrisa. En la comedia pura, advierte Eco:

“(…) nos reímos del personaje, nace la carcajada. En el humor sonreímos debido a la contradicción entre el personaje y el marco con el que no puede cumplir el personaje. Pero ya no estamos seguros de que es el personaje quien está equivocado. Así, la realización del humor funciona como una forma de crítica social. El humor siempre es, si no metalingüístico, si metasemiótico: a través del lenguaje verbal o algún otro sistema de signos, pone en duda códigos culturales. Si hay una posibilidad de trasgresión, está más bien en el humor que en lo cómico.” (Eco, 1990, 26)

Desde esta perspectiva, Quino ‘hace humor’, no comicidad. Lo humorístico es aquello que funciona dentro de códigos de civilización, por ende, sustenta una conformidad con las características inmediatas del proceso civilizatorio y, aun cuando gracias a su contribución mine ciertos preceptos sustentadores de las leyes a las cuales alude, depende en alto grado de esos mismos preceptos que se decodifican, es decir, de la erosión y la incidencia a contrario que ellos mismos provocan en el contexto de civilización que los avala.

En un artículo muy interesante elaborado por Jorge Ángel Hernández, *De lo cómico al humor*, publicado en la revista digital Cuba Literaria, establece muy claramente, siguiendo lo propuesto por Eco, la diferencia entre los conceptos de lo cómico y lo humorístico.

“Lo cómico, de acuerdo con reductores arquetipos de valoraciones propuestas por la propia civilización, se encuentra de lleno vinculado con lo bárbaro, con aquello que carece de ingenio refinado o, más naturalmente, de buen gusto. La norma civilizatoria tiende a establecer dos polos generales marcados por el Uno —lo superior— y lo Otro —lo inferior, lo deficiente—. Así mismo, los acercamientos al humor, en disyunción con lo cómico, o al chiste e, incluso, a cualquiera de las variantes que hacen pertinente el resultado risible, suelen crear divisiones propias de sus disciplinas: buen y mal gusto si parten de la estética; vulgar y profunda si proceden de la filosofía; alto y bajo, si de la ética; inteligentes y de limitado estado mental, si de la psicología; etcétera. Todas, no obstante, coinciden en su discriminatoria posición en relación con el otro referido.

Aun así, un hombre que cae porque otro lo ha golpeado o porque le han retirado el asiento al que ya se dirigían sus posaderas, no refiere otra necesidad que no sea la de la existencia misma como ser biológico en un mundo que propone una lógica sintagmática de sus actitudes. Así, lo cómico se presenta como un subsistema genérico dentro del sistema mayor del humor y no precisamente como un pariente minusválido y mal educado de la sublime condición humorística. Mientras la comicidad transcodifica los límites de ruptura del código civilizatorio, lo humorístico reinterpreta el sentido de esos códigos en cada nueva enunciación.” (Hernández, 2008, 1)

La pregunta que surge entonces como problemática a abordar no es *por qué* sino *cómo* están y cuáles son las pasiones emergentes representadas de lo ‘real-cotidiano’ en este conjunto discursivo. ¿Puede adjudicársele alguna particularidad a la construcción de estas representaciones sobre la experiencia pasional de la cotidianidad moderna? Es posible postular que muchos de los textos que componen este universo discursivo estén basados sobre lo trágico del devenir diario, entendido como constante de la condición humana, lo que permite ir más allá de particularismos epocales y/o regionales.

Al respecto, Magariños de Morentin define a las representaciones sociales como:

“(…) el correlato perceptual de la interpretación social de tal fenómeno y ambas se materializan en discursos sociales, ya sea a través de lo verbal, lo gráfico, lo gestual, lo musical, entre otros, que no son sólo su soporte físico sino, también, el instrumento para su producción-reproducción. Cualquier identificación o descripción de un fenómeno lo es a partir de determinado sistema social de representación/interpretación.” (Magariños en Quezada Macchiavello, 1999, 436)

Las representaciones de las pasiones y emociones en este discurso son un correlato perceptual de la interpretación social de tales fenómenos. Ambas se materializan en el discurso del humorismo gráfico -textos sincréticos- que no es sólo su soporte físico sino, también, el instrumento para su producción y/o reproducción.

## 2. De la Semiótica narrativa a la Semiótica pasional

La semiótica narrativa elaboró una propuesta de análisis de carácter antropológico-cultural de una gran generalidad, realizado por Julien Algiden Greimas, en la denominada Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París o, también llamada, Escuela de Paris, a partir de la década de los 60`, de allí la denominación de esta teoría.

Esta propuesta deviene de la confluencia del pensamiento y desarrollo teórico de Greimas con estudios precedentes que tomó como base para sus formulaciones. Estos estudios proceden de los trabajos llevados a cabo por el formalista ruso Vladimir Propp (1895-1970), de los aportes

desprendidos de la Gramática Estructural desarrollada por Tesnière, de la sistematización que realizó Louis Hjelmslev en la teoría Glosemática y por último, del legado teórico de los estudios de Claude Lévi-Strauss.

El principio fundante de la teoría greimasiana hay que buscarlo, principalmente, en el trabajo sobre los cuentos populares rusos que hizo Vladimir Propp en *La Morfología del cuento ruso*, (1928) y que permitió una comprensión distinta de cómo se organizan los componentes en una narración. Propp, calificado como un pionero del análisis estructural del relato por el lingüista Tzvetan Todorov, plantea lo que puede entenderse como una gramática del sistema implícito de los procesos narrativos. Si bien esto se hizo extensivo a cualquier relato o texto narrativo, dado que intenta abstraer las formas y categorías constantes o invariantes que configuran una narración, de allí su carácter antropológico-cultural, adolecía del inevitable particularismo de ser el resultante de un estudio de un muy concreto tipo de textos en los que sólo algunas virtualidades de lo narrativo eran actualizadas. (Blanco, 2006)

Propp explicitó las partes constitutivas de los cuentos rusos y las relaciones entre dichas partes y el conjunto. En definitiva, lo que Propp expuso fue una 'morfología del cuento ruso'. La intención de Vladimir Propp al estudiar el cuento popular ruso fue, según nos indica Méléntinski, la búsqueda de la uniformidad histórica del cuento profundizando en las formas con la intención de aislar su estructura y descubrir la específica del cuento como género.

Las propuestas de Tesnière, Hjelmslev y Lévi-Strauss las sintetizo según lo expuesto por Zalba:

"La *Gramática Estructural* de Tesnière. Sostiene Tesnière que todo enunciado se organiza como un pequeño drama, en el cual encontramos actores, procesos y circunstancias. El centro de la oración es el verbo (=proceso), el que admite ser saturado por diversas valencias: algunas de esas valencias son "actantes" y otras son "circunstantes". Denomina *actantes* a los seres o las cosas que, bajo cualquier tratamiento y de cualquier modo, incluso como simples figurantes y de la manera más pasiva, participan del proceso. Por su parte, los 'circunstantes' expresan las circunstancias de tiempo, lugar, manera, etc., en las cuales se desarrolla el proceso. La semiótica tomará este modelo de organización sintáctica oracional y lo extenderá, lo extrapolará, más allá del campo de la frase, aplicándolo a la articulación de conjuntos narrativos más amplios, intentando con esto construir una organización sintáctica de los relatos. Subyace a esta operación un supuesto: el de la isomorfía (iso= igual; morfía= forma) entre oración y discurso.

La *teoría glosemática* de Louis Hjelmslev. De esta tomará la teoría de los planos (de la Expresión y del Contenido), la distinción entre forma y sustancia, la relativa independencia de dichos planos y la posibilidad de que una misma forma se materialice en diversas sustancias; la relación sistema/proceso y su concomitante reelaboración de las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas; la noción de estructura o esquema como red jerárquica de relaciones y la noción de función (=relación). El principio de inmanencia para la descripción de objetos de una naturaleza determinada (en el caso de la semiótica narrativa, el discurso-relato) será un principio metodológico central en la teoría semiótica francesa.

La *Antropología estructural* de Claude Lévi-Strauss (desarrollada en diversos volúmenes: Cfr. cronología elaborada por Szabón<sup>41</sup>), sobre todo su análisis del mito y del sistema del parentesco. También destacar que fue este antropólogo el que introdujo la obra de Propp en Francia y además el que subrayó la importancia del método lingüístico (estructural) para las restantes disciplinas humanísticas y sociales." (Zalba, 2012b, 2)

Es importante recordar que estos autores pertenecen a la corriente intelectual y filosófica de importante trascendencia en las ciencias sociales: el *estructuralismo*. Esta corriente, para

---

<sup>41</sup> SAZBÓN, José, *Saussure y los fundamentos de la lingüística*. Estudio preliminar y selección de textos, Colección Biblioteca Total, Bs. As., C.E.D.A.L., 1976.

muchos constituido como paradigma teórico, posibilitó una nueva dirección en las investigaciones en las ciencias sociales. Nació al comienzo del siglo XX, pero es en la década de los sesenta cuando se transformó en un movimiento general teórico que influyó en diferentes disciplinas, como por ejemplo en la antropología, el psicoanálisis, la epistemología y los primeros esbozos de la semiología.

Explica Laso que el estructuralismo

“(…) surge como un intento de encontrar un modelo explicativo para las ciencias sociales. Dicho modelo pretende ser alternativo al planteado por el positivismo, que reduce los fenómenos complejos a unidades últimas, y pretende también ser alternativo a las teorías de la comprensión, las que entienden los fenómenos sociales como significaciones históricas de los seres humanos. Los orígenes del estructuralismo se pueden encontrar en dos influencias decisivas.

1. *Los llamados maestros de la sospecha*: Marx, Nietzsche y Freud (…) el estructuralismo tomará de esos autores la idea de poner en cuestión al sujeto como fuente de justificación de todos los fenómenos históricos y sociales, rompiendo así con la tradición racionalista y humanista
2. *La lingüística saussureana*. (…) tomará de la obra de F. Saussure (1857-1913) su método y lo extenderá de la lingüística a las demás ciencias sociales.

(…) el proyecto estructuralista parte de la idea de que la cultura posee una estructura similar a la del lenguaje. Los fenómenos sociales (las relaciones de parentesco, los mitos, las tradiciones culinarias, las obras de arte, etc.) pueden ser estudiados como sistemas de comunicación e intercambio en mismo sentido que el lenguaje. Por lo tanto dichos fenómenos pueden ser interpretados como sistemas de signos que establecen relaciones de oposición y correlación. De ahí la hipótesis de que los métodos de la lingüística estructural serían aplicables al análisis de otros ámbitos de la cultura.” (Laso en Díaz, 1994, 254 – 259)

En ese marco referencial se inserta la teoría narrativa de Greimas. Justamente su planteo en torno a una teoría de la significación sobre las narraciones, se sustenta en las fortalezas de la metodología estructuralista, pero también arrastra sus debilidades. Entre estas puedo señalar el ANTIHISTORICISMO Y ANTIHUMANISMO, esto significó darle preponderancia a las estructuras y dejar de lado al sujeto para la explicación de los fenómenos sociales.

Si bien la mediación de esta teoría es una tarea compleja, necesito explicitar sus algunos de sus principales postulados para luego sí abocarme a la presentación de la semiótica de las pasiones, que constituye, a mi entender, una superación de algunas limitaciones presentadas por la propuesta greimasiana, siempre teniendo presente aquello que señala Pimentel:

“(…) el concepto de teoría, en lo que respecta al relato y a la narratividad, no remite necesariamente a un conjunto unificado y coherente de hipótesis sobre el relato, con un metalenguaje descriptivo que fuese único u homogéneo. Sería quizá ocioso plantear siquiera la posibilidad de una teoría del relato unificada y formalizada; más bien, al hablar de teoría narrativa estaríamos frente a numerosas teorías; es decir, frente a una serie de modelos analíticos y de reflexiones sobre lo narrativo, sus modos de funcionamiento, y sus formas de transmisión y de significación.” (Pimentel en Cohen, 1995, 257)

Por esta razón, dejo aclarado que me detendré, sobre todo, en la teoría greimasiana y seleccionaré de ella aquellas categorías que, teniendo presente las características de los textos propuestos para el análisis, considero pertinentes. Sobre todo, teniendo en cuenta que se trata de microrrelatos o de la mostración de escenas que conforman situaciones de estado, que puede ser el resultado de un accionar precedente o bien la ilustración de una acción detenida o inmovilizada en el tiempo –una solo dibujo fijo- que se está llevando a cabo.

## 2.1. Recorrido generativo del sentido

El planteo inicial de A. J. Greimas tuvo por objeto el estudio de la 'significación', comprendido como un fenómeno translingüístico, conformado por el lenguaje, pero no reducido al lenguaje. Señala Desiderio Blanco al respecto,

"(...) su materia es la vida entera, la experiencia vital transformada en la producción discursiva.

El método para abordar ese objeto es el método *inmanente* y *generativo*. Consiste en observar cómo se genera en el discurso la significación: sea que la significación esté ahí, frente a nosotros, en el discurso terminado; sea que la observemos en el momento mismo de su generación, en el *discurso en acto*. Sin embargo, no hay que confundir el *discurso en acto* con el *acto de discurso*. El discurso *en acto* es el discurso observado en el proceso *inmanente* de su constitución; y ese proceso solo se puede observar en el texto. El *acto de discurso* es el *acto empírico* de producción del discurso, acto personal y pasajero, el cual no es pertinente para la construcción de la significación." (Blanco, 2006, 63)

Inicialmente y de manera más abstracta, una historia podría describirse como un estado de cosas que se transforma. Específicamente, la Semiótica discursivo-narrativa o Semiótica narrativa francesa, parte de una hipótesis que postula la existencia de formas universales que organizan toda narración. La noción de FORMA es entendida en el sentido hjelmsleviano del término, es decir como un esquema 'profundo', 'interno' que, a la manera de una red relacional, subyace a todo relato concreto, por lo tanto independiente de las variantes de superficie<sup>42</sup>.

De las corrientes formalistas esta propuesta recoge el modelo de las funciones narrativas, que es extendida a la dimensión narrativa de todo discurso. Es decir, de los estudios propeanos considera el siguiente postulado: *los relatos se constituyen como una serie ordenada de episodios formales e interdefinidos*. Este principio constituye la hipótesis central de la teoría.

Postula a la producción del sentido como un RECORRIDO GENERATIVO que avanza desde niveles abstractos y virtuales hacia la manifestación, a través de sucesivos vertimientos<sup>43</sup> que actualizan, mediante operaciones de transformación, los términos de los diversos niveles superpuestos. El recorrido generativo es una construcción teórica que intenta modelar el modo como se genera y se articula el sentido en un texto.

Dos son las entidades autónomas de relaciones internas, constituidas en jerarquía, denominadas como estructuras semio-narrativas, donde se articula el sentido; y estructuras discursivas, en las que se observa la organización superficial del texto. (Greimas, Courtés, 1990). En otras palabras, comprende niveles superpuestos, por un lado el de las estructuras discursivas y, por otro, el de las estructuras semio-narrativas entendidos como entidades autónomas de relaciones internas que responden a un orden jerárquico.

---

<sup>42</sup> Véase el texto de Greimas donde hace esta propuesta: *Semántica Estructural*. Investigación metodológica, Editorial Gredos, Madrid, 1971. También se puede consultar el texto de Propp: *Morfología del cuento*, seguida de transformaciones del cuento maravilloso. Editorial Fundamentos, Madrid, 1987, 7ma Edición.

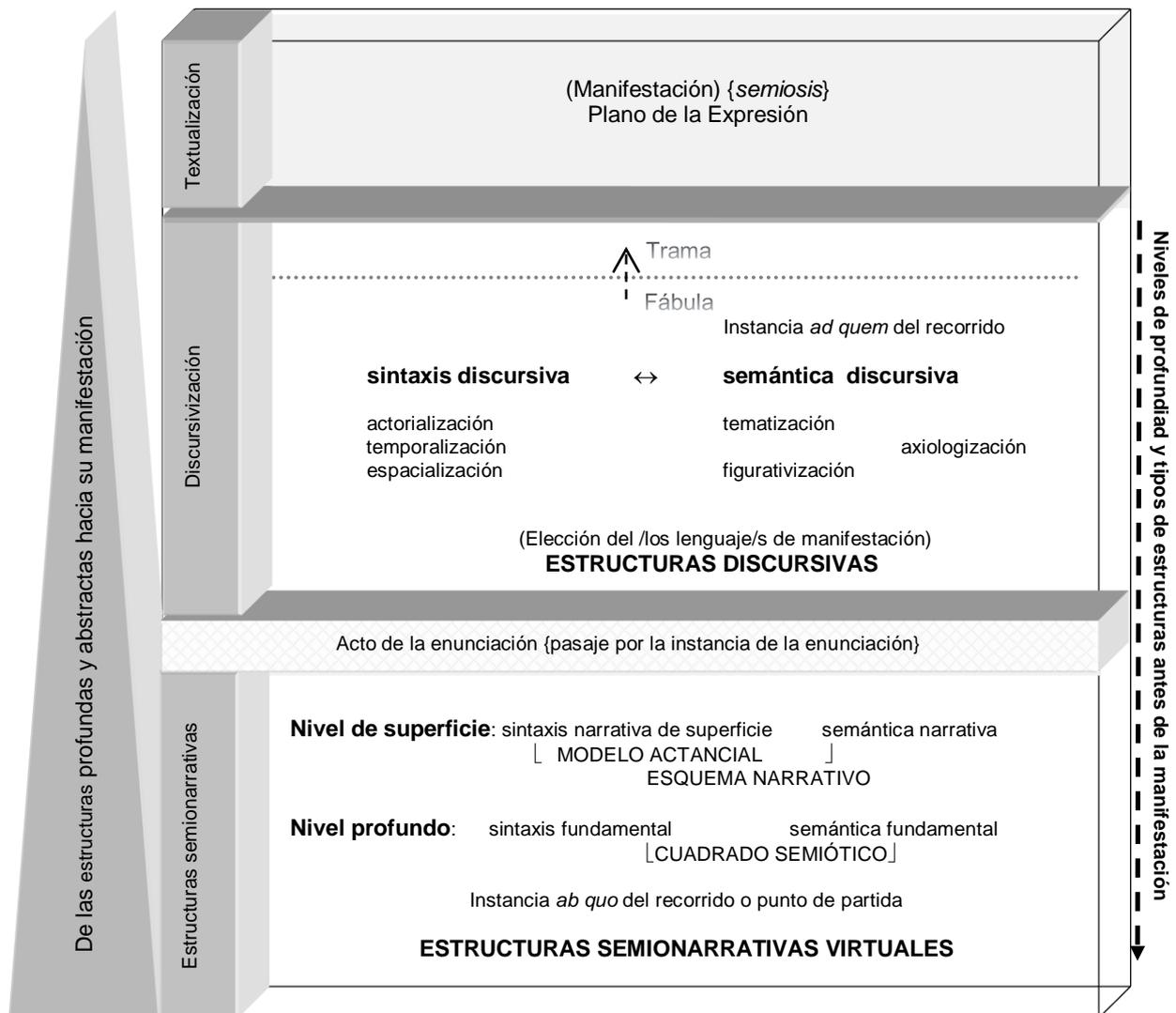
<sup>43</sup> Vertimiento (sustantivo deverbal, o sea, derivado de un verbo) ~ verter: de los diversos significados que tiene este verbo, en este contexto se actualiza el sentido de *traducir*; en este caso diremos que una estructura *traduce* a la otra, es decir se hace cargo de ella y la dota de las particularidades propias de cada nivel o estrato, produciendo así tanto una conversión o modificación como una interpretación.

Presento a continuación el gráfico que proponen los autores:



Este esquema representa el ordenamiento de los diversos niveles de forma superpuesta, pero que se articulan entre sí mediante un 'recorrido' que va de los niveles más abstractos, virtuales y simples, las estructuras semio-narrativas -abstractas, formales- hacia los más concretos y complejos: las estructuras discursivas -actualizantes y de mayor complejidad- hasta llegar finalmente al nivel de la manifestación o textualización. A su vez en cada nivel se distinguen dos componentes: el SEMÁNTICO y el SINTÁCTICO que funcionan interrelacionadamente.

Me permito ahora invertir esta representación para ilustrar de otro modo el proceso, ubicando al nivel definido como NIVEL PROFUNDO en la base de la representación gráfica-verbal para de allí 'subir' de niveles hasta llegar a la instancia de manifestación del texto.



Representación gráfico-verbal N° 10

Como se puede observar, cada una de estas estructuras posee dos componentes: el COMPONENTE SINTÁCTICO y el SEMÁNTICO. Dentro de las ESTRUCTURAS SEMIONARRATIVAS, la teoría distingue dos niveles: un *nivel profundo* en el que se sitúan la SINTAXIS FUNDAMENTAL y la SEMÁNTICA FUNDAMENTAL; y un NIVEL SUPERFICIAL en el que se encuentran la SINTAXIS NARRATIVA DE SUPERFICIE y la SEMÁNTICA NARRATIVA. Representan la instancia *ab quo* (= punto de partida) del recorrido generativo del sentido. Dentro de éstas se distinguen una estructura de naturaleza lógico-semántica, que constituyen el nivel fundamental, profundo y las estructuras de naturaleza antropomorfa, de un nivel más superficial que el anterior, constituida por el modelo actancial y el esquema narrativo.

Las ESTRUCTURAS DISCURSIVAS contienen en su COMPONENTE SINTÁCTICO o SINTAXIS DISCURSIVA los subcomponentes de ACTORIALIZACIÓN, TEMPORALIZACIÓN y ESPACIALIZACIÓN, donde se actualizan los actores del discurso, los espacios o lugares y los tiempos y en el COMPONENTE SEMÁNTICO o SEMÁNTICA DISCURSIVA a los procesos de TEMATIZACIÓN y FIGURATIVIZACIÓN donde se realizan los ROLES TEMÁTICOS y los ROLES FIGURATIVOS, es decir, el qué y el cómo de los actores, los espacios y los tiempos,

nociones que explico más adelante. Para cerrar este punto puedo resumir que las estructuras discursivas, 'ponen en discurso' a las estructuras semio-narrativas de superficie 'al hacerlas pasar por la instancia de la enunciación' (en el 'acto de la enunciación') descrita, siguiendo a Benveniste, como mediación entre el sistema<sup>44</sup> y el discurso.

Si bien la representación de este modelo teórico, como uno sólo e integrado muestra claramente el proceso de conformación del sentido, resulta necesario para su comprensión y aprehensión metodológica, explicar los niveles y sus deslindes por separado, siempre teniendo presente que esta explicación de la teoría no será exhaustiva, sino en función de las necesidades que demanda el análisis del objeto de estudio propuesto.

## 2.2. Nivel semionarrativo: funciones, actantes y enunciados narrativos

De los desarrollos propeanos, Greimas reformula la noción de FUNCIÓN por considerarla de una vaguedad extrema para su aplicación y propone una fórmula canónica denominada ENUNCIADO NARRATIVO (EN), en la que se discriminan FUNCIONES y ACTANTES, basándose en la gramática de Tesnière. El término actante fue tomado de Lucien Tesnière y hace referencia a un tipo de unidad sintáctica formal, "...previa a todo vertimiento semántico y/o ideológico." (Greimas, Courtés, 1979, 23). En definitiva, es el componente de la sintaxis elemental, que se identifica por su funcionalidad dentro del relato.

Las FUNCIONES entendidas como UNIDADES INTEGRADAS y LOS ACTANTES COMO UNIDADES DISCRETAS son los componentes de los EN.

$$\text{EN: } f (A1; A2; A3, A_n)$$

[= relación entre (actante 1 – actante 2)]

La función se entiende como relación entre dos o más actantes, dicho de otra forma las FUNCIONES son las predicaciones que se realizan sobre los actantes, en las cuales se establecen las relaciones entre actantes. En este sentido, es factible encontrar diversos tipos de predicaciones de ESTADO, DINÁMICAS (del hacer) o MODALES.

En un relato:

- a) la FUNCIÓN DE ESTADO básica es la de junción, que a su vez puede darse como conjunción ( $A1 \cap A2$ ) o disjunción ( $A1 \cup A2$ );
- b) la FUNCIÓN DINÁMICA O DEL HACER {H} implica un hacer transformador, es decir, una transformación que modifica una previa relación de estado (de conjunción o disjunción);
- c) las FUNCIONES MODALES remiten a las 'modalidades' (querer, deber, saber, etc.) que operan –desde el punto de vista lógico– una sobredeterminación de una f. de estado como una f. dinámica: el 'querer', el 'saber', el 'deber' el 'poder', sobredeterminan un

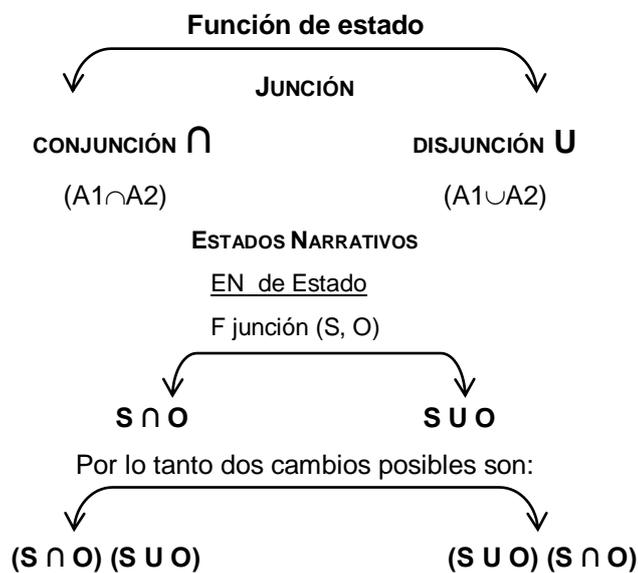
---

<sup>44</sup> En este caso, el sistema al que se está haciendo referencia es el de las formas abstractas y virtuales representadas por las estructuras semionarrativas.

estado o una acción (ejs.: querer estar; poder tener; saber correr) en el caso del relato, Courtes, distinguirá entre modalidades ‘virtualizantes’, ‘actualizantes’ y ‘realizantes’.<sup>45</sup>

El programa narrativo organiza varios elementos y conceptos claves de la teoría narrativa, se trata, de una o varias acción/es y dos estados narrativos. Existe una relación entre sujeto y objeto, denominada JUNCIÓN. La JUNCIÓN contempla dos posibilidades: CONJUNCIÓN: el sujeto TIENE/ES/ESTÁ con el OBJETO, y la DISJUNCIÓN: el sujeto NO TIENE/NO ES/NO ESTÁ con el OBJETO. Se desarrolló una notación que se constituye en *lógica narrativa*, para simplificar la escritura de conjunciones y disjunciones, así como el paso de uno a otro.

Entonces, en el caso del relato: la FUNCIÓN DE ESTADO básica es la de JUNCIÓN, que a su vez puede darse como se muestra debajo:



Representación gráfico-verbal N° 11

### 2.3. Programas Narrativos

Los EN narrativos conforman PROGRAMAS NARRATIVOS (PN). Un PN es un sintagma elemental de la sintaxis narrativa constituido por un E de Hacer que rige un E de Estado. Puede ser entendido como un sintagma que da cuenta de hechos que impliquen un cambio y/o transformación en el relato.

PN= H {S2 → (S1∩ O)} = sujeto en conjunción

PN= H {S2 → (S1∪ O)} = sujeto en disjunción

Toda acción presupone un acto; y todo acto presupone un actuar, es decir, un “hacer-ser”: el paso de la potencialidad a la existencia. Cuando, al hablar del concepto acción, se alude a una “serie ordenada o programada por un sujeto competente”, se hace referencia a que el actuar

<sup>45</sup> Ver explicación y cuadro en COURTÉS, J., (1997). *Análisis semiótico del discurso*, Madrid, Gredos, pág. 155.

presupone la presencia, en la manifestación del discurso, de un sujeto capacitado con un saber, querer, poder y/o deber para hacer. Es un sujeto capaz de producir un cambio de estado a un segundo sujeto en relación a un objeto de valor.

Todo relato supone el paso de un estado a otro, implica un cambio, una transformación. Así un programa de base está compuesto por enunciados de estado. Un estado de “carencia”  $[S1 \cup O]$ , se produce una transformación  $\Rightarrow$  la “liquidación de la carencia” o “adquisición” que se puede realizar mediante alguno de estos PN:

PN 1  $[S2 \rightarrow (S1 \cap O)]$  PN *transitivo* (S acción  $\neq$  S estado: S2: Juan; S1: el niño – Ej: Juan le regala una pelota al niño)

PN 2  $[S2 \rightarrow (S1 \cap O)]$  PN *reflexivo* (S acción = S estado: sincretismo: S2 y S1: el niño – Ej: El niño se compra una pelota)

Los PN son unidades simples susceptibles de expansiones y complejizaciones formales (duplicaciones, triplicaciones). Estas multiplicaciones cuantitativas de los PN pueden ser causadas por una multiplicación de los objetos de valor.

Existe una organización jerárquica de los PN, es decir, en un relato puede jerarquizarse PN DE BASE y PN DE USO. LOS PN DE USO, insertos en los de base, forman parte de su desarrollo e implican acción/es intermedia/s, para llegar a la transformación “pivote” de conjunción o disjunción, según sea el caso, en la narración.

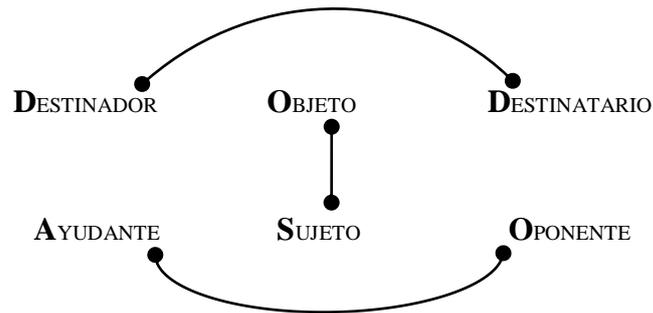
### 2.3.1. Modelo actancial y sintaxis actancial

El modelo actancial fue propuesto por Greimas como una revisión de los roles propuestos por Vladimir Propp en su análisis de los cuentos maravillosos rusos.

Cabe aclarar, antes de presentar su desarrollo, que el actante es la función básica en la sintaxis de las acciones en una narración. Son los actantes los que articulan la historia y pueden ser representados por uno o varios actores figurativos.

“Los actantes en tanto que unidades discretas son, obviamente, unidades semióticas construidas, por lo tanto distintas unos de otros en sus combinaciones sintagmáticas (nivel de la sintaxis) y capaces de oponerse entre sí en el eje paradigmático, conformando de esta manera un sistema. En este sentido, los actantes se interdefinirán como roles fundamentales y puramente relacionales. Es decir, que los actantes se definirán por las relaciones que contraen por su posición en la progresión sintagmática del relato, que permitirá hablar de una sintaxis actancial. A partir de estas relaciones se establecerá una *estructura paradigmática*, un sistema actancial, denominado **modelo actancial**. Este modelo se conforma en función de los roles fundamentales que se representan en la escena de la historia.” (Zalba, 2010, 9)

Se proponen tipos de actantes. El modelo consta entonces de seis actantes básicos, los que combinados forman tres parejas: S/O; D/D y A/O.



Representación gráfico-verbal N° 12

- DESTINADOR/DESTINATARIO: el DESTINADOR le comunica el objeto al DESTINATARIO. Si este acepta la 'misión' (es decir, la búsqueda de ese objeto propuesto), se transforma en el SUJETO del PN. Esta relación está modalizada (=sobredeterminada) por el saber y el hacer –hacer (manipulación). Desde esta última modalización, es el DESTINADOR el que hace querer buscar la conjunción con el OBJETO al DESTINATARIO o hace deber buscar la conjunción con el OBJETO. Se denomina DESTINADOR MANIPULADOR al que ejerce este tipo de relación. El DESTINADOR representa una instancia actancial superior, ya que informa (=comunica y también =da forma), en tanto que DESTINADOR MANIPULADOR, en el CONTRATO D/D (ver más adelante) y el que juzga la performance, en tanto que DESTINADOR JUEZ, en la sanción. DESTINADOR MANIPULADOR Y DESTINADOR JUEZ pueden ser asumidos en sincretismo por el mismo actor figurativo o por diversos actores figurativos.
- En su búsqueda (actuación) puede contar con la ayuda de algún/os ACTANTES que favorezcan la conjunción con el O (AYUDANTE/S) o con otros actantes que entorpezcan su performance, al impedirle la conjunción con el mismo (OPONENTE/S).
- SUJETO/OBJETO: crea la tensión, la puesta en marcha del relato. Relación modalizada (=sobredeterminada) por 'el querer' o 'el deber'.
- AYUDANTE/OPONENTE: esta tercera pareja actancial se determina en función a las relaciones opuestas que establecen estos actantes con el SUJETO en su trayecto de búsqueda del OBJETO. El AYUDANTE se define como el actante que colabora en esta búsqueda; mientras que el Oponente, por el contrario, es el que pone obstáculos, impedimentos.

### 2.3.2. El esquema narrativo

Lo cambiante de un relato a otro es el contenido de las acciones, los escenarios, los actores pero existiría una organización, una estructura sintáctica, es decir, una ordenación esquemática en todos ellos. Este esquema puede describirse como el 'esqueleto' de la gramática greimasiana.

El programa narrativo no expresa otra cosa que la armazón abstracta de la estructura de la acción. Esta acción, por otra parte, involucra en general a más de un actante. El OBJETO DE VALOR del PROGRAMA NARRATIVO, además de estar ligado al SUJETO DE ESTADO, se vincula a un segundo SUJETO - O ANTISUJETO - que disputa dicho OBJETO con el primero: la historia, así, aparece como

sumida en un *universo* dentro del cual, los OBJETOS DE VALOR constituyen la razón de un desarrollo que puede darse de manera polémica o contractual.

El OBJETO, en el primer caso, cobra la forma de una contienda entre dos SUJETOS. En las cuales  $S_1$  representa el SUJETO,  $S_2$  el ANTISUJETO y  $S_3$  el SUJETO operador que opera la transformación.

De las tres pruebas relevadas por Propp y que presuponen un orden lógico: PRUEBA GLORIFICANTE presupone una PRUEBA DECISIVA y ésta una CALIFICANTE. Es decir, la PRUEBA CALIFICANTE remite a la adquisición por parte del sujeto de su COMPETENCIA; la DECISIVA a la PERFORMANCE del sujeto, a la realización de las acciones que lo llevaban a la junción con el objeto ( $S \cap O$ ) / ( $S \cup O$ ) y, por último, la PRUEBA GLORIFICANTE, se refiere al momento en que se efectúa una SANCIÓN del sujeto; es cuando la 'mirada' del otro le atribuye un sentido a los actos.

Greimas las reformula y propone lo que denomina ESQUEMA NARRATIVO CANÓNICO:

CONTRATO DESTINADOR/DESTINATARIO ← COMPETENCIA ← PERFORMANCE ← SANCIÓN  
(← relación de presuposición lógica)

La Competencia es la condición necesaria para la ejecución. La ejecución o performance es un 'hacer ser', mientras que la competencia es aquello que hace ser al sujeto; por ello la competencia pertenece al orden del 'ser'.

El SUJETO tiene tres modos de existencia semiótica de acuerdo con el momento del recorrido del esquema en que se encuentre: SUJETO VIRTUAL - SUJETO ACTUALIZADO - SUJETO REALIZADO:

- SUJETO VIRTUAL: el SUJETO antes de la adquisición de la competencia.
- SUJETO ACTUALIZADO: cuando el SUJETO ha adquirido la competencia. Estamos frente a un Sujeto 'competente'. El SUJETO competente es un sujeto modal (está sobredeterminado por una modalidad, que es la que representa su competencia). La/s prueba/s calificante/s son las que dan cuenta de la adquisición de la competencia. La suficiencia o insuficiencia de esta competencia incidirá en el éxito o fracaso de su performance. Por ej., si el sujeto sólo es competente o está modalizado, desde el 'querer', pero no alcanza o adquiere el 'poder hacer' o el 'saber hacer', no obtendrá el éxito.
- SUJETO REALIZADO: es el sujeto que produjo el acto que lo reúne con el objeto y que realiza así su proyecto. La prueba decisiva es la concreción del proyecto narrativo del SUJETO; es un PN que da como resultado un sujeto en conjunción con el OBJETO o un SUJETO en disjunción. El Sujeto que realiza este PN es el sujeto "ejecutante".

En un relato un SUJETO puede pasar por los tres modos de existencia o 'quedar' detenido en alguno.

La acción –performance- del SUJETO se encuadra mediante dos 'episodios' en que el tema de los valores y el valor de los valores, es central. El primer episodio es el establecimiento del CONTRATO entre el DESTINADOR mandante y el DESTINATARIO-SUJETO, este contrato es previo a la acción. El DESTINADOR encarna el sistema de valores, ejerce un hacer persuasivo sobre el sujeto; éste ejerce

un hacer interpretativo que lo va a conducir a aceptar o a rechazar el trato. Esta relación contractual domina el relato, lo rige. El resto del relato es la ejecución del contrato, el itinerario del Sujeto está signado por él. El DESTINADOR representa y establece el encuadramiento axiológico del relato.

El segundo episodio es el llamamiento a dicho contrato y a su cumplimiento mediante la SANCIÓN (positiva o negativa), según la conformidad o no conformidad de la acción realizada respecto del contrato. Es el DESTINADOR JUEZ el que asume este acto de sanción. Este DESTINADOR JUEZ ejerce un hacer interpretativo, ya que va a examinar si ese parecer que constituye la performance del SUJETO corresponde con el ser de las cosas (establecido por el contrato). La sanción puede darse como reconocimiento (ámbito cognoscitivo) y/o como retribución (ámbito pragmático).

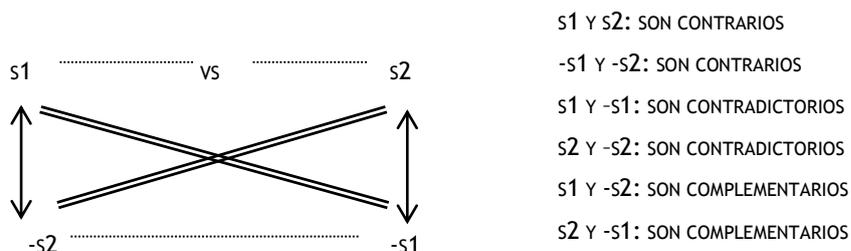
El relato puede estar constituido por dos itinerarios narrativos de CONFRONTACIÓN: SUJETOS diferentes disputan el mismo OBJETO. De este modo, es factible encontrar a) como confrontación POLÉMICA, por ejemplo un combate o lucha de dos sujetos por el objeto de valor; b) como CONFRONTACIÓN TRANSACCIONAL, la obtención del objeto buscado, deseado por los sujetos se resuelve como fruto de un consenso. La modalidad de la confrontación permitiría una clasificación de los relatos en dos grandes clases.

El cruce de recorridos de estos dos sujetos -SUJETO y ANTISUJETO- y el reconocimiento de dos lógicas de valoración contrarias se deben a la existencia de dos encuadramientos axiológicos diferentes (representados por cada DESTINADOR en los respectivos CONTRATOS D/D).

### 2.3.3. El cuadrado semiótico

En el nivel fundamental, se encuentra una esquematización, entre otras, denominado CUADRADO SEMIÓTICO, que ilustra, a través de una representación gráfico-verbal la articulación de una categoría semántica (temática, figurativa o axiológica) tal y como puede ser obtenida de un universo discursivo dado; esta categoría viene a ser como el corazón, el nivel más profundo, de lo semántico. Esta articulación de las categorías permite analizar los recorridos planteados en un relato, y llegar a una recapitulación abstractiva de los niveles semánticos más profundos.

La propuesta se estructura de la siguiente manera: sean dos términos, s1 y s2, de manera tal que ambos constituyan una categoría semántica dada (Ej.: vida/muerte; juventud/vejez), observamos las siguientes relaciones lógicas



Las relaciones de contrariedad corresponden a las oposiciones privativas. Greimas postula que dos términos han de considerarse contrarios cuando la presencia de uno presupone la del otro y cuando la ausencia de uno va a la par con la ausencia del otro. Según Greimas, dos términos (s1 y s2) son declarados contrarios cuando la negación de uno implica la afirmación del otro y viceversa. Es decir, para que s1 y s2 sean contrarios es necesario y suficiente que  $\neg s1$  implique s2 y que  $\neg s2$  implique s1. (Courtés, 97)

El cuadrado semiótico prescribe dos recorridos: de s2 a s1, a través de  $\neg s1$ ; y de s2 a s1, vía  $\neg s2$ . Las CATEGORÍAS MODALES (querer {ser / hacer}; deber {ser / hacer}; poder {ser / hacer}; saber {ser / hacer}; hacer {ser / hacer}) son factibles de ser proyectadas en el CUADRADO, obteniendo así las diversas posibilidades de su articulación lógico-semántico, para luego analizar el recorrido o la ubicación de los ACTANTES en relación a dicha categoría.

#### 2.4. Nivel de la discursivización

¿Cuáles son los elementos esenciales de este nivel? En primer lugar, la TEMATIZACIÓN y que constituye un nivel más profundo que la FIGURATIVIZACIÓN. Es el procedimiento mediante el cual se dota a las estructuras semionarrativas de categorías semánticas conceptuales. Todo relato aborda ejes temáticos: la vejez, los naufragios, el matrimonio, la riqueza y la pobreza, etc. En virtud de cada temática, los ACTANTES se revisten de un ROL TEMÁTICO: anciano, marido, náufragos, jefe, entre tantísimos otros.

En un nivel más superficial o de mayor concreción, está la FIGURATIVIZACIÓN. Este proceso de figurativización busca transformar las estructuras semionarrativas, ya revestidas de un contenido semántico general –la tematización elegida– con un conjunto de características particularizantes y específicas, fuertemente relacionadas con la dimensión pragmática<sup>46</sup> y sensorial; corresponde a los aspectos de la representación semántica que, por su grado de ‘concreción’, permiten crear la ‘ilusión referencial’ (la ilusión creada en el relato por la cual, el espacio, los actores, etc. del relato parecen ser ‘reales’). Este vertimiento está íntimamente vinculado con los procedimientos de ACTORIALIZACIÓN, ESPACIALIZACIÓN y TEMPORALIZACIÓN que se desarrollan en el componente denominado sintaxis narrativa. La FIGURATIVIZACIÓN es la instancia *ad quem* (=punto de llegada) del recorrido de generación del sentido, previo a su junción con el plano de la expresión.

Los procesos de tematización y figurativización, correspondientes a la semántica discursiva proyectan en el enunciado simulacros de las ‘figuras del mundo’, a través de la reunión de roles temáticos (tematización, por ejemplo, lo sagrado) y recorridos figurativos (figurativización, por ejemplo, un sacerdote). A su vez, los procedimientos de ACTORIALIZACIÓN, TEMPORALIZACIÓN y ESPACIALIZACIÓN, correspondientes a la *sintaxis discursiva*, permiten instalar los actores, lugares y tiempos propios del *enunciado* o discurso.

---

<sup>46</sup> “La dimensión pragmática de los relatos corresponde –en líneas generales– a las descripciones que se hacen de los comportamientos somáticos significantes. (Greimas & Courtés, 1982, p. 313)

El efecto de este acto es la producción de una SEMIOSIS, es decir, una manifestación -el texto- que está sujeta a las coerciones que le imponen la forma de la expresión -lenguaje/s; género discursivo- ejemplos, cuento, novela, historieta, comedia, serie televisiva, telenovela, entre tantos otros, y la materia significativa escogidas (gráfica; digital, fílmica; dibujo). Por tanto, la última serie compleja de operaciones de vertimiento del sentido es la TEXTUALIZACIÓN. (Greimas-Courtés, 1982).

Por último, la AXIOLOGIZACIÓN que remite a la descripción de los sistemas de valores que, según la CATEGORÍA TÍMICA, se valorizan como EUFÓRICO (valor positivo) o DISFÓRICO (valor negativo) de los diversos componentes de un microuniverso semántico. Greimas y Courtes en *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* definen la categoría tímica del siguiente modo:

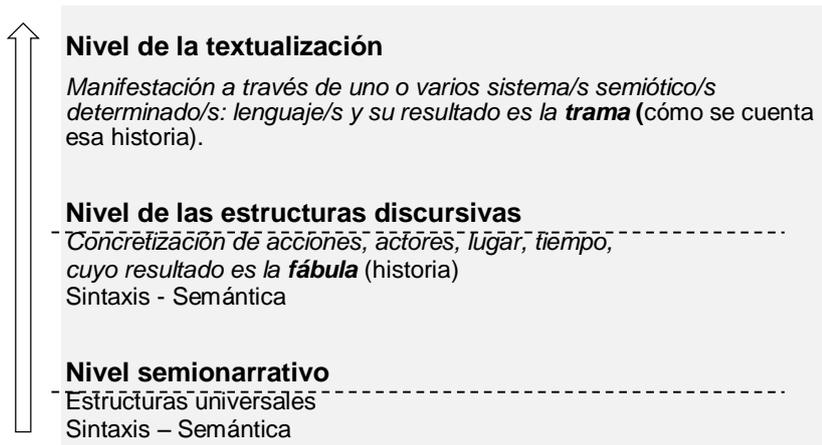
“TÍMICA (categoría -) Francés *categorie thymique*, *ing. Thymic category*:

Categoría clasemática cuya denominación está motivada por el sentido de la palabra *thymie* – humor, disposición afectiva de base (*Petit Robert*), la categoría tímica sirve para articular el semantismo directamente vinculado a la percepción que el hombre tiene de su propio cuerpo. Entra, como término complejo (¿o neutro?), en la articulación de la categoría que le es jerárquicamente superior, la de *exteroceptividad / interoceptividad* empleada para clasificar el conjunto de las categorías sémicas de un universo semántico.

La categoría tímica se articula, a su vez, en *euforia / disforia* (con *foria* como término neutro) y juega un rol fundamental para la transformación de los microuniversos semánticos en axiologías: al connotar como euforia una deixis del cuadro semiótico y como disfórica, la deixis opuesta, provoca la valoración positiva y/o negativa de cada uno de los términos de la estructura elemental de la significación. (Greimás, Courtes, [1982] 1990, 412)

Puede darse una sobredeterminación de la articulación de las categorías conceptuales temáticas y/o figurativas por la categoría TÍMICA EUFORIA vs. DISFORIA. Esta sobredeterminación remite a estructuras que actualizan una serie de valores seleccionados de los diversos sistemas de creencias organizados en el mundo diegético construido en el relato. En efecto, la AXIOLOGIZACIÓN consiste en considerar, frente a una categoría semántica (temática o figurativa) dada, los términos de la articulación de esa categoría como eufóricos (+) o disfóricos (-). Lo TÍMICO remite al orden de lo afectivo, de los “humores”, de las valoraciones positivas o negativas. Como categoría, se articula en la oposición euforia /disforia (ej. bello/feo, bueno/malo; útil/inútil; placer/displacer).

Para concluir, un relato está compuesto por transformaciones que se encadenan unas con otras de manera sucesiva para construir una secuencia. Greimas, propone niveles: las estructuras semio-narrativas que conciernen la estructura profunda del discurso y que están definidas por la serie de transformaciones de un estado de cosas a otro, y las estructuras estrictamente discursivas que competen a la instancia de la enunciación. Es por ello que lo narrativo es considerado en términos de la transformación de un estado de cosas a otro, como una particularidad constitutiva de todas las formas de discurso en su modalidad narrativa.



Representación gráfica-verbal N° 13

### 3. Semiótica de las pasiones

#### 3.1. De la lógica de la acción a la lógica tensiva

Hasta acá he presentado sucintamente y de acuerdo a las necesidades que considero para este trabajo, la LÓGICA DE LA ACCIÓN, esto es, la Semiótica Narrativa de Greimas y Courtés, que postula una semiótica de la persuasión, de la acción y de la manipulación, es decir, de un hacer-crear, un hacer-ser y un hacer- hacer respectivamente.

Como una continuidad de esta propuesta, pero con otro propósito de indagación y pesquisa teórica, se posiciona y comienza a bosquejarse la Semiótica de las Pasiones. Es el mismo Greimas, conjuntamente con Fontanille, quien se interesa por el estudio de la dimensión pasional como componente esencial de todo discurso. Así, en 1991, publican juntos el libro *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de ánimo*. Esta obra constituye la última producción de la que participa Algirdas J. Greimas, un año antes de su muerte. Como continuación de este discurso teórico Fontanille edita, en 2001: *Semiótica del discurso*. En este libro se encuentra de forma más 'acabada', metódica y sistemática un modo de abordaje de lo pasional en el discurso. Sobre él voy a basarme, fundamentalmente, para proyectar una selección de categorías analíticas congruentes a las características del objeto de estudio y objetivos del trabajo.<sup>47</sup> Empezó así el interés por esta Semiótica más dirigida al cuerpo, a las situaciones somáticas y manifestaciones corporales manifiestas en los discursos.

De esta forma, aquello que 'no podía' ser abordado desde la teoría narrativa –las pasiones– comenzó también objeto de estudio de la Semiótica. Sin embargo, delinear y desarrollar una

<sup>47</sup>Como síntesis de los últimos autores representativos que abordaron el tema de las pasiones puedo sintetizar que en un texto inicial concebido por Herman Parret (Parret, 1995), se expone a las pasiones como complejas cadenas de verbos modales. El propio A.J. Greimas abordó las pasiones junto con Fontanille (Greimas A. J., 1994) realizó un trabajo importante que se puede considerar precursor del "giro fenomenológico" en la semiótica, pero es la semiótica tensiva la que logró establecer con claridad el análisis de la "dimensión tímica". En esta línea de pensamiento los textos fundadores son *Tensión y Significación* (Zilberberg C. y Fontanille, J., 2004) y el texto básico: *Semiótica del discurso* (Fontanille, Semiótica del discurso, 2001).

teoría capaz de explicar el papel del SENTIR en el discurso no ha sido ni sigue siendo tarea sencilla. Tengamos presente que esta temática de investigación, no fue tenida en cuenta durante mucho tiempo, debido, tal vez, a la carencia de desarrollos disciplinares que imposibilitaban su abordaje. Esta falta de interés puede entenderse si se la vincula con la noción de EPISTEME que un momento dado establece una disciplina determinada. Fontanille la define como:

“(…) un principio de selección y de regulación de lo que, en una época dada, debe ser considerado como pertinente y “científico” para esa disciplina. (...) la innovación teórica y metodológica es, con cierta frecuencia, un efecto de sentido del olvido o de una exclusión anterior. La prudencia exigiría, pues, que nos guardemos cuidadosamente de decretar rupturas epistemológicas y cambios de paradigmas, cuando de lo que se trata es del “retorno de lo reprimido”. (Fontanille, 2001. 44)

En síntesis, la Semiótica de las Pasiones intenta abordar lo que estuvo vedado mucho tiempo y devino, en cierto modo, del cuestionamiento sobre el surgimiento del sentido discursivo, ¿se podía seguir sosteniendo que la significación era solo el producto de un sistema de oposiciones categóricas entre términos discretos? Esta propuesta, señala que en las dimensiones de la narratividad, no sólo existe la dimensión pragmática del relato: el intercambio de objetos, aquellos que circulan entre los seres de la diégesis, sino que considera necesario trabajar otro aspecto del universo del relato, tan importante como este, la llamada DIMENSIÓN TÍMICA. (Fontanille, 1994).

Previo a esto recordemos que la Semiótica greimasiana consideró en su desarrollo solo las transformaciones pragmáticas y las cognoscitivas, esto redujo las posibilidades de explorar el aspecto afectivo y emotivo como parte de la construcción de la significación de los discursos. Los sujetos pueden entrar en conjunción y disjunción no sólo con objetos de carácter pragmático -reunión y separación-, del mismo modo se puede abordar la conjunción y disjunción cognoscitivas -conocimiento y error- sino que pueden enfrentar la conjunción y disjunción tímicas -atracción y repulsión-. Estos términos, entendidos solo como formas iniciales del aspecto afectivo del discurso, permitieron básicamente enfrentar el modo en que la sensibilidad también puede construir relaciones con los objetos de valor. Incluso puede formularse objetos cuyo valor central es estrictamente tímico: los estados de ánimo, los afectos, las emociones, las pasiones, los sentimientos. De esta manera pueden plantearse como ‘reaccionales’, producto de un efecto sobre el sujeto o también pueden considerarse como punto de partida ‘motivacionales’, es decir, para la realización de programas narrativos.

Lo COGNITIVO reaparece como dimensión de la creencia y del saber articulado en el relato, lo PRAGMÁTICO se presenta como dimensión de los eventos, acontecimientos o sucesos narrados y lo TÍMICO –humor, ánimo, aliento, disposición afectiva- aparece como la dimensión del desear y del sentir, esto es, de la sensibilización que carga afectivamente los enunciados y sus enunciaciones. Así, la Semiótica Tensiva sostiene que las figuras del mundo no pueden ‘hacer sentido’ más que a costa de la sensibilización que les impone la mediación del cuerpo. Por ello, el sujeto epistemológico de la construcción teórica no puede presentarse puramente como un sujeto cognoscitivo racional. En efecto, durante el recorrido que lo lleva al advenimiento de la significación y a su manifestación discursiva, encuentra obligatoriamente una fase de sensibilización tímica. En la diégesis propiamente dicha, los actantes del discurso –destinador, destinatario, sujeto- siempre están ‘atravesados’ por pasiones que los movilizan y/o inmovilizan

en el devenir de su recorrido narrativo. Desde esta perspectiva, poder hablar de la pasión es intentar reducir la distancia entre la cognición y la pasión como componentes íntimamente imbricados. (Fontanille, 2001)

### 3.1.1. Algunos constructos de Parret

Ahora bien, antes de presentar y explicar este abordaje teórico, debo nombrar primero a Parret, como filósofo del lenguaje, por sus postulados en torno a las pasiones en el discurso en su libro *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, publicado en 1986. Entiendo que este pensador establece algunos aspectos teóricos –reflexiones y categorías analíticas- desde los que Fontanille, sin quizás el reconocimiento debido, pareciera reflexionar para luego proponer y sistematizar parte de su propuesta semiótica. En este trabajo no voy a detenerme en la obra de Parret, solo en el aporte que realizó en lo relativo a la revisión de la temática sobre lo pasional, que por cierto ha sido de interés en los grandes sistemas filosóficos, de excelsos pensadores como Descartes, Hobbes, Spinoza, Locke a Leibniz, Hume, Kant, entre otros, quienes trabajaron sobre doctrinas y propusieron diversas tipologías de las pasiones.

Específicamente en este libro se aboca al tema de las pasiones y toma como objeto la indagación sobre la puesta en discurso de la subjetividad, insistiendo sobre la centralidad de la enunciación en el análisis de todo discurso.

Realiza un análisis exhaustivo del *patóhs*. Reflexiona en torno a cómo lo *pático*, durante siglos fue denostado por lo *lógico*. Plantea su interés por una arquitectónica de las pasiones que busca un modelo de reconstrucción teórica de lo pático en los diferentes niveles de su generación y de su manifestación.

“El discurso, en efecto, no es una serie simplemente lógica de enunciados. Es, ante todo, un encadenamiento de enunciaciones producidas en un contexto dialógico y comunitario. Lo que retendrá mi atención es, entonces, la “puesta en discurso” o las condiciones de producción de discursos. Estas condiciones de producción se manifiestan por regularidades y se realizan por redes de estrategias. (...) La subjetividad no es un conjunto de estados mentales que serían traducidos *a posteriori* en actos lingüísticos. La enunciación es un efecto del discurso y no un origen autosuficiente del discurso. El sujeto de la enunciación sólo existe por el metalenguaje, a saber, en la *descripción* de un dinamismo productor. No dudo en calificar a esta enunciación como pasional. Es el sujeto como pasión lo que enuncia en el discurso, lo que se enuncia es la curiosidad, la solicitud, el entusiasmo, el reconocimiento y también, por supuesto, la manipulación y la seducción.” (Parret, 1986, 38)

La heurística elegida para abordar el dominio opaco de la enunciación entendida desde lo pasional es la de la perspectiva modal. Su objeto es reconstruir teóricamente lo pático en los diferentes niveles de su generación y de su manifestación. Para ello presenta una arquitectónica constituida por tres secciones correspondientes a los estudios de la *virtualización*, de la *actualización* y de la *realización* de lo pático. (Parret, 1986)

Metamodalizaciones	Modalizaciones		Modalidades
	<i>virtualizantes</i>	<i>actualizantes</i>	<i>realizantes</i>
teórico (cognitivo)	querer <sub>2</sub>	querer <sub>1</sub>	saber ser/parecer <i>veredictorias</i>
práctico (pragmático)	deber <sub>2</sub>	deber <sub>1</sub>	poder hacer-ser/ hacer-hacer <i>factitiva</i>

Metamodalizaciones	Modalizaciones		Modalidades
<i>instauradoras</i>	<i>virtualizantes</i>	<i>actualizantes</i>	<i>realizantes</i>
querer <sub>2</sub> -deseo	querer <sub>1</sub> - intención	saber	ser/parecer
deber <sub>2</sub> - obligación	deber <sub>1</sub> - necesidad	poder	hacer (ser/hacer)

Parret sostiene que desde lo que refleja el uso lingüístico, lo pasional se define por contraste con lo razonable, lo racional y de esta manera se ha llegado a contraponer las categorías PÁTICA versus LÓGICA. Dice al respecto:

“Este segundo campo es el de la razón, la vida, la claridad, el cosmo, la armonía, lo celeste, la universalidad, la regularidad, la distintividad, mientras que la esfera de lo pático es la de la locura, la muerte, la oscuridad, el caos, la falta de armonía, lo subterráneo, la variabilidad, la particularidad, la irregularidad, lo indistinto.” (Parret, 1986, 10)

Los principios de esquematización están especificados para Parret por dos constricciones formales y cuatro constantes temáticas. Por un lado, las CONSTRICCIONES FORMALES son: 1) la distinción entre pasiones-tipo y pasiones derivadas o combinadas y 2) descripción de las pasiones desde dos puntos de vista diferentes: el de las causas y el de sus estructuras. Por otro, las cuatro CONSTANTES TEMÁTICAS están dadas por: 1) la determinación de las pasiones desde los ejes euforia/disforia; 2) la distinción de las pasiones desde el eje *exteroceptividad / interoceptividad*; 3) la determinación de la especificidad de la *competencia* pasional con su *intencionalidad* y 4) la especificación de la *modalización* de la pasión.

Parret demarca una reducción y propone concentrar el esfuerzo clasificatorio sobre una descripción estructural de las pasiones tipo. Tomaré, de las constantes temáticas presentes en todas las conceptualizaciones del universo pático, el discernimiento entre *euforia/disforia*, que se corresponde, en términos generales, con el *placer vs. displacer / dolor* y que hace significar al discurso.

### 3.2. La articulación de lo sensible con lo inteligible

#### 3.2.1. Distinción entre sentido y significación en la semiótica pasional

La semiótica pasional encara su desarrollo teórico-metodológico sobre el problema del CUERPO, y propone desde esta perspectiva un ángulo desde el cual aborda el fenómeno para ser pertinente, puesto que lo que interesa es la SIGNIFICACIÓN. El CUERPO, objeto de la Semiótica tensiva, es un

cuerpo sensible, 'sintiente' y es a partir de la SENSACIÓN y de la PERCEPCIÓN de ese cuerpo, que no es indiferente ni 'exánime' al mundo que lo rodea, que la SIGNIFICACIÓN 'toma forma'.

Vuelvo a repetir que la unidad de análisis de este trabajo no son los diversos signos visuales y verbales en su individualidades, sino los sistemas de valores que termina organizando este conjunto signifiante, resultado de las configuraciones que estos signos presentan – textos- y que adquieren, desde la perspectiva tomada, la forma de una estructura tensiva.

Esta perspectiva o focalización, marca un modo de abordaje desde el que el mundo se transforma en signifiante a partir de la aprehensión sensible del CUERPO. Ahora bien, esto no equivale a negar lo inteligible, tampoco a tomarlo como un componente menor, sino todo lo contrario, la propuesta atiende justamente al desafío de delinear un modo de aprehender y poder incorporar al análisis de los discursos la interacción que presenta lo INTELIGIBLE CON LO SENSIBLE. Rechaza la postura que apunta a recortar unidades sígnicas y aborda la perspectiva de los lenguajes entendidos como “... la puesta en relación de, al menos, dos dimensiones llamadas plano de la expresión y plano del contenido, y que corresponden respectivamente a eso que hemos designado hasta el presente por “mundo exterior” “mundo interior”. (Fontanille, 2001, 33) El CUERPO es la mediación entre lo EXTEROCEPTIVO y lo INTEROCEPTIVO; y es este cuerpo el que permite la relación entre un plano de la expresión (PE) y una plano del contenido (PC). Esta relación es, además, específica de cada semiosis y es el cuerpo mismo el que establece dicha frontera entre estas dos instancias.

Así, el cuerpo, dentro del proceso de enunciación que hace a la semiosis, adquiere un valor esencial, por lo que cada enunciación se lleva a cabo gracias a la TOMA DE POSICIÓN de ese cuerpo en y frente al mundo. Es mediante la intervención de la SENSACIÓN y de la PERCEPCIÓN que el cuerpo articulado, como una configuración semiótica, es susceptible de realizar modelos de transformación y de crear secuencias figurativas.

Ahora bien, dos conceptos se revelan como necesarios definir primero para poder, de aquí en más, comprender y distinguir a lo largo de todo el trabajo el SENTIDO de la SIGNIFICACIÓN según lo postulado por la Semiótica tensiva. En primer lugar, establecer que estas nociones se conforman a partir de la concepción hjelmsleviana y, a través de ella, denomina SENTIDO a la materia informe sobre la que la semiótica trabaja, aquello que se encuentra atravesado por tensiones y direcciones y que se esfuerza por organizar y por hacer inteligible. Puede ser de distinta naturaleza física, psicológica, social o cultural. Ahora bien, para que produzca un efecto de sentido identificable, esta materia debe estar sometida a una INTENCIONALIDAD.

La SIGNIFICACIÓN, por tanto, es el producto organizado por el análisis. Por oposición al SENTIDO la SIGNIFICACIÓN está siempre articulada, conformada. El SENTIDO es ante todo DIRECCIÓN. “...designa, entonces, un efecto de dirección y de tensión, más o menos cognoscible, producido por un objeto, una práctica o una situación cualquiera.” (Fontanille, 2001: 23)

Es pertinente relevar también que puede distinguirse, por un lado, la SIGNIFICACIÓN COMO PRODUCTO, como relación estable y convencional y, por otro, la SIGNIFICACIÓN EN ACTO O VIVIENTE, la del devenir.

Sobre esta última se monta la propuesta de Fontanille, ya que su campo de ejercicio es el discurso, donde la unidad de análisis es el texto o conjunto de textos, no el/los signos que los componen.

Para esta teoría la SIGNIFICACIÓN supondrá un mundo de percepciones, donde el CUERPO PROPIO TOMA UNA POSICIÓN e instala globalmente dos macrosemióticas, cuya frontera no está predeterminada, sino que será establecida en función de la posición de ese cuerpo que percibe y reúne las dos macrosemióticas: la interoceptiva y la exteroceptiva.

Fontanille define a su propuesta analítica como una aproximación dinámica a los lenguajes que componen los discursos, dicho de otro modo, su abordaje es sensible a los actos y a las operaciones discursivas, por tanto, esta mirada concierne a la significación viviente producida por y en los discursos concretos. Esto significa que los procesos de significación son CONSTRUCCIONES DISCURSIVAS EN ACTO y que no sólo se acotan a su variante verbal, sino a las diversas prácticas significantes – sistemas de representación no verbales como el gestual, el visual, entre otros- en las que no busca establecer sistemas de unidades de sentido estables, gramáticas y sintaxis claramente identificables.

### 3.3. La lógica de la pasión

La lógica de la pasión enfoca el sentido padeciendo ‘carnalmente’ los acontecimientos que afectan el campo de presencia, aprehensible *in praesentia*, como impacto y efecto que sobreviene en presencia del actante. Diferente de la lógica de la acción que enfoca el sentido por medio de una programación de las transformaciones del mundo, captable únicamente a partir del final y del resultado. (Fontanille, 2001)

Tres grandes tipos de racionalidades organizan la experiencia en los discursos: ACCIÓN, PASIÓN Y COGNICIÓN.

Sobre la primera me he explayado a lo largo de todo el punto 2, ahora focalizaré en la lógica de la pasión. La interacción entre estas racionalidades, controladas siempre por la misma práctica discursiva y entendidas como lógicas del devenir, pueden “... *poner en marcha recorridos finalistas, emociones y tensiones afectivas, así como reproducir programas estereotipados, y puede también inventar nuevos mundos*”. (Fontanille, 2001, 164)

La pasión es efecto de dos determinaciones, las MODALES y las TENSIVAS. A las primeras Fontanille las define como CONSTITUYENTES y las segundas como EXPONENTES. Ahora bien, las CONSTITUYENTES las comparte con la lógica de la acción, pero conlleva sus propios EXPONENTES.

La INTENSIDAD es indisociable de la axiología del discurso en cuestión, podría ser definida como una propiedad de la FORIA:

(...) de un lado, la foria es más o menos intensa (ésta es la definición del afecto), y del otro, está polarizada por el juicio axiológico en disforia y euforia (ésta es la definición del valor). El afecto pasional resulta, entonces, de la conjugación de esas dos propiedades, el afecto y el valor. En general, es incluso muy difícil disociar la expresión lingüística de la intensidad de la expresión de la afectividad: tal comportamiento será juzgado de inaceptable atendiendo a la norma, pero

escandaloso atendiendo al afecto afectivo que produce (indignación, cólera, etc.): la ganancia en intensidad se acompaña, entonces, de una manifestación pasional (Fontanille, 2001, 176)

Ahora bien, posicionándome en las características que presentan los tipos de textos seleccionados, debo considerar que para los lenguajes no verbales:

(...) la *intensidad* afectiva aparece junto con la actualización del valor, entonces toda intensidad asociada a un contraste perceptivo, que participa de la actualización de un valor discursivo, podrá ser cargada a la cuenta de la pasión. (Fontanille, 2001, 177)

De esta forma, su correlato extradiscursivo o fenomenológico es la propioceptividad, la sensibilidad del cuerpo propio que sirve de mediador entre los dos planos de la semiosis.

La afectividad no sólo se compone de intensidades, esto es, no solo pensarla en término de intensidad, sino también de CANTIDADES y de EXTENSIONES. Esto significa que la cantidad concierne al conjunto de los procesos pasionales y, más precisamente, al sujeto –cuando se trata para él de ‘concentrarse’ o de ‘recobrase’ (volver en sí y al objeto, cuando se trata de su número y de su importancia). Pero también involucra el despliegue en el espacio y en el tiempo.

De esta manera es posible postular como criterio de tipificación de los tipos de estados afectivos según la EXTENSIÓN en el tiempo, esto es su duración como estado pasional. En el punto siguiente vuelvo sobre ella detalladamente como propuesta de agrupamiento de las pasiones para el análisis. Ahora me interesa consignar que el exponente pasional de la cantidad afecta tanto al sujeto como al objeto y al despliegue espacio-temporal del recorrido pasional.

Considero conveniente continuar la exposición con lo que Fontanille especifica como cuatro puntos fundantes para la comprensión de la articulación entre lo sensible y lo inteligible. Para abordar analíticamente este aspecto se deben considerar cuatro niveles de articulación, a saber el de la FUNCIÓN SEMIÓTICA, el de la FORMACIÓN DE VALORES, el de los ESQUEMAS DE DISCURSO y el de los MODOS SENSORIALES. Tomaré en consideración solo los tres primeros. A saber

- I) el de la FUNCIÓN SEMIÓTICA; entendida como el resultado de la toma de posición de un cuerpo propio y de este modo, determina el dominio interoceptivo y exteroceptivo;
- II) el de la FORMACIÓN DE VALORES: la estructura tensiva comprendida como un modelo de engendramiento de los valores discursivos;
- III) el de los ESQUEMAS DE DISCURSO: son puestos en valor los esquemas tensivos del discurso como modelos sintácticos que rinden cuenta a las variaciones de equilibrio entre la intensidad y la extensión.

### **3.3.1. La función semiótica: toma de posición de un cuerpo propio**

Antes de formar parte de sistemas axiológicos construidos por los discursos, las pasiones forman parte de las precondiciones de la significación. Esto quiere decir, que previo a que un PLANO DE LA EXPRESIÓN se correlacione con un PLANO DEL CONTENIDO, conviene imaginar un nivel de ‘presentimiento’, conformándose como las precondiciones de la significación.

Se entienden por PRECONDICIONES DE LA SIGNIFICACIÓN al momento en que:

“(…) antes de “situar” a un sujeto tensivo frente a valores vertidos en objetos (o en el mundo como valor), conviene imaginar un nivel de “presentimiento” en el que se encontrarían, íntimamente ligados uno a otro, el sujeto para el mundo y el mundo para el sujeto.” (Greimas y Fontanille, 1994, 24)

Existiría una TENSIVIDAD FÓRICA primera, originaria que se rompe y deja de ser uno para situarse en una puesta en posición, la polarización de aquello que deja de ser uno.

“La foria es la precondition de toda dimensión pasional, que tiene como contrapartida la dimensión estética que por su parte, descansaría sobre la eventualidad de un retorno a la protensividad fórica, un retorno a un universo indiferenciado postulado como precondition de toda significación. Ese universo indiferenciado es un universo no categorizado, la pasión situada antes de cualquier racionalidad posible del mundo. Bajo la forma de un puro sentir. Esto significa pensar la foria antes de su división en disforia/euforia.” (Greimas y Fontanille, 1994, 26)

Posteriormente son los discursos, justamente, los que representan, cristalizan o esquematizan y actualizan, siguiendo estrictamente a Fontanille, globalmente nuestras representaciones y experiencias.

“Lo sensible y lo inteligible están ineludiblemente ligados en el acto que reúne los dos planos del lenguaje. La semiótica del discurso, tal como las ciencias cognitivas, no puede ignorar esta interacción de lo sensible y de lo inteligible. En efecto, la formación de categorías y la significación en acto están sometidas al régimen de lo sensible.” (Fontanille, 2001, 22)

Evidentemente la pasión, tanto como la acción, transforma, pero la racionalidad que conduce a una y a otra no es la misma. Lo pasional en el discurso obedece a la ‘lógica tensiva’ que no es equivalente a la de la ‘lógica de la acción’, son las TRANSFORMACIONES TENSIVAS las que demarcan el devenir pasional en el discurso y que sin duda, acompañan y/o inciden en mayor o menor medida en la acción.

El sentido de la acción se determina retrospectivamente, bajo el cálculo de presuposiciones y se basa en transformaciones entre dos estados, uno inicial y otro final, reguladas por los ESQUEMAS NARRATIVOS CANÓNICOS y explicitados anteriormente. Sostiene Fontanille:

“(…) el resultado de la acción presupone el acto que lo ha producido, que asimismo presupone los medios y competencias que lo han hecho posible.

Por tanto, la racionalidad de la acción es la de la programación, en el movimiento propio del discurso la acción parece obedecer a un *programa*, dotado de una meta, de desafíos, de medios, de roles y de un recorrido. (Fontanille, 2001, 163)

Mientras que la lógica de la pasión no tiene la misma posibilidad de proyectar, programar su devenir, en palabras del autor:

“(…) se basa en las modulaciones *continuas* de la intensidad semántica, en relación con la cantidad (sea la cantidad actancial o la extensión espacio-temporal). Ciertamente la pasión, tanto como la acción transforma; pero la racionalidad que la dirige es la de las *transformaciones tensivas* – transformaciones de tensiones propias de la *intensidad* y de la “*extensidad*”-. (Fontanille, 2001, 175)

Las preguntas son entonces, ¿qué pasa cuando ante una situación inicial de un sujeto que se proyecta alcanzar, encontrar, recuperar o despojarse de un objeto cambian sus motivaciones originarias y, por ciertas circunstancias imprevistas, las pasiones, emociones o sentimientos le dictan una conducta de la que no resultará ninguna acción para revertir esa situación inicial? ¿Qué sucede cuando el sentir revierte el estado de ánimo o provoca en el sujeto reacciones no previstas que demarcarán una reprogramación del accionar?

Lo expongo de otra forma, en la vida práctica, la acción, por más racional que sea, se ve acompañada de un estado afectivo del sujeto: se representa la situación (aún virtual) en la cual el logro del proyecto será un objeto alcanzado. Si solo se toma en cuenta la racionalidad de la acción, que es la de la programación, se están dejando de lado otros componentes inherentes a

al “... *advenir o sobrevenir, la de la irrupción de los afectos y la del devenir de las tensiones afectivas*” no previstas en la programación. (Fontanille, 2001, 162)

Las pasiones pueden irrumpir, presentarse sin previsión, algunas veces como parte de la reacción típica de un sujeto, de acuerdo a su carácter o temperamento, también como impulso, reacción se construye en el tiempo como sentimiento, hasta incluso ciertos modos de reaccionar ante diversas circunstancias sean parte de su temperamento.

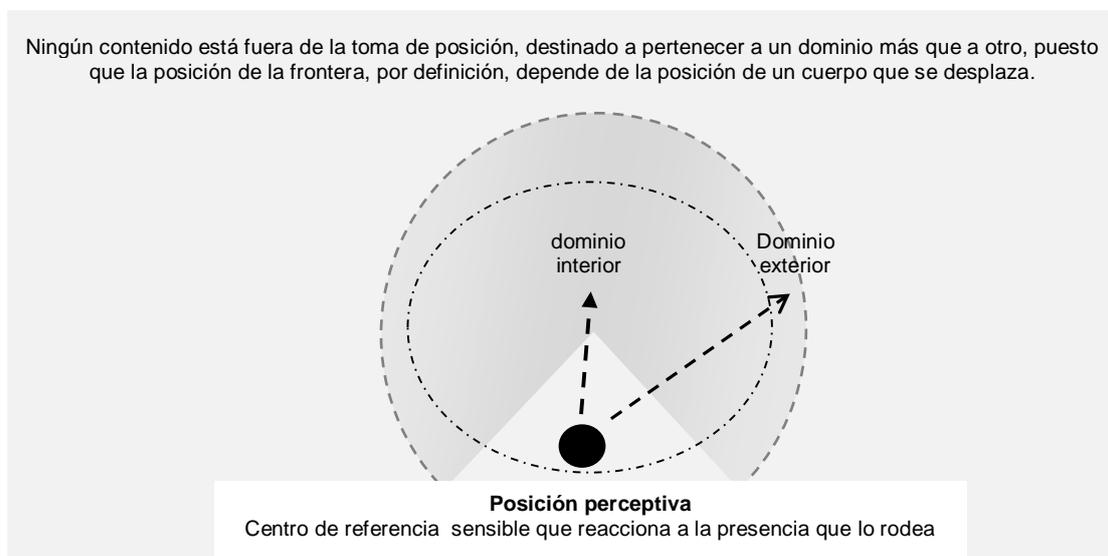
Expongo a continuación aquello que considero relevante de la Semiótica discursiva pasional con respecto a la sensorialidad y a la percepción como condiciones de toda configuración de sentido.

Toda FUNCIÓN SEMIÓTICA es la puesta en CORRELACIÓN de un PLANO DE LA EXPRESIÓN con un PLANO DEL CONTENIDO. Desde la mirada de la semiótica de lo sensible, la FUNCIÓN SEMIÓTICA no es una relación formal entre un plano de la expresión y un plano del contenido, sino que resulta de la TOMA DE POSICIÓN de un cuerpo propio, que determina los DOMINIOS INTEROCEPTIVOS y EXTEROCEPTIVOS; “... *luego, de la proyección de estos dos dominios, uno sobre otro, por efecto de la mediación propioceptiva. Lo sensible –la propiocepción- se convierte así en el dominio común al plano de la expresión y al plano del contenido.*” (Fontanille, 2001, 204)

Es por ello que la semiótica tensiva abandona la perspectiva del signo y la reemplaza por la de los sistemas de significación en discurso, definidos como la puesta en correlación de, al menos, dos dimensiones llamadas PLANO DE LA EXPRESIÓN y PLANO DEL CONTENIDO, designados como MUNDO INTERIOR y MUNDO EXTERIOR. Entre uno y otro se instala el CUERPO PROPIO, que determinará la frontera entre el interior y exterior. Esa frontera se establece cada vez que un sujeto le otorga significación a un acontecimiento, fenómeno u objeto. En palabras de Fontanille:

“Esta frontera no es otra que la posición que el sujeto de la percepción se atribuye en el mundo cuando se esfuerza por desprender su sentido. A partir de esta posición perceptiva se diseñan un dominio interior y un dominio exterior entre los cuales se va a instaurar el diálogo semiótico, pero ningún contenido está, fuera de esta toma de posición de la frontera, por definición, depende de la posición de un cuerpo que se desplaza.” (Fontanille, 2001, 34)

Ilustro a través de la elaboración de una representación gráfico-verbal lo propuesto por Fontanille.



Entonces los universos semióticos sensibles, el INTEROCEPTIVO y el EXTEROCEPTIVO serán puestos en correlación por medio de la posición abstracta de un sujeto de la percepción que será llamada PROPIOCEPTIVA. Este CUERPO PROPIO permitirá hacerlos significar, lo que quiere decir que sólo la TOMA DE POSICIÓN es la que posibilita la significación a partir de la percepción.

Tal como explica Fontanille, cuando la perspectiva del signo –unidades de sentido estables, gramáticas y sintaxis claramente identificables- como objeto de la semiótica deja de tener valor y pasan a ser los complejos entramados de producción de sentido que operan a partir de unas condiciones y operaciones recurrentes, generales y descriptibles y que tienen como base fenomenológica al cuerpo y que se actualiza en los diversos textos pertenecientes a diversos discursos. Con esto quiero evidenciar que el objeto de la semiótica tensiva es el discurso y sus procesos de generación sobre la base de tensiones entre lo sensible y lo inteligible de una presencia capaz de enunciar y

“(…) supone un mundo de percepciones por parte del cuerpo propio que toma posición e instala globalmente dos macrosemióticas. Por cuerpo propio se entiende a una envoltura sensible que determina de este modo un dominio interior y un dominio exterior. .” (Fontanille, 2001, 35)

En cada semiosis habría una TOMA DE POSICIÓN, porque se somete a un punto de vista el mundo percibido y se produce el acto a través del cual la significación toma forma.

“La *presencia*, cualidad sensible es la primera articulación semiótica de la percepción. El afecto que nos toca, esa intensidad que caracteriza nuestra relación con el mundo, esa tensión en dirección del mundo, es asunto de la *mira intencional*; la posición, la extensión y la cantidad caracterizan en cambio los límites y el contenido del dominio de pertinencia, es decir, la *captación*. La presencia entraña entonces dos operaciones semióticas elementales: la *mira*, más o menos intensa y la *captación*, más o menos extensa.” (Fontanille, 2001, 37)

La pregunta que surge después de todo lo dicho es: ¿cuál es la condición de lo inteligible? Justamente cuando aparecen diferencias y estas diferencias forman una red coherente y conforman un sistema de valores.

Para sintetizar lo descripto, el establecimiento de una función semiótica implica el reparto entre el mundo exteroceptivo y el mundo interoceptivo, los que le proporcionan, a la instancia de discurso, elementos del PLANO DE LA EXPRESIÓN y del CONTENIDO, respectivamente. Esto insta una TOMA DE POSICIÓN. Para Fontanille, este es el primer acto instituido por el cuerpo sintiente, operador de esta toma de posición y primera forma que toma el actante de la enunciación. De este modo, el cuerpo sintiente se constituye como el centro de referencia sensible, susceptible de reaccionar ante cualquier presencia que se le anteponga. De esta manera, se va conformando el CAMPO POSICIONAL que tiene como propiedades el CENTRO DE REFERENCIA, LOS HORIZONTES DEL CAMPO, LA PROFUNDIDAD DEL CAMPO y LOS GRADOS de INTENSIDAD y de CANTIDAD propios de esa profundidad.

Explicaré cada uno de estos constructos entendidos como los elementos que forman parte del campo posicional y sus respectivas interrelaciones.

### 3.3.2. La formación de valores: estilos de categorización

Según el control que ejerce la percepción sobre la significación se pueden establecer ESTILOS DE CATEGORIZACIÓN, que no son otra cosa que la formación de SISTEMAS DE VALOR por medio de las modulaciones de la presencia perceptiva y sensible. La categorización, capacidad fundadora de todo lenguaje, pone en marcha en todo discurso la configuración de sistemas de valor. ¿Qué significa que todo lenguaje configura en los discursos sistemas de valor? Explica Fontanille:

“No existe una substancia que se preste por naturaleza a tal o cual categorización; es el acto de categorización, la “estrategia” que lo anima, la que determinará la forma de la categoría, sus fronteras, su organización interna y sus relaciones con las categorías vecinas. Esta cuestión interesa, pues, directamente para estudiar la manera en las culturas “recortan” y organizan sus objetos para hacer de ellos objetos de lenguaje; pero interesa también para estudiar el *discurso en acto*, en la medida en que allí también se recortan y categorizan universos figurativos para definir sistemas de valores. Por eso podemos hablar de *estilos de categorización*.” (Fontanille, 2001, 42)

Si atendemos a lo propuesto por Fontanille sobre los posibles ESTILOS DE CATEGORIZACIÓN, inherente a todo lenguaje y necesario en todo discurso, reposan ante todo sobre elecciones perceptivas y más precisamente sobre la manera en la que es percibida y establecida la relación entre el tipo y sus ocurrencias.

Su propuesta gira en torno a cuatro posibles categorizaciones –o formación de tipos- que los discursos ponen en circulación y es de interés debido a que constituyen estrategias dentro de la actividad discursiva. Si bien, hay que aclarar que

“(…) es el acto de categorización, la “estrategia” que lo anima, la que determinará la forma de la categoría, sus fronteras, su organización interna y sus relaciones con las categorías vecinas. Esta cuestión interesa, pues, directamente para estudiar la manera en que las culturas ‘recortan’ y organizan sus objetos para hacer de ellos objetos de lenguaje, pero interesa también para estudiar el discurso en acto, en la medida en que allí también se recortan y categorizan universos figurativos para definir sistemas de valores. Por eso podemos hablar de estilos de categorización.” (Fontanille, 2001, 42)

La propuesta aquí son cuatro ‘estilos’ de categorizar:

- i) la formación de la categoría sobre los rasgos considerados pertinentes, es decir, sobre la identificación de los rasgos comunes, sobre su número y sobre su distribución entre los miembros de la categoría;
- ii) sobre la consideración de esos rasgos pero desigualmente distribuidos, ‘ semejanza de familia’, en donde no prevalece ningún rasgo sobre otro, pero no se duda en que los ejemplares pertenecen a la misma categoría;
- iii) cuando una ocurrencia se la estima como particularmente representativa de la categoría;
- iv) cuando se selecciona la ocurrencia más neutra para caracterizar el tipo, aquella que posee alguna/s propiedades comunes a las otras.

Fontanille sintetiza su propuesta a través del siguiente cuadro:

		EXTENSIÓN	
		concentrada	difusa
INTENSIDAD	Fuerte	Mejor ejemplar PARANGÓN	Red de rasgos comunes SERIE
	Débil	Término de base neutro CONGLOMERADO	Semejanza de familia FAMILIA
(Fontaille, 2001, 43)			

Si bien esta tipificación puede no ser exhaustiva, sí permite entrever que todo discurso conforma, de uno u otro modo, estilos de categorización.

### 3.3.3. Estructuras tensivas elementales

Para comenzar a explicar cómo la significación ‘toma forma’ a partir de la sensación y la percepción, Fontanille avanza y rescata algunas cuestiones fundantes de las teorías del signo de Saussure y de Peirce para su propuesta de lo pasional en el discurso. Los aportes del estructuralismo de tradición saussuro-hjelmesleviana y del planteo peirceano son retomados y puestos en consideración para desprender de ambas posiciones, una explicación más acabada sobre la manera en que la significación se conforma a partir de lo sensible.

A través de este repaso, Fontanille propone encarar el tema de la significación y de cómo ésta se configura a partir de la sensación y de la percepción, desglosando de ellas un conjunto de propiedades consideradas pertinentes para el orden del discurso, que son:

- a) la coexistencia de dos universos sensibles, el mundo exterior y el mundo interior;
- b) la elección de un punto de vista (mira);
- c) la delimitación de un dominio de pertinencia (captación) y
- d) la formación de un sistema de valores gracias a la reunión de los dos mundos que forma la semiosis.

Establece que sólo se puede hablar de significación discursiva si se relevan dos condiciones esenciales: “(...) *de un lado el cuerpo sede de percepciones y emociones, y centro del discurso; y de otra parte el valor, los sistemas de valores, sin los cuales la significación no tiene nada de inteligible.*” (Fontanille, 2001: 33)

En todo proceso de semiosis, el sentir dirigido hacia las cosas, o MIRA, se articula con la dimensión inteligible que es constitutiva, también, de la presencia sensible, en tanto cuerpo que percibe capaz de discriminar o distinguir las sensaciones, de asociarlas a formas discretas, de establecer cortes en la masa del *continuum*. Dicho de otra forma, la inteligibilidad *capta* en la extensión del mundo, que instituye lo *otro*, las formas con las cuales discretiza los contenidos de ese *continuum*. De esta manera, el CUERPO irrumpe como una PRESENCIA que TOMA POSICIÓN en el mundo, intencionadamente, a este acto Fontanille lo define como el primer lugar de la articulación de una dimensión sensible (la MIRA de lo continuo) y de una dimensión inteligible (la CAPTACIÓN

diferenciada de lo sentido). Entre estas dimensiones el cuerpo propio establece correlaciones que fundamentan la orientación de la atención, de la articulación de los contenidos de las formas y del sentido de lo que se experimenta en el acto de la enunciación.

Los tipos de correlaciones que se pueden establecer a partir de dos dimensiones graduales: INTENSIDAD y EXTENSIÓN. La primera, DOMINIO INTERNO O INTEROCEPTIVO, la segunda, DOMINIO EXTERNO O EXTEROCEPTIVO. La correlación entre estos dominios tiene como resultado la TOMA DE POSICIÓN de un CUERPO PROPIO, sintiente

“(…) sede del efecto de presencia sensible, es, pues, *propioceptivo*”. De esta manera, advertir el punto de vista en un discurso equivale, “...antes de preguntar si los términos de una categoría tienen un valor universal cualquiera, a investigar, ante todo, las cualidades sensibles que determinan y orientan la puesta en escena de la categoría” (Fontanille, 2001, 62)

Así de una TOMA DE POSICIÓN se extraen consecuencias, ya que además de imponer la partición entre los dominios indicados, asigna también una ORIENTACIÓN: la de la mira y la captación. Estas operaciones, estipuladas como necesarias para la representación de la significación en acto, convierten las dimensiones graduales en *ejes de PROFUNDIDAD*, orientados a partir de una posición de observación. Los grados de intensidad y de extensión, bajo el control de las operaciones de la mira y de la captación, se convierten entonces en GRADOS DE PROFUNDIDAD PERCEPTIVA.

Lo expreso de otro modo, la construcción de la significación en el discurso es del trabajo de la SEMIOSIS EN ACTO, es decir que procede de una presencia perceptiva capaz de expresarse semióticamente y de TOMAR POSICIÓN en el mundo. TOMAR POSICIÓN significa asumir una perspectiva desde la cual poder establecer correlaciones y tensiones entre los grados de intensidad sensible y la inteligibilidad de las formas. Es esta TOMA DE POSICIÓN la que autoriza, en un campo perceptivo, a partir de la presencia sensible, enunciar su propia perspectiva sobre los acontecimientos, fenómenos u objetos que percibe y siente.

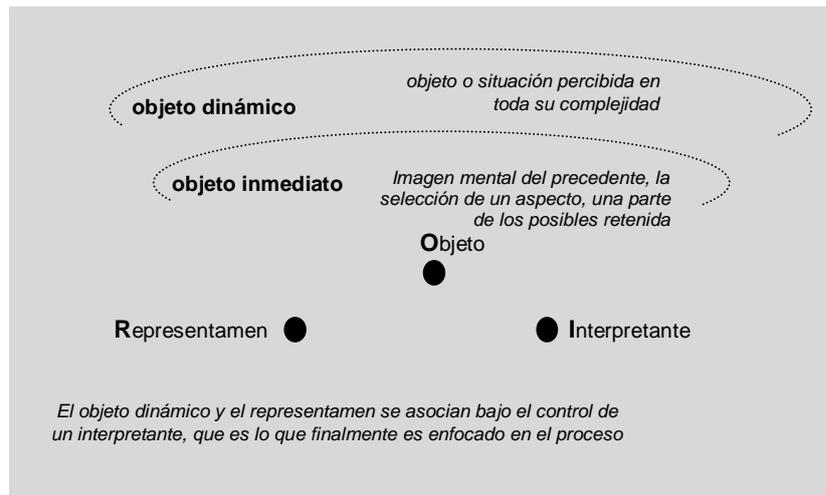
Ahora bien, me interesa exponer más en detalle el trabajo de derivación que realiza de la perspectiva peirceana en tanto estructura ternaria. De este último es claro su aporte en cuanto a contribución en la comprensión de los sistemas de valor, de la anterior retoma el camino que permite comprender cómo ir de lo sensible a lo inteligible.

### 3.3.3.1. Estructura ternaria

Sobre la valoración de la propuesta peirceana, Fontanille sostiene que el mundo encarado no es más que un conjunto virtual de posibles, un mundo percibido o una parte extraída de un mundo categorizado, debido a que el funcionamiento del signo puede definirse, como

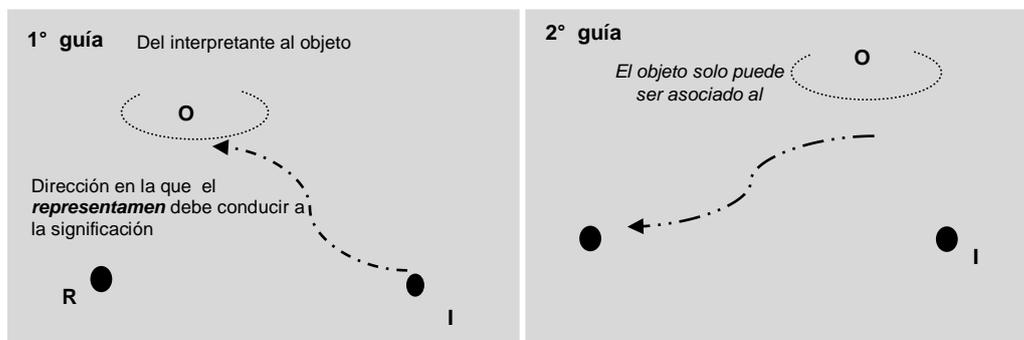
“(…) un *objeto* dinámico –objeto o situación percibidos en toda su complejidad- es puesto en relación con un *representamen* –eso que lo representa-, pero solamente bajo un punto de vista (bajo cualquier correspondencia o bajo cualquier aspecto), designado aquí como el *fundamento*; este punto de vista, o fundamento, selecciona en el objeto dinámico un aspecto pertinente de él, llamado *objeto inmediato*, y la reunión del representamen y del objeto inmediato se hace “en nombre de”, o “por”, o “gracias a” un quinto elemento: el *interpretante*.” (Fontanille, 2001: 31)

A continuación intento ilustrar, a través de representaciones gráfico-verbales lo propuesto por Fontanille sobre este punto de la teoría peirceana.



Representación gráfica-verbal N°15

La primera de estas guías de flujo de atención puede explicarse de la siguiente manera.



Representación gráfica-verbal N°16

La primera establece la indicación de una dirección y de una tensión definida como INTENCIONALIDAD y, la segunda, como la definición de un dominio de pertinencia.

Estas operaciones de guía semiótica, "...corresponden la primera, la tensión intencional, a la MIRA, y la segunda, la delimitación del dominio de pertinencia, a la CAPTACIÓN; la mira concierne aquí al eje REPRESENTAMEN - OBJETO INMEDIATO - INTERPRETANTE, mientras que la captación concierne al eje *objeto* DINÁMICO-FUNDAMENTO-OBJETO INMEDIATO. La MIRA y la CAPTACIÓN, independientemente de toda perspectiva peirceana

De esta forma, el referente, es siempre un universo semiótico conformado, sometido a concepciones modales, perceptivas y categoriales. Es decir, Fontanille desde una mirada peirceana, sostiene que estamos frente a un planteo sobre la relación entre la percepción y la significación, establecida en el devenir que suscita la segunda a partir de la primera, en el proceso que no es otro que la semiosis propiamente dicha.

Fontanille propone dos categorías fundantes desde las cuales explica cómo la significación puede surgir de la percepción. Estas categorías son la MIRA y la CAPTACIÓN que las presento a través de un diagrama que intenta ilustrar sus funciones y valores.

### 3.4. La instancia del discurso

Desde la perspectiva del DISCURSO EN ACTO adoptada en este trabajo, la denominación de INSTANCIA DEL DISCURSO define al “... conjunto de operaciones, de operadores y de parámetros que controlan el discurso. Este término genérico permite evitar introducir prematuramente la noción de sujeto.” (Fontanille, 20012, 84) Con esta aclaración pretendo dejar sentado que el acto es primero y los componentes de su instancia son segundos. El acto es un acto de enunciación que produce la función semiótica. Explicado de otra forma, en la instancia de discurso

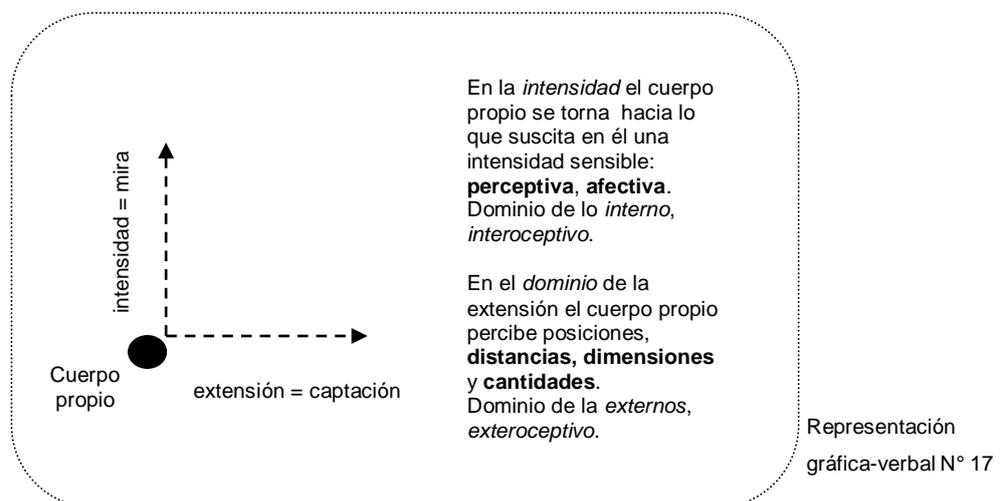
“(...) debe operar un reparto entre el mundo exteroceptivo, que le suministra los elementos del plano de la expresión y el mundo interoceptivo, que le suministra los del contenido. Este reparto adquiere la forma de una ‘toma de posición’”. (Fontanille, 2001, 84)

Hemos visto que para comprender la articulación, la significación sigue un recorrido inmanente a lo largo de un discurso –a través de sus textos. Ese recorrido desde el punto de vista teórico-metodológico es hipotético-deductivo, por eso no hay que confundirlo con lo que sucede psíquicamente en la mente del autor. Advierte Desiderio Blanco “... éste es un recorrido genético, aquel es un recorrido generativo. El recorrido generativo de la significación va de los elementos más abstractos a los más concretos. Y lo mismo sucede con las sucesivas articulaciones del sentido.”

La semiótica tensiva intenta pulir esos grados de significación por medio de otro modelo: el esquematismo tensivo. Éste trabaja con las dimensiones graduales de la presencia sensible, la intensidad y la extensión. La correlación entre estas dos dimensiones puede ser representada por el conjunto de puntos de un espacio sometido a los ejes de control. Ver gráfico

La TOMA DE POSICIÓN es entonces el primer acto, la instancia de discurso enuncia así su propia posición, se puede hablar de una PRESENCIA. Fontanille advierte que el operador de ese acto es, por consiguiente, el CUERPO PROPIO, sintiente, instituido como la primera forma que toma el actante de la enunciación. El cuerpo propio se convierte así en el centro de referencia sensible, ya que reacciona ante la presencia de todo lo que lo rodea, por lo tanto, está siempre vinculada a una experiencia perceptiva y afectiva.

Se instaura así como zona de referencia y de ella se proyectan dos grandes dimensiones de la sensibilidad perceptiva: INTENSIDAD y EXTENSIÓN.



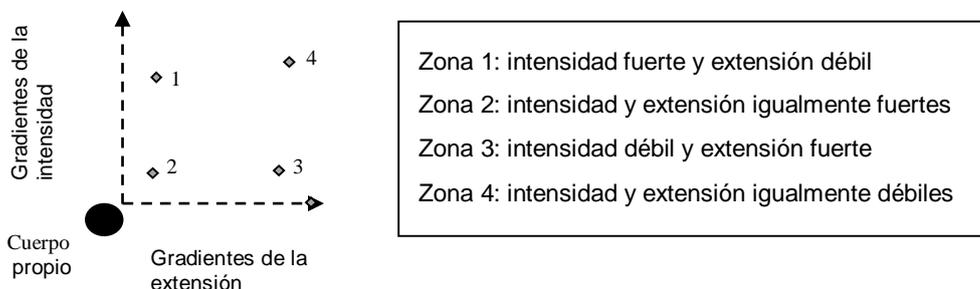
La presencia que el CUERPO PROPIO percibe y se expresa en términos de EXTENSIÓN e INTENSIDAD. Esto significa que la presencia sensible asocia grados de intensidad con posiciones o cantidades en la extensión. Entre una y otra dimensión se establecen correlaciones.

En esta teoría lo sensible se vuelve inteligible. Todo discurso proporciona conocimientos y emociones, de modo que para su comprensión es prioritario poder comparar, confrontar y generalizar. Pasar del DISCURSO EN ACTO al DISCURSO ANUNCIADO. Sin embargo, cada acto discursivo no es más que una ocurrencia

“(…) de una multitud de actos de lenguajes encadenados y superpuestos los unos a los otros. Debemos, de algún modo, pasar del *acto de enunciación* a la *praxis enunciativa*: la praxis es, justamente, ese conjunto abierto de enunciaciones encadenadas y superpuestas, en cuyo seno se desliza cada enunciación singular. A partir de ahí, por la repetición, la reformulación, y hasta por la innovación, todos los actos de la praxis enunciativa son subyacentes al ejercicio de un acto singular. Por eso mismo, los discursos son capaces de *esquemmatizar* aquello a lo que se refieren y de proyectar así formas inteligibles que nos permiten construir la significación”. (Fontanille, 2001, 92)

Ahora bien, ¿qué se entiende por inteligible? Percibir cualquier cosa, antes de reconocerla como figura-forma, ubicada en cierta posición relativa a nuestra propia posición y cierta extensión es percibir con mayor o menor intensidad una presencia. Definida como la primera articulación semiótica de la percepción se constituye por medio de dos dimensiones definidas

“(…) el afecto que nos toca, esa intensidad que caracteriza nuestra relación con el mundo es asunto de la *mira intencional*; la posición, la extensión y la cantidad caracterizan en cambio los límites y el contenido del dominio de pertinencia, es decir, la *captación*.” (Fontanille, 2001, 93)



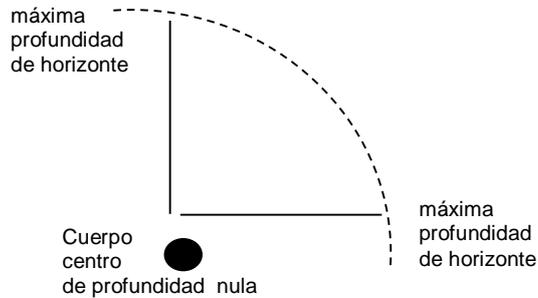
Representación gráfica-verbal N° 18

Las consecuencias de la toma de posición de un cuerpo propio, del cuerpo sintiente que impone, a través de la toma de posición, no sólo la partición de estos dominios sino además una orientación de la *mira*.

Las dimensiones graduales se convierten en *ejes de profundidad*, orientados justamente por la toma de posición adoptada, que no es otra cosa que una posición de observación. Así “... los *grados de intensidad y de extensión, bajo el control de las operaciones de la mira y la captación, se convierten entonces en grados de profundidad perceptiva*.” (Fontanille, 2001, 63)

“La distribución obtenida es específica de una cultura o de un discurso, puesto que depende de las valencias que han sido seleccionadas en un discurso particular; la elección no es inmensa, pero de todos modos es, en principio, específica de tal o cual discurso.” (Fontanille, 2001, 65)

La profundidad puede ser definida como la distancia percibida entre el centro y los horizontes. Profundidad del campo posicional del discurso, que no es otra cosa que la tensión entre un centro y los horizontes, por tanto depende de las variaciones de la intensidad y de la extensión perceptiva. La aprehensión de esta profundidad sólo es posible desde una perspectiva dinámica, es a través del movimiento entre el centro y los horizontes.



Representación gráfico-verbal N° 19

Por tanto los ejes del espacio exterior serán 'vestidos' de VALENCIAS de una categoría examinada. Los puntos del espacio interno se corresponderán con VALORES de la misma categoría.

### 3.5. Los esquemas de discurso: sintaxis discursiva

Pasemos ahora a los esquemas que prefigura la Semiótica Pasional. Según esta propuesta teórica, los esquemas discursivos son de dos tipos:

“De una parte los esquemas de tensión, que suministran una representación precisa y calculable de las modulaciones de la tensión en el discurso y, de otra parte, los esquemas discursivos canónicos, que organizan las etapas lógicas de la acción o de los recorridos pasionales en el discurso.

Los esquemas tensivos son módulos de base, que asocian tensión y distensión, según combinaciones previsibles por deducción. Los esquemas canónicos son secuencias relativamente generales, producidas y fijadas por la praxis enunciativa, de manera tal que conjugan muchos esquemas tensivos con vistas a procurar a una de las dimensiones del discurso, su 'perfil tensivo'” (Fontanille, 2001, 31)

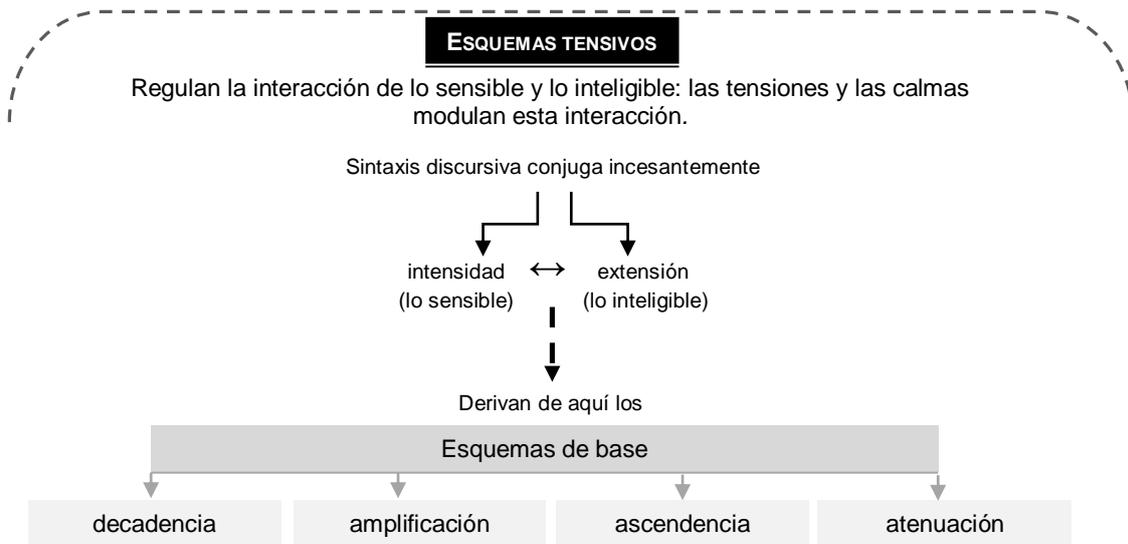
Explicado de otra forma, los ESQUEMAS TENSIVOS son los que regulan la interacción de lo sensible con lo inteligible, las tensiones y las calmas que modulan la interacción. Estos se subdividen en ESQUEMA de la DECADENCIA, de la ASCENDENCIA, de la AMPLIFICACIÓN y de la ATENUACIÓN y se conjugan en el interior de los esquemas pasionales canónicos.

Recordemos que la definición que establece Fontanille sobre semiosis, establece que la intensidad pasional del discurso tiene como correlato fenomenológico la propioceptividad, la sensibilidad del cuerpo propio que sirve de mediador entre los dos planos que participan de toda semiosis. Desde la perspectiva de la semiótica de la acción, para el sujeto actuante, el ESTADO aparece como el resultado final de la acción, o bien como su punto de partida. La semiótica de las pasiones sobre esto determina otra resolución y la puedo explicar de la siguiente manera. En primer lugar discriminar dos tipos de estados, ESTADOS DE COSAS de ESTADOS DE ÁNIMO. El primero es el estado del mundo que se ve transformado por un sujeto y el segundo el estado de ánimo de un sujeto que

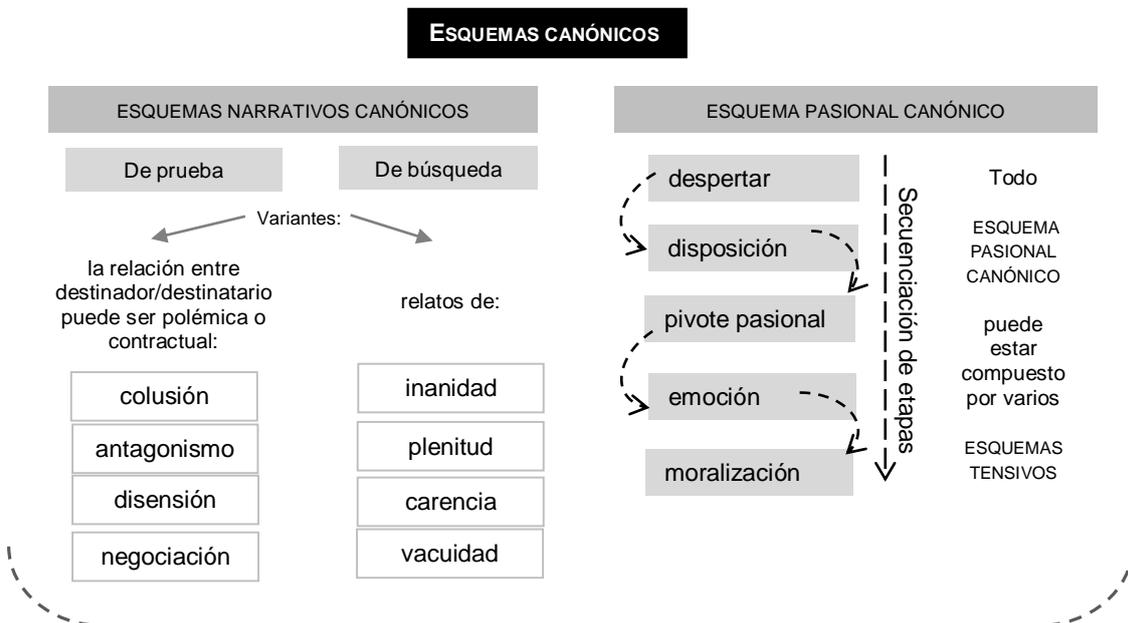
se ve competente para la acción y la competencia modal misma, la cual simultáneamente sufre transformaciones. Esto plantea una aporía, un dualismo SUJETO/MUNDO que sólo es posible de resolver a través de una semiótica homogénea. Esto quiere decir, la existencia de esta semiótica

“– convertida en tal por la mediación del “cuerpo sintiente” – permite enfrentar esta aporía: merced a esta transformación, el mundo en cuanto “estado de cosas” se vuelca sobre el “estado del sujeto”; es decir, se reintegra en el espacio interior y uniforme del sujeto. En otras palabras, la homogenización de lo interoceptivo y de lo exteroceptivo gracias a la mediación de lo propioceptivo instituye *una equivalencia formal entre los “estados de cosas” y los “estados de ánimo” del sujeto.*” (Greimas Fontanille, 1994:14)

Sobre los esquemas del discurso, la pasión obedecería más bien a los esquemas tensivos, mientras que la acción obedece a los esquemas narrativos canónicos. Elaboro a continuación una representación gráfico-verbal que elaboro para sintetizar lo explicitado hasta aquí.



Los ESQUEMAS TENSIVOS pueden conjugarse y encadenarse en los diversos ESQUEMAS CANÓNICOS debajo expuestos, que permite reconocer bajo una forma fijada e inmediatamente reconocible en una cultura dada.



Representación gráfico-verbal N° 20

### 3.5.1. Esquemas narrativos canónicos

Si bien la falta o carencia ha sido el modelo cultural dominante que es preciso colmar –esquema de la búsqueda- y que da lugar a los RELATOS DE CARENCIA, la Semiótica pasional advierte otras figuras, en las que el SUJETO, por ejemplo ante una saturación de objeto que invaden su campo de presencia, siente miedo, ansiedad, opresión se sofoca y muchas veces quiere escapar.

Entonces, del modo *presencia/ausencia* del OBJETO para el SUJETO, puede derivarse una tipología de los esquemas narrativos:

- RELATOS DE PLENITUD. Son justamente aquellos en los que la dicha no es su característica. La felicidad no está presente y se caracterizan por las formas de saturación opresiva y obsesiva. La acción cobra sentido porque es a través de ella que el sujeto puede huir del campo de presencia saturado o reconformarlo por medio de la selección de objetos y valores. *“Los esquemas narrativos de opresión, de fuga o de recomposición selectiva reposan, en consecuencia, sobre la plenitud angustiosa del Objeto para el Sujeto.”* (Fontanille, 2001, 105)

De esta manera todo gira alrededor de la discriminación entre ‘lo bueno’ y ‘lo malo’, ‘lo deseable’ o ‘lo execrable’.

- RELATOS DE INANIDAD: la acumulación de OBJETOS por parte de los SUJETOS provoca el debilitamiento de sus deseos y de esta manera pierden para estos sujetos narrativos su valor, aunque social, económica y simbólicamente lo posean. Aquí entran las acciones de riesgo. *“Los esquemas de riesgos reposan, pues, sobre la inanidad del Objeto para el sujeto, porque asumen como punto de partida el valor más débil del objeto, para reactualizarlo al correr el riesgo.”* (Fontanille, 2001, 105)
- RELATOS DE VACUIDAD: universos en los que los valores se derrumban: el honor, el amor, la fidelidad, la seguridad nada merece la pena, solo el placer. Es decir, nada tiene valor para ponerse en la mira, por tanto, nada es captado, por poco que fuera. El debilitamiento de todo es intencional. De esto deriva que lo único que queda es la degradación de los cuerpos, de las cosas, de los lugares, de las almas. La vacuidad del objeto para el sujeto. El sujeto aquí es encarado y captado por la muerte, saturado de presencias agresivas.

### 3.5.2. Esquema pasional canónico

La pasión, sostiene Fontanille,

*“(…) pertenece al ‘orden de lo vivido’, ‘del sentir’, en relación con la presencia, es una intensidad que afecta el cuerpo propio, eventualmente una cantidad que divide o se reúne en la emoción. Pero de la misma manera que otras dimensiones del discurso, la dimensión pasional está esquematizada por la praxis enunciativa y esta esquematización permite escapar al puro sentir, la hace inteligible y le permite inscribirse en formas culturales que le dan su sentido.”* (Fontanille, 2001, 108)

Para su abordaje propone un secuencia canónica en la que cada cultura o cada discurso seleccionan, jerarquizan pasiones ‘típicas’. En esta secuencia esquemática se insertan dentro de los esquemas pasionales canónicos.

Los esquemas de tensión conjugan, en la cadena de la sintaxis del discurso, movimientos oscilatorios orientados a una mayor o menor tensión correspondiéndose con un menor o mayor reposo respectivamente.

1. **DESPERTAR AFECTIVO:** etapa en la que el actante es sacudido, se despierta su sensibilidad porque una presencia afecta su cuerpo. Esto sucede cuando se puede observar un cambio de intensidad y una modificación cuantitativa, su conjugación modifica el ritmo de su recorrido, con agitación o desaceleración, con suspensión o aceleración, el flujo de la presencia en el campo es afectado. Esta modificación puede afectar la rúbrica del recorrido pasional.
2. **DISPOSICIÓN:** en esta fase puede precisarse el género de la pasión, superado ya el estadio del sobresalto por la sensibilización de una presencia que afecta al cuerpo, el actante apasionado es capaz de imaginar, proyectar escenarios del miedo, la envidia, el amor, los celos, la ira, el orgullo. Se conforma la llamada *imagen pasional*, escena o escenario que provocará justamente placer o sufrimiento.
3. **PIVOTE PASIONAL:** momento de la transformación pasional, pero una transformación de la presencia no de la junción, en el sentido estrictamente narrativo. En esta fase del pivote el actante conocerá el sentido de la turbación (despertar) y de la imagen (disposición) que preceden. De este modo tiene asignado un rol pasional identificable.
4. **EMOCIÓN:** consecuencia del momento del pivote pasional: el cuerpo actante reacción a la tensión que padece. Expresa de alguna manera un acontecimiento pasional, tanto a sí mismo como a los otros. Es decir, no es únicamente dar sentido a un estado afectivo, se trata más bien de expresar, mostrar ese estado.
5. **MORALIZACIÓN:** esta es la última fase del recorrido, luego de que el actante experimentó, manifestó y reconoció la pasión, ésta puede ser evaluada, juzgada y el sentido de la pasión adquiere, entonces, para un observador externo un sentido axiológico. Es el momento en que la pasión revela los valores sobre los que se sostiene y de esta manera son confrontados con los de la comunidad para ser sancionados positiva o negativamente según lo establecido en esa comunidad.

De este modo la sintaxis del discurso, desde la perspectiva de la presencia, es suministrada por los esquemas de tensión dispuestos en secuencia y transformados eventualmente en esquemas canónicos.

Pero a esto hay que añadirle otras reglas que explotan otras propiedades del discurso: i) ORIENTACIÓN DISCURSIVA O PUNTO DE VISTA, ii) HOMOGENEIDAD SIMBÓLICA y iii) PROFUNDIDAD.

i) PUNTO DE VISTA:

Para su comprensión en la perspectiva del discurso en acto hay que remitirse a dos actos elementales propuestos por esta teoría que son la MIRA y la CAPTACIÓN, que unen FUENTES y BLANCOS. No se basa en otra cosa que en el desajuste que produce la intervención del actante de control: algo se interpone y no deja que la captación coincida con la mira, por tanto la captación es imperfecta. Entonces se debe adaptar la captación a eso que está puesto en la MIRA, ajustarse a ella. La optimización sería el acto propio del PUNTO DE VISTA, que debe en todo momento regular las pretensiones de la MIRA y la CAPTACIÓN para hacerlas congruentes, esto equivale a regular

FUENTE y BLANCO gracias a una adaptación recíproca de la MIRA y de la EXTENSIÓN DE LA CAPTACIÓN. De esta manera el PUNTO DE VISTA redefine los límites del CAMPO POSICIONAL.

De la imperfección de este desfase, pueden derivarse cuatro estrategias generales, según qué y cómo se enfatice el interjuego entre las categorías de la MIRA y la CAPTACIÓN.

	Mira intensa	Mira débil
Captación intensa	Estrategia englobante	Estrategia acumulativa
Captación reducida	Estrategia electiva	Estrategia particularizante

Representación gráfica-verbal N°21

Puede darse entonces:

*“Punto de vista electivo o exclusivo:* la mira renuncia a la totalidad del objeto, se concentra sobre un aspecto considerado como representativo del conjunto y puede alcanzar así toda su intensidad.

*(...) punto de vista acumulativo o exhaustivo:* a falta de poder hacer coincidir la mira con la captación, el sujeto renuncia a una mira intensa y única, acepta dividirla en miras sucesivas y aditivas: el objeto solo es, entonces, una colección de partes.

En el tercer caso, se puede ya sea conservar una pretensión globalizante y el punto de vista será llamado *dominante o englobante*, ya sea aceptar simplemente los límites impuestos por el obstáculo y el punto de vista será entonces *particular o específico*”. (Fontanille, 2001 114)

Así los discursos pueden construir sentido favoreciendo alguno o conjugando varios puntos de vista, y se apoyan en el sentido otorgado al objeto, es decir, conforman diversas morfologías en las que *“...el objeto puede ser representado por una de sus partes, recompuesto por adición, captado de golpe como un todo o reducido a un fragmento aislable.”* (Fontanille, 2001, 114)

ii) HOMOGENEIDAD SIMBÓLICA O CONFORMACIÓN DE SISTEMAS SEMISIMBÓLICOS

Como parte de su propiedad de coherencia semántica, en todo discurso se advierten redes de relaciones sémicas que subtienden el discurso dado. Es decir que encontramos planos homogéneos de significación, que se apoyan en la reiteración, en varios segmentos discursivos, de elementos semánticos idénticos. Esta redundancia semántica indispensable para la coherencia del discurso es denominada por la Semiótica como ISOTOPIA.

La noción de ISOTOPIA, entonces, remite a la recurrencia, a nivel sintagmático, de uno o más rasgos de sentido (denominados “semas”). Esta recurrencia o iteración sémica (semántica) puede tener diversos grados de extensión en un discurso. En este sentido hay isotopías que atraviesan el relato y otras – denominadas minisotopías o isotopías parciales- que subtienden sólo un segmento del mismo. De este modo pueden postularse, como en el caso planteado, isotopías que atraviesan conjuntos discursivos.

La función de la ISOTOPIA es la de desambiguación:

“Por isotopía, entendemos un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato, tal y como resulta de las lecturas parciales de los enunciados y de la resolución de sus ambigüedades que es guiada por la búsqueda de la lectura única”. (Greimas, 73)

Ahora bien, ¿cómo trabajar este concepto en textos en los que el lenguaje verbal no es el único sistema de representación, como son los textos de este estudio? Fontanille sostiene que las isotopías van conformando lo que denomina como sistemas *semisimbólicos*. El *semisimbolismo* remite al principio de coherencia y homogeneidad de todo universo semiótico, homogeneidad requerida entre el plano de la expresión y el del contenido, pero como grandes redes de equivalencias de analogías que aseguran justamente esa coherencia.

Más allá de las conexiones término a término, se puede advertir que

“(…) la coherencia que avizoramos aquí sólo es alcanzada si la conexión es establecida entre sistemas de valores (para comenzar, entre sistemas de oposiciones pertinentes), y no entre términos aislados.

(…) las conexiones entre sistemas de valores particulares (entre oposiciones pertinentes) son el fruto de la praxis enunciativa, y concurren a la coherencia del discurso. Por esa misma razón debería ser más que cualquier cosa, el principio de base de toda aproximación semiótica a la coherencia de un discurso. Este tipo de conexiones es llamado sistema semisimbólico.” (Fontanille, 2001, 115)

Luego de Levi Strauss, Greimas y J.-M Floch hicieron del semisimbolismo uno de los instrumentos propicios para el análisis de la imagen.

“En efecto, puesto que el semisimbolismo es una codificación semiótica estrictamente imbricada en el ejercicio de una enunciación particular, individual o colectiva, es el único medio para acceder a la estructura de un lenguaje cuando este último no posee “lengua” o “gramática” generalizable”. (Fontanille, 2001, 116)

iii) PROFUNDIDAD Y DIMENSIÓN RETÓRICA

¿Cómo se garantiza la conexión semisimbólica que homogeniza al discurso? Ésta puede conformarse a distancia o por proximidad. Cuánto más distancia mayor será la homogeneidad global del discurso.

### 3.6. Diferencia entre actantes y actores

Estimo importante establecer aquí claramente la diferencia entre dos categorías analíticas, la de ACTANTE y la ACTOR. Remarco en este punto esta distinción que postula Fontanille como dos tipos de permanencias y de identidades en el discurso. Dicho de otra forma, redundancias semánticas, aplicadas aquí a categorías particulares de contenidos.

Hay DOS TIPOS DE IDENTIDADES, la de los ACTANTES, aseguradas por las isotopías predicativas –recurrencia de la misma clase de predicados- y la de los ACTORES, aseguradas por las isotopías figurativas, temáticas y afectivas. Ambas se encuentran en transformación permanente, sea el recorrido actancial para los actantes o sean recorridos temáticos, figurativos o afectivos para los actores. Tal cual se viene explicando, el ACTANTE es una función de relato –sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante, oponente- exponen un aspecto abstracto del discurso en el nivel semionarrativo.

Así, en la superficie del relato, los roles actanciales<sup>48</sup> son asumidos –por medio de vertimientos semánticos- por ACTORES FIGURATIVOS. Diversas pueden ser las posibilidades:

---

<sup>48</sup> Esta categoría analítica ha sido en punto 2.3.1 de este mismo capítulo.

- un rol actancial asumido por un actor figurativo;
- un rol actancial asumido por dos o más actores figurativos;
- dos o más roles actanciales asumidos por un solo actor figurativo.

Se definen aquí dos conceptos fundamentales del relato, el rol como entidad figurativa, animada, anónima y social y el actor que puede asumir varios roles. Los roles pueden ser actanciales, de naturaleza gramatical, vinculados al movimiento del relato, o bien temáticos, de tipo semántico que rigen el comportamiento de los actores.

Cabe añadirle que según se presenten los recorridos de los actores o actantes más o menos abiertos, los ROLES y las ACTITUDES juegan un papel relevante. Los ROLES y las ACTITUDES son formas diferentes de IDENTIDADES TRANSITORIAS que conforman el recorrido de un actante o actor (ver Cap. II, pág.). Los ROLES son identificables después del uso que los ha fijado. Es una identidad acabada. Las ACTITUDES, en cambio son reconocidas en el momento de su aparición abriendo posibilidades nuevas de identidad que caracterizarán a ese texto en particular.

Un actor es un componente que actúa en las narraciones. Desde esta perspectiva, actor sustituye al término personaje o *dramatis personae* de Propp. El actor puede estar representado por un personaje (personaje antagonista, por ejemplo) o por varios (personaje colectivo); también puede ser figurativo (antropomorfo o zoomorfo o cosificado) o no figurativo (el destino, por ejemplo). En el actor se cristaliza el papel actancial, el modelo abstracto a desempeñar, el tipo de rol que ha de cumplir.

Recordemos que los roles, a su vez, pueden ser: TEMÁTICO investimento del ACTANTE, constituye la formulación actancial de los tópicos (o temas), puede representar un 'tipo' humano (ej.: el padre; un anciano; el cazador; la doncella; el amante; el rey). Mientras que el ACTOR FIGURATIVO es el portador de un ROL ACTANCIAL y de un ROL TEMÁTICO, pero dotado además de rasgos fisonómicos (antropomorfos o zoomorfos) y psicológicos, por tanto también emocionales, pasionales, producto de un proceso figurativización. La noción de actor figurativo es la que más se acerca a la tradicional noción de 'personaje'.

Ahora bien, en la DIMENSIÓN PATÉMICA del discurso se presentan los ROLES PATÉMICOS. Al respecto, los autores establecen que para pasar a las estructuras discursivas, para la Semiótica pasional, se debe hacer uso de la CONVOCACIÓN, que puede definirse como el

“(…) conjunto de procedimientos encargado de manifestar en el discurso las magnitudes manifestables del nivel epistemológico o del nivel semionarrativo; esas magnitudes son continuas en lo que se refiere a la tensividad fórica y discontinua en lo que se refiere a lo semionarrativo. A manera de ejemplo, la convocación de las modulaciones del devenir se manifiesta como aspectualización, y la convocación de la dimensión tímica se hace bajo la forma de una dimensión patémica del discurso, que abarca el conjunto de las propiedades manifestables del universo pasional. Asimismo, los patemas se definen como el conjunto de condiciones discursivas necesarias para la manifestación de una pasión-efecto de sentido. Al respecto, se distinguirán los patemas-procesos y los roles patémicos, en función de si se desea captar los sintagmas pasionales o las identidades transitorias del sujeto discursivo dentro de esos sintagmas.” (Greimas y Fontanille, 1994, 74)

Cabe aclarar que el concepto de ROL PATÉMICO se traslapa con el de disposición, ya que ambos caracterizan a una programación discursiva del sujeto apasionado.

“Si se reconstruyen por presuposición las propiedades del sujeto apasionado, sobre la base de una iteración funcional y por medio de un cálculo cognoscitivo basado en los resultados de un proceso –es decir, en las magnitudes discontinuas-, se los identificará y designará como roles patémicos; en cambio si se trata de captar las misas propiedades como una manera de sentir, como una programación que deriva de una forma aspectual, nos vemos obligados a aplicarle una lógica de las motivaciones y, en consecuencia, se los tratará como disposiciones.” (Greimas y Fontanille, 1994, 74, 75)

### 3.6.1. El rol y la actitud como categorías analíticas

A partir de lo explicitado, y para terminar con los postulados que, desde mi entender, son esenciales para elaborar el análisis semiótico pasional del discurso elegido, presento las categorías de ROL y ACTITUD, como otra distinción sustancial de esta teoría.

Las categorías de ROL y ACTITUD.

“(…) son pues, dos formas diferentes de las identidades transitorias que componen el recorrido de una actante o de un actor. (...) el reconocimiento del rol se hace después del uso que lo ha fijado, luego de la repetición que la ha estabilizado. El rol es una identidad acabada, captada al final del recorrido, y presupone en todos los casos una praxis enunciativa gracias a la cual es estabilizado y objetivado. (...) En cambio, la actitud puede ser reconocida en el momento mismo en que aparece. Pone en marcha nuevas posibilidades de identidad, pone al actante o al actor en devenir: por la gracia de un gesto inesperado, de una audacia en el comportamiento, o de una propiedad revelada y no previsible, surgen nuevas bifurcaciones.” (Fontanille, 2001, 129)

Dichos con otras palabras, los ROLES pueden identificarse colocándose al final del recorrido, en la realización de un proceso y de esa manera identificar lo transformado de lo que permaneció idéntico. Contrariamente la identificación de las ACTITUDES depende de que la instancia de discurso tome posición en el curso mismo del devenir. Las ACTITUDES son lo imprevisible de cada discurso y van marcando los cambios pasionales: emociones, sentimientos, estados de ánimo diversos que pueden presentarse a lo largo de un relato.

## 4. Semiótica visual

Escudero Chauvel no duda en afirmar que:

“(…) el lugar común: *‘vivimos en un mundo de imágenes’*, señala cómo estas se hallan presentes en tanto instrumento de conocimiento y de descubrimiento científico, si pensamos en su uso en la astronomía o la meteorología, desde los rayos X hasta la imaginería médica, pasando por los modelos y los diagramas, y cómo contribuyen a construir nuestro imaginario cultural con complejas articulaciones de mimesis, de abstracción formal, de representación espacial, de testimonio o de recuerdo, de identidad o de veneración, de prohibición o de encantamiento.” (Escudero Chauvel en deSigni 4, 2003, 7)

Ahora bien, los textos visuales plantean un problema semiótico-metodológico y este es: cómo abordar las imágenes para el estudio de la conformación del sentido en textos en los que el sistema de representación es el visual. Aunque se presente como paradójico el hecho de no parecer complejos para su clara y precisa comprensión, una serie de cuestionamientos se me presentaron al encarar su estudio: ¿qué teorías o enfoques provenientes de la semiótica me permiten extraer conceptos que posibiliten elaborar operaciones analíticas pertinentes para el corpus en cuestión? ¿Cómo dar cuenta del proceso de significación en textos no verbales? ¿Qué sucede cuando se está en presencia de textos que combinan dibujos y palabras?

Específicamente, ¿cuál es el papel que juegan los dibujos -signos visuales- en la conformación del sentido en estos textos sincréticos?

Desde la teorización de Barthes, pasando por Umberto Eco, sin dejar de lado la sistematización que logra el Groupe  $\mu$ , hasta llegar a la propuesta de Magariños de Morentín, entre otros autores que han tomado como objeto de conocimiento a lo visual como sistema de representación o lenguaje, el tema del estudio de las producciones visuales conlleva una conflictiva historia de discusiones teóricas con varios desacuerdos.

Ante este panorama teórico, en este trabajo tomaré como encuadre teórico algunos postulados del Groupe  $\mu$ , ya que considero que resultan de utilidad metodológica como forma de 'entrada' a las producciones visuales, por ejemplo la distinción entre SIGNO PLÁSTICO y SIGNO ICÓNICO. Y estimo pertinente complementar con la propuesta en materia de semiótica de la imagen visual de Magariños de Morentín. Ambas perspectivas llevan a cabo sus teorizaciones basadas en principios peirceanos. Sus cimientos teóricos son lineamientos trabajados por Charles S. Peirce en materia de percepción y formación de conocimiento.

#### **4.1. El sistema de representación visual**

La falta de homogeneidad del lenguaje visual, a diferencia, por ejemplo del lenguaje verbal, ha sido el principal obstáculo de la semiótica para elaborar una teoría general de la imagen que tenga como objeto de estudio a la comunicación visual o a las IMÁGENES MATERIALES VISUALES, (Magariños de Morentín, 2000) independiente de sus diversas manifestaciones. Por ello, no ha sido tarea sencilla encontrar el encuadre teórico apropiado que me permita extraer categorías de análisis pertinentes y, así, encarar el trabajo de manera coherente y sistemática.

Entre las dificultades que ha debido sobrepasar el desarrollo de los estudios en torno a lo visual, ha sido la de 'independizarse' de la influencia de los estudios lingüísticos que 'penetraron' sobre todos los estudios semiológicos, particularmente en la Semiótica visual. Esa especie de extrapolación de constructos teóricos establecida entre la lingüística y la semiótica ha sido desestimada por muchos autores que se han abocado al estudio de las producciones visuales. Entre ellos, Magariños de Morentín considera que los desarrollos de la semiótica visual deben superar esa especie de imperialismo lingüístico. Si bien,

“ (...) cuando se efectúa el análisis de las imágenes gráficas, por ejemplo, el instrumento habitual es el lenguaje verbal. O sea, un discurso exterior que trasplanta conceptos teóricos y relaciones composicionales que sólo de modo metafórico son aplicables a la semiótica visual específica de la imagen. En el comienzo histórico de una disciplina, cabe esta utilización metafórica de términos procedentes de otras disciplinas, relativamente afines y más desarrolladas, por la potencia heurística que puede proporcionar a la consolidación del nuevo campo teórico. (...)”

Pero:

“ (...) los estudios acerca de la imagen tienen ya una historia y una abundancia documental que permiten plantear la necesidad de disponer, no solo de una terminología propia, sino, sobre todo, de la consiguiente especificidad en la caracterización de las operaciones visuales que le son pertinentes.” (Magariños de Morentín en Quezada Macchiavello, 1999, 434)

Entonces, ¿cómo se accede a la interpretación de los textos visuales? Magariños postuló que las imágenes materiales visuales no pueden responder para su producción e interpretación a

similares reglas de combinatoria que las que establece en el sistema de la lengua. La pregunta que se hace es: ¿qué diferencias presentan los signos de estos dos sistemas de representación? Si estas diferencias existen, entonces, puede estimarse que su modo de combinatoria y, por tanto, el modo en que construyen la significación son distintos. Resultaría entonces, que las producciones que contienen los textos conformados por imágenes visuales prevén una forma particular de construcción de la significación.

Lo primero que cuestiona es la noción de sistema para definir a lo visual como un 'sistema de signos' de la misma forma que se establece como sistema a los lenguajes verbales. Postula al respecto:

"(...) no existe, en rigor, dicho sistema, pues este término es solo adecuado cuando se trata de entidades simbólicas cuyas reglas de interrelación identifican a cada elemento frente a los restantes, como fue el caso del sistema de la lengua, establecido por Saussure. Entre el conjunto de imágenes que un intérprete conserva disponibles en su memoria visual, no creo que se establezca un sistema, sino un conjunto de relaciones con dependencias de contigüidad y/o simultaneidad, junto con posibilidades de transformación y/o integración con otros sistemas semióticos que determinado sujeto y determinada sociedad, en determinado momento histórico, tiene disponibles." (Magariños de Morentín, 2008, 36)

De ello, también el autor deriva el problema metodológico y que describe como el *borde* al que se llega por la carencia de conceptos metodológicos –categorías o nociones analíticas- que identifiquen la existencia posible de operaciones coherentes con los fenómenos a analizar, en este caso, IMÁGENES MATERIALES VISUALES y mediante las cuales no se deba recurrir a la extrapolación de explicaciones alcanzadas mediante la construcción de textos interpretacionales.

Su propuesta deriva, como ya señalé, de las particularidades de la lógica peirceana sobre la lectura de los diferentes tipos de imágenes, y consecuentemente con la denominación establecida por los estudiosos franceses, según cómo se dé la combinatoria de los signos plásticos e icónicos para la conformación de los textos, Magariños clasifica: IMÁGENES MATERIALES VISUALES PLÁSTICAS, FIGURATIVAS, CONCEPTUALES y la COMBINATORIA DE LAS ANTERIORES.

Fundamenta al respecto Magariños de Morentín:

"El enfoque peirceano me ha permitido diferenciar, en el espacio problemático de la semiótica visual, tres objetos de conocimiento, relativamente independientes, que exigen respuestas diferentes: (1) la semiótica de las imágenes visuales puramente cualitativas o plásticas, (2) la semiótica de las imágenes visuales predominantemente figurativas y (3) la semiótica de las imágenes visuales específicamente simbólicas." (Magariños de Morentín, 2002, 10)

Los textos de Quino pertenecerían a la segunda clasificación: semiótica de las imágenes visuales predominantemente figurativas.

El lenguaje visual presenta una particularidad que es, desde mi parecer, un nudo bastante complejo de desatar para abordar textos basados en este lenguaje y es que no posee, a diferencia del verbal, por ejemplo, una 'gramática' generalizable.

#### **4.1.1. Los signos que componen un texto visual**

No voy a detenerme en este trabajo en el complejo proceso de percepción del que participamos cuando nos colocamos frente a cualquier texto, en este caso en particular frente a una tira cómica

o a un chiste gráfico, pero sí advertir, que bajo una apariencia natural, realista y objetiva con que se presenta todo texto visual, existen siempre complejos procesos cognitivos determinados, en distinta medida, por el/los lenguajes intervinientes, la experiencia de los sujetos y los modos de producción, circulación y recepción de un determinado discurso que refutan la aparente simplicidad que envuelve a la comprensión de los signos visuales que componen la significación de un texto.

Por tanto, no existe una 'lectura natural' o innata de estos textos, sino que está directamente relacionada con un aprendizaje específico concerniente al dominio visual que según las características de cada texto, género y discurso presenta distintas particularidades. Estamos acostumbrados, como señala Eco, a captar las cosas como si se nos presentaran ya dadas en la intuición lo que nos impide reconocer que existe un verdadero esfuerzo cognitivo para decodificar e interactuar con los estímulos externos.

Para llegar, entonces, a definir con precisión los límites teóricos para abordar al lenguaje visual, me basaré en la propuesta teórica del *El tratado del signo visual* del Groupe  $\mu$ . Claramente sustentado, como ya expresé, en el pensamiento peirceano, desarrolla un modelo teórico capaz de abordar a los fenómenos visuales en general, es decir, por encima de cualquier semiótica particular (cine, fotografía, pintura, historietas, etc.) y también sobre cualquier caracterización histórica, esto es, más allá de la función cumplida en determinada época. Es por esto uno de los desarrollos que aborda la temática de lo visual desde sí misma, constituyéndose en un tratado extenso y sumamente fecundo.

Dicha propuesta define al sistema visual como un sistema de significación que posee una organización interna autónoma compuesta por dos tipos de signos que el ICÓNICO y el PLÁSTICO. Cada uno plantea un tipo particular de relaciones semióticas que, a su vez, debido a su integración, conforman configuraciones iconoplásticas como lo son cada una de las viñetas de una historieta, chiste gráfico o tira.

Si bien, entre estas dos clases de signos hay una clara interacción, es decir, coexisten en un enunciado y pueden ser solidarios en esa actualización material, lo importante es diferenciar que cada una de ellas tiene su propio estatuto. En otras palabras, existe comunicación visual más allá del vínculo con lo icónico.

Durante mucho tiempo la semiótica de las imágenes se ha inclinado por la exclusiva valorización de lo icónico en perjuicio de lo plástico y por esto surgen críticas. En efecto, generalmente a lo plástico se lo entiende en términos de subordinación a lo icónico o visto sólo como parte de su significante. Es ante esta posición que se opone la diferenciación entre signo icónico y signo plástico como dos entidades autónomas que tienen una relación de complementariedad.

Brevemente puedo decir que el SIGNO PLÁSTICO, al contrario del ICÓNICO no tiene un significante cuyas características espaciales sean comparables con las de un referente, o para ser más sencillos, no son aquellos signos que tienen una relación de *parecido* con el mundo exterior, pero que en el momento de otorgarle sentido al texto visual cumplen una función tan importante como

los signos de naturaleza icónica. Me refiero a aquellos signos que significan sobre el modo del indicio o del símbolo, siguiendo la clasificación peirceana, y resultan determinados por la FORMA, el COLOR y la TEXTURA.

En síntesis los signos plásticos presentan una relación DÉBILMENTE CODIFICADA entre una expresión y un contenido; cumplen una necesaria función significativa en la construcción del sentido del texto visual; no tienen un significante cuyas características espaciales sean comparables con las de un referente del mundo externo.

Diferenciar al SIGNO PLÁSTICO del SIGNO ICÓNICO viene de la idea de revalorizar y reconocerle autonomía al primero. El sistema plástico posee un plano de expresión simple y su conexión con un contenido se establece por medio de semantismos inherentes al discurso que lo contiene, aunque no se puede negar que se establecen códigos estables que trascienden enunciados particulares dentro de un mismo discurso. En otras palabras el objetivo es demostrar que se trata de convenciones que poseen un plano de la expresión y un plano del contenido propio y no dejarlos pasar como simples manifestaciones expresivas dependientes del estatuto icónico.

Por su parte, Umberto Eco, luego de sus puestas en debate sobre la noción de iconismo que se encuentran en *Estructura Ausente, El signo, Tratado General y en Kant y el ornitorrinco* rescato la conclusión a la que arriba cuando dice que la crisis de la definición del iconismo se enmarca en una crisis mayor, la del mismo concepto de signo. Con esto pretende significar que esta noción está condenada a ser inoperante si se la reduce a la idea de una unidad semiótica que se corresponde a una relación *fija* con un significado. Advierte la necesidad de rescatar la noción de signo como relación, inmersa en un texto y en un contexto de producción determinado.

#### **4.1.2. Configuraciones icono-plásticas**

Afirmar que la imagen garantiza la existencia de lo real es un antiguo supuesto que ha molestado y distorsionado el concepto de SIGNO ICÓNICO. Atribuir la idea de semejanza, analogía o similitud a la relación que se establece entre el signo icónico y el objeto representado ha sido el punto central en la reflexión de los primeros estudios sobre el iconismo. Por ello, vamos a revisar estos conceptos, calificados como ingenuos, para luego determinar por qué es imposible sostener que el signo icónico es 'copia fiel de lo real'. Sólo después de haber comprendido esto, estaremos en condiciones de determinar la conformación del SIGNO ICÓNICO según la Teoría del Groupe  $\mu$ , tal cual habíamos mencionado.

Lo importante será demostrar que el SIGNO ICÓNICO posee características que evidencian que no es el objeto y, al mismo tiempo, responde al principio de isomorfismo entendido como una decisión cultural que determinará qué fenómeno se identificará, o no, como isomorfo de un referente. Si hablamos de decisión cultural, estamos hablando de la posibilidad de contar con una multiplicidad de formas con las que se puede dar testimonio de ese isomorfismo y, por tanto, del carácter cultural de los códigos de reconocimiento. Veremos, también, la importancia que tiene la circunstancia en la que está que implicado el signo en cuestión. Todo esto, en definitiva, dará cuenta de la relatividad de la noción de unidad icónica. Como primera medida, creemos

imprescindible, despojar al iconismo de la idea de *espejo de la realidad*. Subrayar que para el Groupe  $\mu$  el mensaje icónico no puede ser una *copia de lo real*, sino que es una selección con relación a lo percibido, implica insistir sobre el concepto de *objeto representado* como referente del signo icónico.

Al respecto, Umberto Eco es uno de los primeros en establecer que el *parecido* de una imagen no existe entre la representación y su referente, sino que se da entre la representación y su percepto. Por ejemplo, el principio de semejanza que le confiere a lo icónico proviene de la geometría y está definido como la propiedad de dos figuras que son iguales salvo en el tamaño. Esto último contribuye a afirmar que existe una gran cantidad de reglas que permiten, a través de transformaciones, producir la sensación de semejanza. En otras palabras, es a partir de un aprendizaje precedente que percibimos la semejanza. Para Eco la imagen de un objeto significa ese objeto a partir de una correlación cultural en oposición a las ideas que establecen la naturaleza del iconismo. Descarta, entonces, el carácter *natural* (analógico de lo real) de la producción icónica. La semejanza, por lo tanto, se produce y se aprende.

Si seguimos la idea de Gubern para determinar cuál es la función de la semiótica en el análisis de la imagen icónica podemos comprobar que esta también se centra en derribar la concepción ingenua de lo icónico y comprobar que bajo su apariencia natural, realista y objetiva existe siempre una convención, o si se quiere, demostrar que la iconicidad es un producto cultural muy complejo, condicionado, en parte, por el modo de producción, en oposición a su aparente simplicidad como constructo universal y eterno que duplica un mundo que le antecede.

Ahora bien, según la teoría del Groupe  $\mu$ , la mayoría de las críticas que giran alrededor de las llamadas 'ideas ingenuas' se equivocan en algo fundamental: tomar a los objetos iconizados como dato empírico, es decir, sostienen una concepción 'cósica' del objeto. En busca, entonces, de una solución a este problema, el Groupe  $\mu$  dirige su atención hacia la noción de objeto representado y deja de lado la relación que dicho objeto establece con el signo.

Ya hemos subrayado con insistencia la importancia que tiene, en su *Tratado de semiótica visual*, la noción de 'objeto representado'. Es decir, la producción del signo icónico depende de criterios culturales que parten de un 'objeto semiotizado' como referente. En síntesis, debemos partir del hecho de que no existe un objeto como realidad empírica, como referente de un signo icónico, sino, más bien, como un 'objeto culturalizado'. Por lo tanto, reitero que de lo que estoy hablando es de un objeto semiotizado. De esta manera el referente del signo icónico da testimonio de su alteridad, lo que no quiere decir que debemos irnos al extremo opuesto y caer en el error de suponer que una expresión icónica es enteramente arbitraria. Por esto, es preciso ir más allá, y examinar de qué manera es posible la coexistencia de la motivación y la arbitrariedad en la noción de signo icónico y, saber que es factible conservar los principios de similitud y alteridad del signo icónico, sin adherir a una concepción cósica del referente.

Veamos la definición apuntada por J. M. Floch que sintetiza lo expresado hasta el momento:

"(...) la iconicidad será... redefinida como el resultado de un conjunto de procedimientos discursivos que actúan sobre la concepción, muy relativa, de lo que cada cultura concibe como la

realidad (¡lo que es parecido para tal cultura o para tal época no lo es para otra!), y sobre la ideología "realista" asumida por los productores y los espectadores de esas imágenes (sobre todo por los espectadores)...". (Floch, J.M. en Groupe  $\mu$ , 1999, 119)

Con otras palabras, Gubern expresa que un signo icónico debe ser reconocido socialmente, a través de convenciones culturales insertas en determinado lugar, época, situación comunicacional, medio, género y estilo icónico. Esto lo dice no sin antes afirmar que requiere de procesos muy activos de descodificación e interpretación del significante por parte del lector de imágenes.

Todo lo anteriormente descrito nos permite comprender por qué esta teoría sustituye la idea de *reproducción* por la de *copia*. Según este estudio, "(...) si se copia cualquier cosa, se copia un aspecto seleccionado del objeto; y se le comunica en un enunciado en el que al content (contenido) se le mezcla indisolublemente un comment (comentario)". (Groupe  $\mu$ , 1999, 116) El comentario del que se habla no es otra cosa que las características particulares que le añade el productor del signo icónico, que es importante aclarar, es un productor tipificado. Por lo tanto, el signo icónico está instituido como signo mediador entre un modelo (referente) y el productor del signo, porque por medio de una o varias transformaciones ciertos puntos de la imagen corresponderán con los puntos de la red del modelo y, otros tantos caracteres, distintos de los del referente, provendrán del productor del signo. Estas transformaciones debemos entenderlas como procesos semióticos que posibilitan una específica configuración iconográfica.

#### 4.2. Una propuesta integradora

Considero que el análisis de lo visual como componente fundante de estos textos puede vincular no solo la aplicación de la teoría del Groupe  $\mu$ , sino también la propuesta de Magariños de Morentín, ya que su potencial heurístico permite una mejor comprensión de los textos conformados con imágenes como configuradoras de sentido.

Recordemos que la Semiótica, en tanto disciplina, remite a:

"(...) un conjunto de conocimientos destinados a explicar cómo y por qué un determinado fenómeno adquiere, en una determinada sociedad y en un determinado momento histórico de tal sociedad, una determinada significación..."<sup>49</sup>. (Magariños de Morentín, 2001, 26)

Tengamos presente, además, que:

"(...) un fenómeno (entendido en el más amplio sentido del término = todo aquello que 'aparece' o 'se manifiesta') que en determinada sociedad adquiere una determinada significación se constituye en un fenómeno *significante* (= "que significa") (Zalba, 2009, 1)

En esta línea, situar al tipo de textos que nos presenta Quino según la tipología establecida por Magariños supone, primero, hablar de las diversas semióticas posibles a partir de la imagen material visual. Por su 'dialogicidad' con la propuesta peirceana, tanto los teóricos franceses como Magariños presentan la aprehensión de las imágenes como signos esenciales. En su propuesta, Magariños formula una aproximación a la definición de signo visual, siguiendo el concepto de signo peirceano.

---

<sup>49</sup> Magariños de Morentín, J. "Concepto de semiótica", en: <http://archivo-semiotica.com>

Como primer acercamiento, ubica su estudio en el dominio de las percepciones visuales. Su propuesta diferencia a la semiótica de la imagen visual respecto de la semiótica del habla o de la lengua o, también, de cualquier otra semiótica particular que no sea la visual. Esto no significa que Magariños aparte lo visual, ya que, "...como cualquier otra semiosis, requiere de las restantes, vigentes en determinado momento de determinada sociedad, para su interpretación".

Define al signo visual, siguiendo los lineamientos peirceanos, como

" (...) (algo -something) una propuesta de percepción visual,  
(que está en alguna relación -which stands... in some respect or capacity) considerada como representación,  
(por algo -...for something) destinada a la configuración de una forma,  
(para alguien -to somebody) para su valoración por el perceptor.

A este tipo de percepción visual lo designaré "*imagen material visual*". Esta exigencia de que la imagen sea material se refiere a la necesidad de un soporte físico, para admitirla como punto de partida de un análisis semiótico, sin diferenciar, al menos por el momento, entre las distintas calidades de tal soporte físico: tela, papel, pantalla, etc., ni entre los diversos sistemas de producción de la imagen: pintura al óleo, fotografía, pixels, etc. Pretendo, en cambio, dejar establecida la diferencia de estas *imágenes materiales visuales*, tanto respecto de las *imágenes perceptuales* como de las *imágenes mentales*. Las *imágenes perceptuales* o *visuales* son una clase de imágenes sensoriales, teniendo en cuenta que "una experiencia sensorial primaria es un acontecimiento cognitivo evocado directamente por la estimulación de un órgano sensorial" ("A primary sensory experience is a cognitive event evoked directly by the stimulation of a sensory organ", R. W. Langacker, 1987: 111). De modo semejante, Kosslyn se refiere al "procesamiento visual de bajo nivel" en cuanto, "se guía exclusivamente por el input de los estímulos" ("is driven purely by stimulus input", 1996: 53). (Magariños de Morentín, 2008, 220)

Frente a estas dos clases de imágenes, las *imágenes materiales* son un objeto más del mundo exterior que puede ser percibido y que, por tanto, como todos los restantes objetos del mundo, puede dar lugar a una o múltiples *imágenes perceptuales* y puede almacenarse y transformarse en la memoria visual como una o múltiples *imágenes mentales*. La diferencia respecto a los restantes objetos del mundo consiste en la característica, señalada en su anterior definición, acerca de su capacidad para que un eventual perceptor considere a dicha imagen material como una representación, destinada a la configuración de una forma, para su valoración. En cambio, el perceptor considera a la percepción de los "restantes objetos del mundo" como información visual destinada a organizar algún tipo de comportamiento.

Sitúo a los textos trabajados por Quino como *IMÁGENES MATERIALES VISUALES FIGURATIVAS*. Siguiendo a Magariños son *sinsignos icónicos* ya que muestran una concreta analogía con un existente,

"(...) lo que enfatiza Peirce: "donde la sílaba *sin* se toma como significando 'ser el único', como en *singular*, *simple*, en latín *semel*, etc." ("where the syllable *sin* is taken as meaning 'being only once' as in *single*, *simple*, Latin *semel*, etc."; 2.245, y también, de modo semejante, en 8.334). El problema central de esta clase de imágenes se sitúa en un ámbito conceptual afín al cognitivamente conocido como "reconocimiento de objetos", con la particularidad de que estas imágenes proponen el reconocimiento de objetos a través de su representación, lo que da origen al problema conocido como "iconicidad" (Santaella & Nöth, 1998: 39ss)." (Magariños de Morentín, 2008, 221).

Quino utiliza imágenes que tienen el fin de provocar en el intérprete, la operación de configurar un *atractor existencial*, con las componentes dinámicas que posea almacenadas en su memoria visual.

“El productor *finje* la efectiva presencia de un objeto que se estaría percibiendo, sea éste real o imaginario. Esta presencia fingida exige la actualización de determinadas cualidades del existente (según, como veremos, su correspondiente registro mnemónico), por lo que el sinsigno icónico necesita del cualisigno icónico (Peirce, 2.245).” (Magariños de Morentín, 2008, 221).

En otras palabras se correspondería, a grandes rasgos, con lo que habitualmente se denomina imagen figurativa o icónica.

Sin embargo, esto no es suficiente si se pretende comprender muchas configuraciones visuales –imágenes materiales visuales tomadas como textos- como por ejemplo algunas secuencias – sincréticas o no- del universo de textos y discursos visuales que nos rodea. Magariños establece otra categoría que denomina IMÁGENES MATERIALES VISUALES CONCEPTUALES o también, LEGISIGNO ICÓNICO.

“Entiendo, en este trabajo, por *"legisigno icónico"* a una imagen material visual que muestre la forma de determinadas relaciones ya normadas en determinado momento de determinada sociedad. Estas formas son réplicas de aquellas leyes o normas, de tal modo que "no serían significativas si no fuera por la ley que las constituye en tales" ("nor would the Replica be significant if it were not for the law which renders it so"; Peirce, 2.246). La norma o ley que permite desentrañar su carácter representativo, o sea, saber qué formas se están configurando de modo que pueda evocarlas quien las percibe, preexiste en la sociedad, y la imagen material visual, al utilizar determinadas cualidades formales preestablecidas, actualiza, en la memoria visual del intérprete, el *atractor simbólico* que se corresponde con tales normas o leyes. Peirce desarrolló una de las partes más importantes de su obra: "Existential Graphs" (al menos, una que él estimó tanto como para añadirle, como epígrafe, la expresión "My chef d'oeuvre") de modo que constituyera una clara propuesta icónica representativa de determinadas leyes de su lógica simbólica: "Un grafo lógico es un grafo que representa las relaciones lógicas icónicamente, constituyendo una ayuda al análisis lógico" ("A logical graph is a graph representing logical relations iconically, so as to be an aid to logical analysis"; 4.420). Cada uno de tales grafos constituye un legisigno icónico en su más estricto sentido. (Magariños de Morentín, 2008, 224)

Es decir, en estas imágenes materiales *"la relación de representación consiste en la actualización de los rasgos socialmente asignados para la comunicación de determinadas estructuras y procesos conceptuales o hábitos y valores ideológicos"*. (Magariños de Morentín, 2008, 225) Dicho de otro modo no se asiste a una pura experiencia perceptual, como es el caso de los cualisignos icónicos, ni a una analogía existencial, como es el caso de los sinsignos icónicos, que sean suficientes para comprender el carácter representativo de la imagen material visual que se designa como "legisigno icónico". Las imágenes materiales visuales requieren del conocimiento, por parte del productor y de los intérpretes potenciales de específicas convenciones, leyes o normas que dan sentido a la configuración propuesta. Esto instituye el carácter conceptual y su subordinación a un determinado sistema interpretativo, temporal y/o espacialmente delimitado, por tanto, histórico y cambiante.

## **5. A modo de cierre del marco teórico-operativo**

El valor que cobró este capítulo en el trayecto de elaboración de la tesis fue mutando a medida que avanzaba en su desarrollo. Enfrentándolo, en un comienzo, como una mera tarea de compilación, selección y exposición de teorías o enfoques teóricos procedentes de la Semiótica y del Análisis del discurso, que pudieran fundamentar el trabajo, se convirtió en un punto de inflexión cuando comprendí que no me exigía solo una síntesis teórica ya consolidada en el campo disciplinar en cuestión, sino una particular apropiación guiada por dos restricciones, a mi

entender cardinales, si se pretende alcanzar cierta coherencia en el planteo global del trabajo: a) el estudio, conocimiento y manejo de la/s teoría/s o enfoque/s pertinentes a los propósitos de este estudio; b) la fundamentación del corpus seleccionado para el análisis. Todo ello, en función de conceptualizaciones y operaciones analíticas adecuadas al objeto de conocimiento delimitado. Por ello, fue escrito con el fin de elaborar una exposición razonada de las teorías disponibles, desprendida de los avances semióticos que considero pertinentes para poder, de este modo, trabajar con específicas operaciones analíticas que me permitan (autoricen) confirmar o refutar la hipótesis establecida.

Considero que esta apropiación, como podría haber sido otra, de las teorías o enfoques expuestos constituye un punto de vista que se sostiene sobre la base de determinadas elecciones explícitas o implícitas, que dependen de construcciones, constricciones y motivaciones históricas, institucionales, epistemológicas, disciplinares como también subjetivas y, por tanto, funciona como una especie de matriz capaz de producir determinados y no otros, abordajes analíticos que, en capítulo siguiente, aplicaré para desarrollar el análisis.



## **Capítulo III**

### **La dimensión pasional del universo discursivo propuesto** Aproximación semiótica analítica



## **Sumario introductorio del capítulo**

El capítulo está organizado alrededor de dos grandes ejes de análisis. El primero de ellos, corresponderá al estudio descriptivo explicativo de las tiras y los chistes gráficos en tanto textos sincréticos –imágenes y palabras- o textos mudos, relatos presentados únicamente por imágenes. Esto implica el estudio de los lenguajes propuestos para la puesta en superficie –o plano de la expresión- que responden a una particular lógica de combinatoria propia de estos géneros.

El segundo eje consistirá en abordar las emociones y las pasiones como componentes claves en la construcción del sentido.

Parto de la siguiente concepción: la unidad de análisis de este trabajo no son los diversos signos que componen cada texto en sus individualidades –tanto los visuales como los verbales- sino los sistemas de valor y de significación que se organizan en este conjunto signifiante a partir de las configuraciones sígnicas coherentes que suponen cada uno de esos textos y que pueden relevarse también como estructura tensiva.



## 1. Textos, géneros y discurso en *Quino*

Considero importante dar lugar, inicialmente, a las diferencias entre las nociones de TEXTO, DISCURSO y GÉNERO, debido a que, muchas veces, la falta de aclaraciones o los usos imprecisos con los que se hallan estos tres conceptos en varios escritos, acarrea considerables problemas a la hora de comprender sus diferencias. Para no caer en esta falta de delimitación me remito a algunos aportes que la Semiótica y la Lingüística hacen sobre el tema y de este modo discriminar los tres conceptos y comprenderlos aplicándolos al objeto de estudio propuesto.

### *i) Qué es un texto*

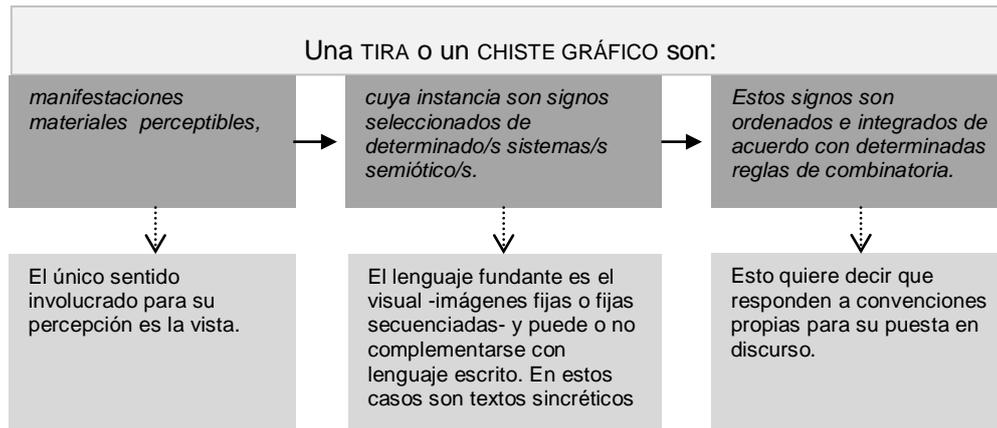
Me refiero primero a las precisiones que Fontanille hace sobre el concepto de TEXTO Y SU vinculación con el de unidad de análisis de la semiótica pasional. Aclara que un texto es lo que se da a aprehender como unidad de significación para el análisis, para ser comprendido. Es el fenómeno o el conjunto de fenómenos, como en este estudio, que se presta a analizar.

Ahora bien, Fontanille no limita el concepto de texto, como lo hace la pragmática textual, a "(...) una cadena lingüística hablada o escrita que forma una unidad comunicacional, ya se trate de una secuencia de oración, de una única oración, o de un fragmento de oración." (Ducrot y Schaeffer, 1998, 547), sino que contempla, además de los textos escritos u hablados, otras posibilidades materiales construidas a partir de la utilización de otros lenguajes como el visual, el musical o el audiovisual. En este sentido, los textos son:

"(...) la manifestación material, perceptible, cuya instancia son los signos seleccionados de determinado/s sistema/s semiótico/s y ordenados e integrados de acuerdo con determinadas reglas de combinatoria. (...) Un texto no es una estructura, sino un modo de estructuración, no se configura a través de formas cerradas de cuya materia surgiría el significado, sino de una serie de formas que por su carácter instruccional nos conducen a la construcción de una significación." (Gómez de Erice y Zalba, 1995:14)

En otras palabras es la constitución de un conjunto sígnico coherente, por tanto, insisto en este punto, no sólo los textos conformados exclusivamente por el lenguaje verbal conforman conjuntos sígnicos coherentes. También lo es una película, una pintura, una melodía, una canción, una poesía, una historieta entre tantos otros. Por tanto, cada tira cómica y chiste gráfico que conforma el corpus de análisis de este trabajo será considerado un texto. Los textos en cuestión pueden, a su vez, definirse como textos puramente visuales o textos sincréticos, ya que conforman la significación a partir de la particular combinación del lenguaje verbal y el visual.

En el siguiente esquema presento la explicitado hasta aquí, con la intención de especificar las características propias de los tipos de textos en cuestión.



Representación gráfico-verbal N° 22

Para Magariños de Morentín los textos trabajados por Quino son IMÁGENES MATERIALES VISUALES FIGURATIVAS, sinsignos icónicos que muestran una concreta analogía con un existente, la particularidad de que estas imágenes proponen el reconocimiento de objetos a través de su representación. Utiliza imágenes que tienen el fin de provocar en el intérprete, la operación de configurar un *atractor existencial*, con las componentes dinámicas que posea almacenadas en su memoria visual.

“El productor *finje* la efectiva presencia de un objeto que se estaría percibiendo, sea éste real o imaginario. Esta presencia fingida exige la actualización de determinadas cualidades del existente (según, como veremos, su correspondiente registro mnemónico), por lo que el sinsigno icónico necesita del cualisigno icónico (Peirce, 2.245). Se corresponde, a grandes rasgos, con lo que se denomina “*imagen figurativa*” y con uno de los usos más genéricos y banales del término “ícono”. (Magariños, en Blanco, 1999, 433)

Sin embargo, considero que los textos que trabaja Quino son configuraciones sígnicas más complejas y entrarían a formar parte de las IMÁGENES MATERIALES CONCEPTUALES que combinadas con las FIGURATIVAS articulan la significación. ¿Por qué? Porque no solo se necesita el reconocimiento de la analogía con un existente para su comprensión, sino que “*la relación de representación consiste en la actualización de los rasgos socialmente asignados para la comunicación de determinadas estructuras y procesos conceptuales o hábitos y valores ideológicos*”. (Magariños de Morentín, 2008, 225) Estos textos requieren del conocimiento, por parte del productor y de los intérpretes potenciales de específicas convenciones, leyes o normas que dan sentido a la configuración propuesta. Esto instituye el carácter conceptual y su subordinación a un determinado sistema interpretativo, temporal y/o espacialmente delimitado, por tanto, histórico y cambiante.

## ii) Lo gráfico humorístico como discurso

Con respecto a la noción de DISCURSO puedo decir, siguiendo a Rastier, que todo discurso está siempre “(...) vinculado a un tipo de práctica social dada (por ejemplo: discurso jurídico, discurso médico, discurso religioso)” (Rastier, 1997, 262, en Zalba, 2007, 37); de allí que se hable de DISCURSOS SOCIALES. Por ello, cada discurso posee sus propias metas socio-comunicativas, en función de las que se determina cuáles serán las temáticas que aborde, el tipo de destinatario al que apunte,

los modos de circulación que adopte, los géneros y tipos de textos que utilice. En este trabajo la práctica social en la que se insertan los textos es el humorismo gráfico, por tanto podemos hablar del discurso gráfico-humorístico.

Para Fontanille el discurso es una enunciación en acto y ese acto es ante todo un acto de presencia que no se limita a utilizar:

“(…) las unidades de un sistema o de un código preestablecido; esta visión de las cosas sólo es aplicable en un pequeño número de situaciones marginales y finalmente poco interesantes (…) En cambio, el *discurso* inventa sin cesar nuevas figuras, contribuye a desviar o a deformar el sistema que otros discursos habían antes nutrido.

De ahí el interés, para la semiótica actual, de no perder de vista la producción de las formas significantes, la manera en la que el *discurso* esquematiza nuestras experiencias y nuestras representaciones con vistas a hacerlas significantes y a hacerlas compartir por otros.” (Fontanille, 2001, 76)

Como señala Verón, todo discurso efectivamente realizado constituye una particular ‘manera de decir’ (Verón, 1999). A esto cabe agregar, que es una forma de decir histórica y culturalmente situada. Presenta un modo de organizar el contenido semántico a través de la elección de ciertas estrategias enunciativas, modalidades discursivas y géneros, para terminar manifestándose por medio de la selección de específicas *formas* de la expresión y de un determinado soporte. (Zalba, 2003)

Entonces, según lo explicado, el humorismo gráfico constituye un discurso producto de una práctica social engendradora de sentido, trabaja diversos tipos de textos –especialmente dos subgéneros si se los deriva de la HISTORIETA como género por antonomasia de este dominio discursivo- uno es el CHISTE GRÁFICO, el otro la TIRA CÓMICA. Particularmente Quino presenta su trabajo a través de estos dos únicos formatos, lo que constituye una elección que como agente social realizó entre otras posibles. De acuerdo con lo señalado por Bajtín:

“La voluntad discursiva del hablante [léase humorista gráfico, para el caso en cuestión] se realiza ante todo en la elección de un género discursivo determinado. La elección se define por la especificidad de una esfera discursiva dada, por las consideraciones del sentido del objeto o temáticas, por la situación concreta de la comunicación discursiva, por los participantes de la comunicación.” (Bajtín, (1979), 2002, 267)

### iii) *Tiras y chistes gráficos como géneros: convenciones para su puesta en superficie*

Más allá del estilo que caracteriza a la obra Quino, las distinciones e identificaciones entre los tipos de textos que presenta pueden postularse como marcas semióticas que instauran dos GÉNEROS DISCURSIVOS, ya que se circunscriben a un conjunto de regularidades que toma en cuenta tanto aspectos vinculados a su puesta en superficie como también posibles caracterizaciones en torno a la dominancia de modalidades discursivas en cada uno.

Para definir el concepto de GÉNERO, Steimberg señala que ha sido reiteradamente su carácter de INSTITUCIÓN –relativamente estable- el que permite definir a los GÉNEROS COMO CLASES DE TEXTOS discriminables en todo lenguaje y soporte, ya que presentan diferencias sistemáticas entre sí y su recurrencia histórica instituye condiciones de previsibilidad en distintas áreas del desempeño semiótico e intercambio social. (Steimberg, 1998)

Por su parte, Bajtin ha intentado definir ese efecto de previsibilidad y esas articulaciones históricas. Tanto en las clasificaciones de ESTILO como en las de GÉNERO<sup>50</sup> se circunscriben conjuntos de regularidades que permiten asociar entre sí componentes de una o varias aéreas de productos culturales. El señalamiento de esas regularidades ha posibilitado la postulación de condiciones de previsibilidad en la lectura de los diversos textos campo discursivo. Señala que los géneros discursivos constituyen el “vínculo orgánico e indisoluble entre el estilo y el género” (Bajtín, (1979), 2002, 252).

Steimberg señala distinciones entre GÉNERO y ESTILO y dice al respecto

“(…) los estilos [de época, los de región o corriente artística o los de un área socialmente restringida de intercambios culturales] son *trans-semióticos*: no se circunscriben a ningún lenguaje, práctica o materia significante. En cambio el género debe restringirse sea en su soporte perceptual (géneros pictóricos o musicales, por ejemplo), sea en su *forma de contenido*, agregando previsibilidad a su acotación retórica, enunciativa y temática. Aun los *transgéneros* –que recorren distintos medios y lenguajes, como el cuento popular o la adivinanza- se mantienen dentro de las fronteras de un área de desempeño semiótico (la narración ficcional, el entretenimiento, la prueba). Esta inclusión es *constitutiva de su vigencia*; no ocurre lo mismo con los estilos, que si bien pueden asentarse, en algunos casos, en un soporte específico, exhiben históricamente la condición centrífuga, expansiva y abarcativa propia de una manera de hacer.” (Steimberg, 1998, 81)

Por tanto, una característica inherente a los géneros discursivos es su historicidad. Si bien son “*formas típicas para la estructuración de la totalidad [discursiva], relativamente estables*” (Bajtín, (1979), 2002, 267), también son, “*en comparación con las formas lingüísticas, mucho más combinables, ágiles, plásticos*” (Bajtín, (1979), 2002, 270), por cuanto cada práctica discursiva, en tanto práctica social situada en un espacio-tiempo, ha instituido sus propios géneros. En este sentido “*para el hablante tienen una importancia normativa: no son creados por él, sino que le son dados*” (Bajtín, (1979), 2002, 27), sin embargo el sujeto puede mantener con esta institucionalidad discursiva relaciones diversas: de aceptación absoluta de los cánones, de rupturas y desviaciones diversas, incluso de creación.

Para sintetizar lo expuesto hasta aquí, cito a Rastier, quien señala que:

“(…) todo discurso está organizado por medio de varios géneros, que corresponden a diferentes prácticas sociales dentro de ese mismo campo al grado tal que un género es lo que vincula un texto a un discurso” (Rastier (1997) en Zalba, 2003, 20).

Un género consistirá en:

“(…) un programa de prescripciones positivas o negativas (y sus licencias) que regulan la producción e interpretación de los textos. Todo texto tiene que ver con un género, y todo género con un discurso. (Las reglas) de los géneros no pertenecen al sistema lingüístico, estrictamente hablando, sino más bien a otras normas sociales.”. (Rastier (1997, 263) en Zalba, 2003, 20).

---

<sup>50</sup> Estimo importante aclarar que el estudio de los géneros discursivos o “géneros de discurso” no es reciente. “La noción misma de género se remonta a la Antigüedad (i.e., la *Poética* aristotélica), y se continúa en la tradición de la crítica literaria que - a lo largo del tiempo - los fue abordando desde criterios de diversa naturaleza: (a) criterios formales “a la vez de composición forma y contenido” que diferenciaban tanto grandes conjuntos de géneros (teatro, poesía, novela) y como, dentro de cada uno, sus subespecies (ej.: dentro de poesía, oda, soneto, balada); (b) criterios que remitían a “diferentes maneras de concebir la representación de la realidad” correspondientes a los diversos periodos históricos (romanticismo – géneros románticos-, realismo –géneros realistas-, naturalismo –géneros naturalistas-; etc.); c) criterios que atendían a la estructura de los textos y particularmente a su organización enunciativa (género fantástico autobiografía, novela histórica, etc.)., como se observa, esta tercera clasificación se intersecta con la primera, a modo de una subcategorización. (Charaudeau y Maingueneau, 2005, p. 286) Otra tipificación de los géneros se remonta a la tradición antigua que se origina en la *Retórica* de Aristóteles y de ahí su denominación de “géneros retóricos” (epidíctico, deliberativo, judicial); estos géneros se relacionan con el uso de la palabra pública por parte del orador. Justamente es con la consolidación de la Semiótica, la Lingüística Textual y el Análisis del Discurso que se encaran estudios sobre la problemática de los géneros discursivos sin delimitar el interés al discurso literario.

Si toda producción discursiva se organiza mediante géneros discursivos y el humorismo gráfico es un discurso que ha instituido a lo largo de su historia como producto del uso o acumulación de la praxis 'formas' o 'tipos textuales' propios, el CHISTE GRÁFICO y la TIRA constituyen hoy dos géneros de esta práctica.

Una de las particularidades que tienen ambos textos para su TEXTUALIZACIÓN<sup>51</sup> es que se erigen sobre el sistema de representación visual. Esto es, sin IMÁGENES FIJAS O IMÁGENES FIJAS SECUENCIALES no hay CHISTE GRÁFICO ni TIRA. El cimiento de estos géneros es uno o varios dibujos –acromáticos en el caso analizado- que en una sola escena o dispuestos en sucesivos cuadros o viñetas, conforman una unidad de sentido. Cuando los dibujos se ven complementados con palabras, es decir, que en ellos interactúan signos visuales y signos lingüísticos, dispuestos de determinada forma, sujetos a ciertas convenciones, determinan a los textos como SINCRÉTICOS, es decir, al confluir en ellos distintas lógicas semióticas devienen en un sincretismo de lenguajes. Por tanto, una TIRA y un CHISTE GRÁFICO –como también una historieta- son SINCRÉTICOS cuando resultan de la combinatoria de los dos lenguajes: el visual y el escrito. Su conjunción deriva de reglas específicas para articular el sentido, esto es, para construir significación. Entiendo así que las palabras y las imágenes, siendo todas signos portadores de significados poseen por separado un modo específico de construir significaciones, pero en estos géneros se reúnen de una manera particular para conformar, no en sí mismos sino conjugados, la significación.

El chiste gráfico se caracteriza por presentar una sola escena, mientras que la tira constituiría un microrrelato, ya que puede definirse como el encadenamiento de una o más acciones que transforman un estado narrativo inicial E1 en un estado narrativo E2, es decir se percibe un hacer transformador que modifica la previa relación de estado: un sujeto TIENE/ES/ESTÁ con el OBJETO o el sujeto NO TIENE/NO ES/NO ESTÁ con el OBJETO. Además se ciñe a la lógica del encadenamiento lineal de izquierda a derecha, en primer orden y de arriba hacia abajo, en segundo orden. En palabras de Courtés, responde a una secuencialidad de imágenes alineadas sobre el plano horizontal. (Courtés, 1999). En esta secuencia de más de dos cuadros o viñetas, se aprecia un antes y un después que permiten, justamente, mostrar transformaciones de estado y/o pasionales debido a que se narra el accionar de uno o varios actores figurativos. Rodríguez Diéguez señala que en principio y con excepciones como se verá más adelante,

“(…) una viñeta supone la presentación de un “presente inmovilizado”, algo así como una instantánea fotográfica relacionada con otras instantáneas anteriores y posteriores. En el momento de leer una viñeta, la anterior... se convierte en pasado y la posterior se intuye como futuro”. (Rodríguez Diéguez, 27)

La TIRA es autoconclusiva y a diferencia de la 'historieta clásica' –relato cuya extensión supera la página e inclusive puede caracterizarse por su continuación seriada de capítulos sucesivos y acumulativos- no posee continuidad más allá del espacio que le otorga una página, su extensión está delimitada. A diferencia de la pantalla de cine o televisión, incluso de una fotografía, estos géneros prevén un orden para la producción que impone un orden para su lectura y comprensión.

---

<sup>51</sup> El concepto de TEXTUALIZACIÓN se explicita en el esquema del recorrido generativo, capítulo III, punto 2.4.

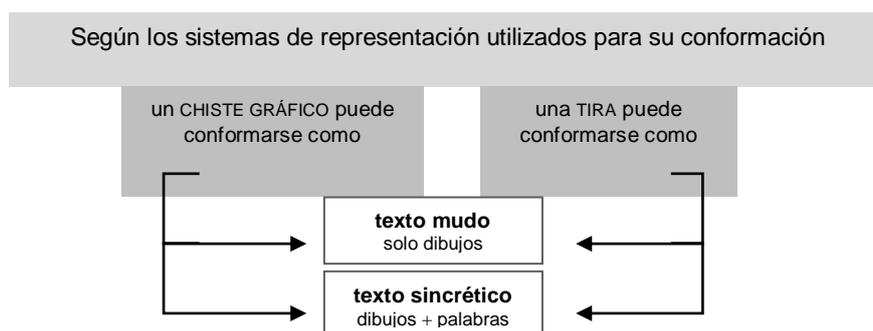
Este orden imperativo responde a la denominada LÍNEA DE INDICATIVIDAD O VECTOR DE LECTURA: izquierda/derecha – arriba/abajo.

Contrariamente, los CHISTES GRÁFICOS presentan una viñeta que muestra solo ‘ese presente inmovilizado’ que representa un estado del o de los sujeto/s de la diégesis.

De este modo pueden validarse sus distinciones desde parámetros disciplinares, “(...) *a partir de los cuales se procure tanto describir cada tipo de texto como compararlos*”. (Zalba, 2003, 21)

Es importante aclarar que su denominación devino de la necesidad de diferenciar las creaciones que desde 1930 y ante la multiplicación de historietas a nivel mundial, comenzó a gestarse una inicial tipificación *ad doc* para distinguir un formato de otro. Así las diversas variantes empezaron a definirse y los trabajos a clasificarse. Advierte Gociol que, aunque torpemente y sin rigor científico la aparición de tantas variantes en el campo del humorismo gráfico impuso la siguiente caracterización: por un lado, se calificaba como ‘historieta seria’ a toda adaptación de novelas o de historias de temática folclórica, conjuntamente con las historietas de aventuras o fantásticas y, por otro lado, rezagadas a lo cómico y como un algo ‘menor’, quedó la TIRA y el dibujo humorístico de una sola escena, el CHISTE GRÁFICO. La urgencia de distinción que impuso la vertiginosa, variada y cuantiosa producción de manifestaciones gráficas basadas en una peculiar combinación de dos sistemas de representación: lenguaje visual -dibujo fijo o secuencial- y lenguaje escrito, respondió a criterios *ad doc*, ya que está fundamentada en lo que Greimas y Courtés catalogan como “(...) *definiciones no científicas de la ‘forma’ y el ‘contenido’ de ciertas clases de discursos (...)*.” (Greimas y Courtés, 1994, 124)

Han pasado muchas décadas de repetición de estas mismas formas significantes y de recurrencias históricas que instituyen las condiciones de previsibilidad semiótica que define Bajtin. Es decir, el conjunto de regularidades que los caracteriza, permite identificar componentes constantes que fundamentan a estos textos como géneros del discurso gráfico humorístico.



Representación gráfico-verbal N° 23

### 1.1. El sistema de representación visual como articulador de la signifiación en la obra de Quino

Si bien estos géneros se desprenden “(...) *de los usos que fueron praxis anteriores, asumidas por una colectividad y almacenadas en la memoria*”. (Fontanille, 2001, 235), es decir de la historia

de una praxis enunciativa que, en este caso, es el humorismo gráfico, también son, al mismo tiempo, el resultado de la particular apropiación que los AGENTES SOCIALES realizan sobre estos tipos de textos, dejando su impronta y permitiendo distinguirla de otras obras pertenecientes al mismo campo discursivo. Por ejemplo, cada historietista y/o humorista gráfico compone sus textos haciendo un uso distintivo del sincretismo de lenguajes.

Al respecto, sugiero que una de las características sobresaliente en la obra de Quino es la aparición de textos conformados solo a través del sistema de representación visual, TIRAS CÓMICAS MUDAS y CHISTES GRÁFICOS MUDOS. Desde mi entender, Quino es un 'dibujante que narra', que cuenta, que relata, que muestra justamente a través de los dibujos, ya que solo parece recurrir a lo verbal cuando lo visual se torna insuficiente para articular la significación deseada. Por ello, sostengo que lo pasional se manifiesta sobre todo a través de la imagen.

Tal como pasaba en las películas mudas, las secuencias de imágenes 'hablaban por sí mismas' y lo verbal aparecía cuando lo visual no era suficiente para articular la significación, solo allí se presentaban intertítulos -escritos descriptivos o explicativos- para hacer comprensibles hiatos temporales y/o espaciales entre núcleos narrativos, porque no eran posibles de sustituirse por la mímica de los actores y/o escenarios. Además, para que el espectador pudiera comprender lo que un actor estaba representando en la pantalla, el cine mudo se valió del énfasis colocado en lo gestual, es decir, necesitó de una marcada y hasta exagerada construcción, por parte de los actores, de las expresiones faciales, de calculadas distancias y posturas de los cuerpos con respecto a otros cuerpos y al escenario circundante para conformar la significación. Lo mismo sucede en los textos de Quino, nada de lo dibujado es inocuo o decorativo. Desde la perspectiva semiótica, se resignifica el valor del sistema de representación visual en su obra, ya que funciona como articulador y/o ordenador de gran parte de sus producciones. El universo discursivo analizado se asemeja en este aspecto a la obra de Caloi, otro 'dibujante narrador' del humorismo gráfico argentino.

Contrariamente, se puede nombrar a Roberto Fontanarrosa en su trabajo como humorista gráfico de innegable talento. Fontanarrosa presenta grandes diferencias en lo que respecta al uso que hace del sincretismo entre los sistemas de representación visual y verbal. En la obra del narrador rosarino el lenguaje que articula el relato es el escrito. Las imágenes no constituyen el componente articulador entre NÚCLEOS NARRATIVOS<sup>52</sup>. Sí ilustran y contribuyen al aspecto humorístico de la significación debido a lo caricaturesco<sup>53</sup> de los dibujos, como es el caso de las

---

<sup>52</sup> Se entiende por NÚCLEOS NARRATIVOS a las acciones básicas de un relato, que "constituyen verdaderas bisagras del relato (...) [son] funciones cardinales" (Barthes, 1990, 175)

<sup>53</sup> Según el diccionario Gran Larousse, una caricatura es una deformación grotesca de una persona por la exageración voluntaria, con intención satírica, de los rasgos característicos del rostro o de las proporciones del cuerpo de una persona. Pero la caricatura puede abarcar todas o algunas de estas características sin dejar de serlo. La palabra *caricatura* viene del vocablo italiano *caricare*, que significa "cargar", "exagerar". Es un término inventado por Leonardo da Vinci, que fue el primero en utilizarlo explícitamente en algunos de sus dibujos. Es un retrato que exagera o distorsiona la apariencia física de una persona o varias, para crear un parecido fácilmente identificable y, generalmente, humorístico. También puede tratarse de alegorías. Su técnica usual se basa en recoger los rasgos más marcados de una persona (labios, cejas, etc.) y exagerarlos o simplificarlos para causar comicidad o para representar un defecto moral a través de la deformación de los rasgos, en tal caso es una forma de humor gráfico en todos sus géneros.

tiras *Inodoro Pereyra* y *Boogie, el aceitoso*, pero solo en algunas secuencias las imágenes oficián de enlace en el devenir del relato. Desde este punto de vista, Fontanarrosa es un 'ilustrador de relatos escritos'. En esta misma línea, puede citarse a Berone cuando sostiene que *Patoruzú*, emblemática historieta argentina creada por Dante Quintero en 1928, es un ejemplo de historieta en el que el sistema de representación visual "(...) se encuentra rígidamente controlado por el poder ordenador y maniqueo del discurso verbal." (Berone, 2010, 113).

Por último, para tipificar desde la semiótica visual a estos textos y siguiendo la tipología establecida por Magariños que supone una 'dialogicidad' con la teoría peirceana, una configuración signica visual es:

"(...) (algo -*something*) una propuesta de percepción visual, (que está en alguna relación -*which stands... in some respect or capacity*) considerada como representación, (por algo -*...for something*) destinada a la configuración de una forma, (para alguien -*to somebody*) para su valoración por el perceptor.

A este tipo de percepción visual lo designaré "*imagen material visual*". Esta exigencia de que la imagen sea material se refiere a la necesidad de un soporte físico, para admitirla como punto de partida de un análisis semiótico, sin diferenciar, al menos por el momento, entre las distintas calidades de tal soporte físico: tela, papel, pantalla, etc., ni entre los diversos sistemas de producción de la imagen: pintura al óleo, fotografía, pixels, dibujos, etc." (Magariños de Morentín, 2001, 2)

Los textos trabajados por Quino –y esto es extensivo a las historietas, tiras cómicas y chistes gráficos en general- se presentan como IMÁGENES MATERIALES VISUALES FIGURATIVAS O SINSGNOS ICÓNICOS. Señala Magariños. Esto es

"(...) una imagen material visual que muestre una concreta analogía con un existente, lo que enfatiza Peirce: "donde la sílaba *sin* se toma como significando 'ser el único', como en *singular*, *simple*, en latín *semel*, etc." ("where the syllable *sin* is taken as meaning 'being only once' as in *single*, *simple*, Latin *semel*, etc."; 2.245, y también, de modo semejante, en 8.334). El problema central de esta clase de imágenes se sitúa en un ámbito conceptual afín al cognitivamente conocido como "reconocimiento de objetos", con la particularidad de que estas imágenes proponen el reconocimiento de objetos a través de su representación, lo que da origen al problema conocido como "iconicidad" (Santaella & Nöth, 1998: 39ss)." (Magariños de Morentín, 2002, 10).

Quino utiliza imágenes que tienen como fin provocar en el intérprete la operación de configurar un 'atractor existencial', con las componentes dinámicas que posea almacenadas en su memoria visual. En sus producciones

"(...) *finje* la efectiva presencia de un objeto que se estaría percibiendo, sea éste real o imaginario. Esta presencia fingida exige la actualización de determinadas cualidades del existente (según, como veremos, su correspondiente registro mnemónico), por lo que el sinsigno icónico necesita del cualisigno icónico (Magariños de Morentín, 2002, 12).

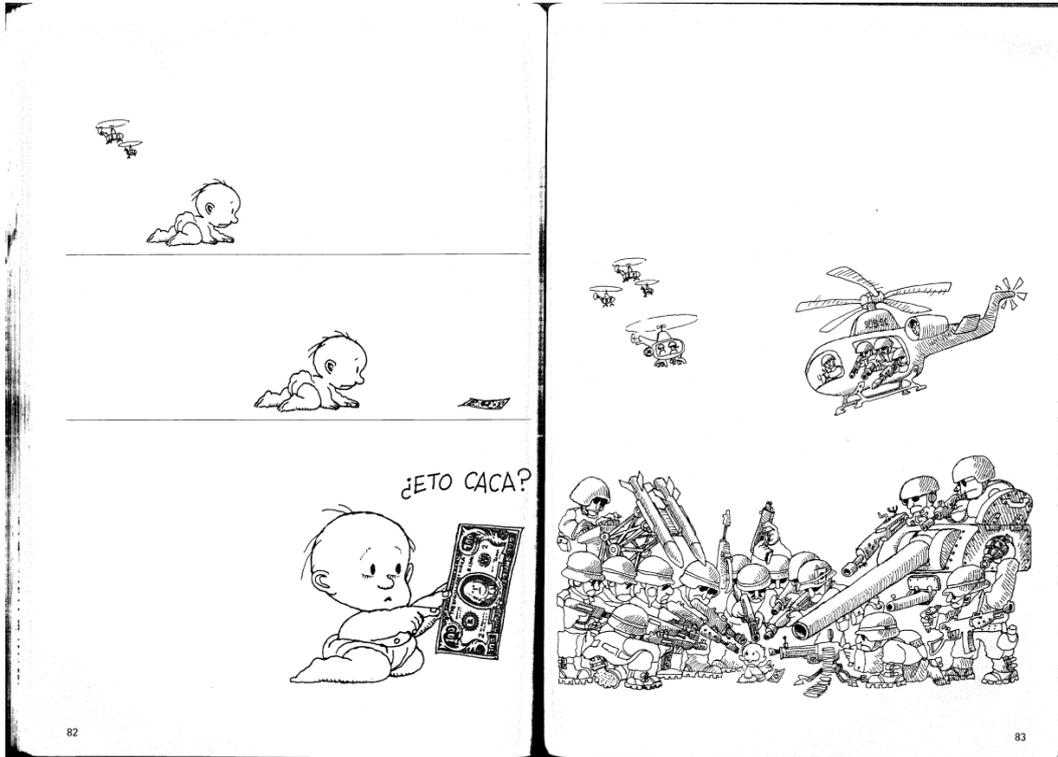
Se corresponde, a grandes rasgos, con lo que se denomina 'imagen figurativa' y con uno de los usos más genéricos y banales del término 'ícono'.

A su vez, si particularizo en el modo de su puesta en superficie, tanto la página como la viñeta definidos como los espacios para la representación, constituirían signos indiciales y simbólicos necesarios e inherentes a estos géneros. Contrariamente a la regularidad de un diseño uniforme que caracterizó a la tira *Mafalda*, en el resto de sus libros, Quino, propone en muchos de sus composiciones una pluralidad de variantes que rompen con el esquematismo del encuadre clásico y metódico, transformándolos en un componente plástico creativamente explotado que

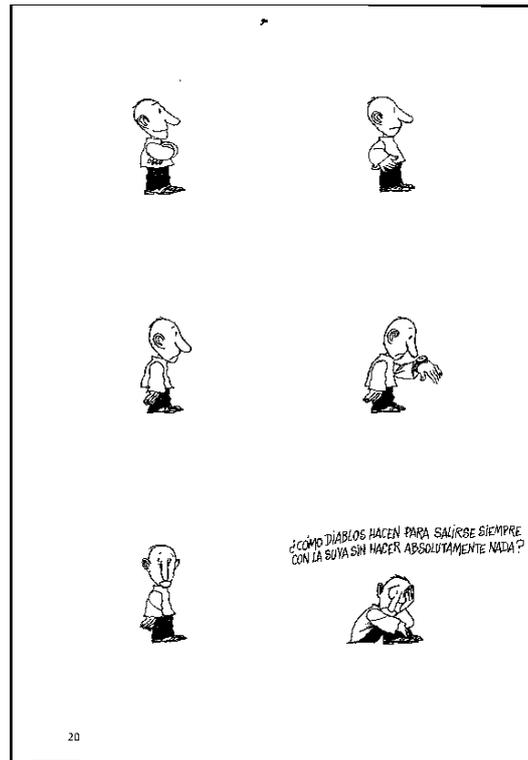
colabora con la particularización de sus textos. Entiendo que se inscriben como operaciones retóricas en el plano plástico de lo visual, definidas por el Groupe  $\mu$  como:

“(…) la transformación reglada de los elementos de un enunciado, de tal manera que en el grado percibido de un elemento manifestado en el enunciado, el receptor deba superponer dialécticamente un grado concebido. (Groupe  $\mu$ , 1991, 231)

Veamos solo algunos ejemplos de alotopías plásticas, ya que en el resto de los textos que selecciono para ejemplificar en el resto del análisis, abundan casos similares.



*¡Qué presente impresentable! p.82 y 83*



¿Quién anda ahí? p.20

En los casos tomados como ejemplos, diversos SIGNOS PLÁSTICOS alteran de alguna u otra forma el formato clásico de un diseño uniforme y provocan un esfuerzo adicional para la lectura del CONTINUUM de la página de una TIRA. La operación retórica plástica en los textos exhibidos presenta las siguientes fases:

- i) PRODUCCIÓN DE UNA DESVIACIÓN QUE SE LLAMA ALOTOPÍA –en este caso- el diseño de formatos distintos del clásico en los que no se delimita con una línea negra rectangular la compartimentación de los espacios de representación;
- ii) IDENTIFICACIÓN Y RECONOCIMIENTO DE LO PERCIBIDO COMO UN NUEVO DISEÑO DE VIÑETA O UNIDAD DE REPRESENTACIÓN. Es decir, la reiteración del/los mismo/s actor/es figurativos con distintas posturas corporales y/o gestos faciales, separados únicamente por espacios en blanco que demarcan una escena de otra o por la separación de líneas horizontales que generan la lógica secuencial necesaria para la comprensión de la tira;
- iii) por último, UNA NUEVA EVALUACIÓN DE LA DESVIACIÓN: qué efecto de sentido produce.

En el conjunto de textos analizados estas alotopías se presentan como singulares operaciones desviantes de disposición y diseño sobre el sistema de viñetaje que arrastran y fijan características plásticas y las distinguen de las producciones de otros AGENTES SOCIALES de este mismo campo discursivo. Es decir, sobre las clásicas esquematizaciones de uso, Quino trabaja remodelaciones que definen un estilo propio para la puesta en discurso y aquí reside parte de su originalidad, de su ingenio en la utilización de una variedad de recursos plásticos que, por el tipo

de discurso en el que se encuentra, no son detalles menores, sino que las considero parte integrante de sus estrategias de puesta en superficie como MARCADORES SEMIÓTICOS DE DIFERENCIA.

## 2. Propuesta de agrupamiento de las pasiones

Para continuar con el análisis elaboro, de lo desarrollado por Parret, una propuesta de agrupamiento y tipificación de las pasiones, tomando como punto de partida las definiciones que conviene el español como lenguaje natural. Necesariamente debo poder definir y agrupar las pasiones según algún criterio para trabajar sobre una tipología que me permita distinguir y esgrimir el específico tratamiento de lo pasional en el conjunto discursivo seleccionado. Es decir, poder indagar sobre cuáles son las pasiones 'típicas' y cómo las esquematiza esta praxis enunciativa.

Me valdré, como dije, del Diccionario de la Real Academia Española en su versión *online*<sup>54</sup>, de los conceptos que prescribe el español con respecto a las diversas pasiones que este discurso 'usa', considerando que "(...) *la lengua natural es algo así como el testigo de lo que la historia de una cultura ha retenido en tanto pasiones entre todas las combinaciones modales posibles*" (Greimas y Fontanille, 1194, 96). El diccionario aparece como el dispositivo que registra el uso que una cultura dada tiene en un momento determinado de su historia, en este caso, sobre los lexemas pasionales.

El español es la lengua a través del cual Quino 'pergeña' sus creaciones -textos sincréticos- y, como cualquier lenguaje natural, dispone de una conceptualización sobre el universo pasional que puede entenderse como la primera formulación de un modo de tipificar las pasiones y los estados de ánimo, sin perder de vista aquello que señala Rastier:

"(...) el sistema funcional de la lengua no es en suma más que una de las normas sociales que sistematizan el contenido lingüístico, ¿por qué no tener en cuenta otras normas? (...) Si se quiere describir el sistema de la lengua en sentido amplio, que comprende además del sistema funcional de la lengua, normas socializadas que operan en los textos, se deben considerar, junto con los semas inherentes, los semas aferentes socialmente normalizados" (Rastier, 2005, 76 – 78)

Del español puede extraerse la siguiente nomenclatura entendida como grandes clases de la vida afectiva: EMOCIÓN, PASIÓN, INCLINACIÓN, SENTIMIENTO Y CARÁCTER O TEMPERAMENTO (ver punto x, Cap. II). De estos términos expongo a continuación sólo las acepciones que presentan una relación directa con lo descripto, citadas del Diccionario de la Real Academia Española:

- EMOCIÓN. (Del lat. *emotio*, -ōnis).
    1. f. Alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática.
  - PASIÓN. (Del lat. *passio*, -ōnis, y este calco del gr. *πάθος*).
    6. f. Inclínación o preferencia muy viva de alguien a otra persona.
    7. f. Apetito o afición vehemente a algo.
- ~ de ánimo.

---

<sup>54</sup> Tomaré como fuente el *Diccionario de la Real Academia Española* en su versión *online*. Sitio web [www.rae.es]: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>

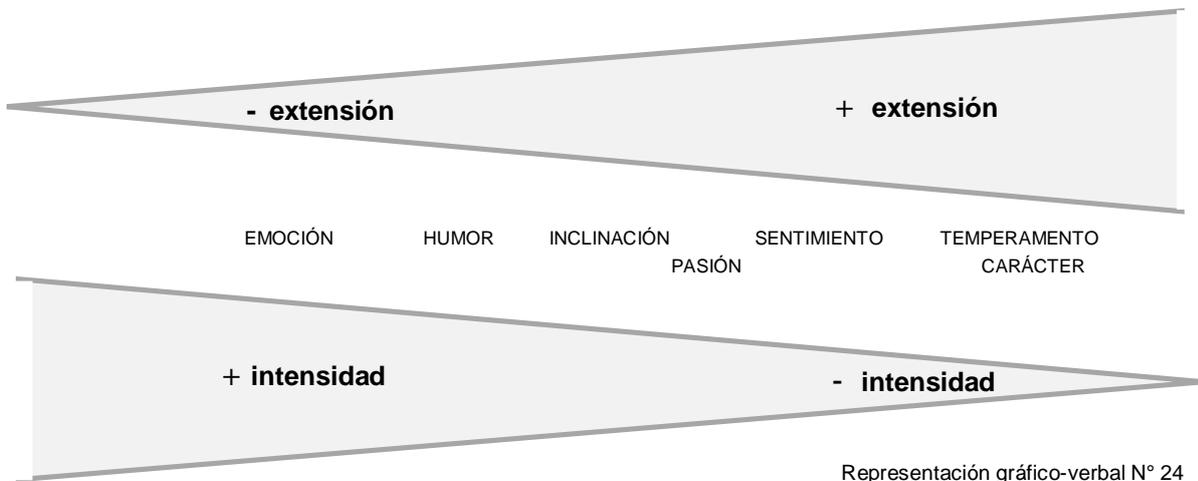
Esta versión electrónica del *Diccionario de la lengua española (DRAE)* es la obra de referencia de la Academia, permite acceder al contenido de la 22.ª edición y las enmiendas incorporadas hasta 2012. – Ver más en: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae#sthash.VnANMxEQ.dpuf>

1. f. Tristeza, depresión, abatimiento, desconsuelo.
  - ÁNIMO. (Del lat. *ánimus*, y este del gr. *ἄνεμος*, soplo).
  - ESTADO DE ÁNIMO.
1. m. Disposición en que se encuentra alguien, causada por la alegría, la tristeza, el abatimiento, etc.
  - HUMOR. (Del lat. *humor*, *-ōris*).
  - 1.m. Genio, índole, condición, especialmente cuando se manifiesta exteriormente.
  - 7. m. *Psicol.* Estado afectivo que se mantiene por algún tiempo.
  - INCLINACIÓN. (Del lat. *inclinatio*, *-ōnis*).
2. f. Afecto, amor, propensión a algo.
  - AFECTO<sup>2</sup>, ta. (Del lat. *affectus*, *a*, *um*).
1. m. Cada una de las pasiones del ánimo, como la ira, el amor, el odio, etc., y especialmente el amor o el cariño.
  - SENTIMIENTO
  - m. Acción y efecto de sentir o sentirse.
  - m. Estado afectivo del ánimo producido por causas que lo impresionan vivamente.
  - TEMPERAMENTO. (Del lat. *temperamentum*).
  - 1. m. Carácter, manera de ser o de reaccionar de las personas.
6. m. *Biol.* Constitución particular de cada individuo, que resulta del predominio fisiológico de un sistema orgánico.
  - CARÁCTER: (Del lat. *character*).
  - 6. m. Conjunto de cualidades o circunstancias propias de una cosa, de una persona o de una colectividad, que las distingue, por su modo de ser u obrar, de las demás. *El carácter español. El carácter insufrible de Fulano.*

Las acepciones transcritas conforman parte del contenido semántico de cada lexema, pero también son formas semióticas, es decir, resultados de construcciones colectivas que operan como parte constitutiva de un 'modelo de mundo' para una comunidad, en un espacio y en un momento histórico determinados. Estos lexemas si bien pueden o no persistir, es decir, modificarse o desaparecer, más allá de la supervivencia de la comunidad que lo generó, son válidos para poder confrontar con la manera en que se manifiestan en el discurso que es objeto de este trabajo. Dicho de otra forma, aparecen AFERENCIAS SOCIALMENTE NORMADAS, que van determinando SEMAS AFERENTES IDIOLECTALES que no necesariamente están definidos en el código de la lengua, pero sí son parte de las peculiaridades del modelo de mundo que presenta este mundo posible. Por ello, busco resaltar esas 'formas idiolectales', susceptibles de desplegarse en la dimensión tímica de estos textos.

Para sistematizar bajo algún criterio ordenador la serie de términos definidos, tomaré como puntos de referencia las variables establecidas por la lógica de la pasión, estas son: el GRADO DE INTENSIDAD y la DURACIÓN RELATIVA. La variable temporal, en su aspecto de duración, parece ser uno de los rasgos más reconocibles del universo pasional, especialmente en las definiciones que proporcionan los diccionarios. Recordemos que la lógica de la pasión está dada por dos determinaciones posibles, por un lado las DETERMINACIONES CONSTITUYENTES, que son las MODALIDADES y las comparte con la lógica de la acción y, por otro lado, las DETERMINACIONES TENSIVAS, que son la INTENSIDAD y la CANTIDAD, EXPONENTES propios de la pasión.

En la representación gráfica verbal ilustro la graduación del criterio adoptado -INTENSIDAD y EXTENSIÓN O CANTIDAD del sentir- teniendo presente el conjunto de términos definidos.



De tal modo que la EXTENSIÓN en el tiempo, esto es su duración como estado pasional, determina a la EMOCIÓN como una reacción instantánea a la situación del momento; la EMOCIÓN como pasajera, la PASIÓN y el HUMOR como más durable, la INCLINACIÓN junto al SENTIMIENTO como más constantes y por último, el CARÁCTER y el TEMPERAMENTO como estables o permanentes. A su vez, de la emoción al temperamento o carácter, conforme la extensión temporal aumenta y se regulariza, la intensidad disminuye. (Fontanille, 2001)

Sin embargo, como toda taxonomía léxica pasional acarrea sus limitaciones. Los diversos lexemas que designan el conjunto de las pasiones –nominales, adjetivales, adverbiales y verbales-:

“(...) son depositarios (y tributarios) de una historia y una cultura. Nuestro proyecto de conjunto es el de una semiótica del discurso, y no del signo, y, en consecuencia, debemos superar también la expresión lexical de la pasión. Tratar la pasión en discurso limitándose a las palabras de la pasión sería como tratar de la acción en un texto limitándose a los verbos. Esta “fossilización” histórica y cultural de los efectos pasionales es, en sí, un fenómeno interesante, pero un fenómeno limitado y que depende de la capacidad más general del discurso de producir efectos pasionales; esta capacidad no puede ser abordada desde la perspectiva de los meros signos lingüísticos, que solo son productos particulares y fijados. (...) la pasión, tal como la acción y la cognición, es una dimensión de la sintaxis del discurso, en consecuencia, cada efecto pasional debe ser relacionado con la sintaxis de la que depende y que le otorga su contexto.” (Fontanille, 2001, 186)

Por tanto, tomaré esta tipificación, pero sin desatender el particular tratamiento de las pasiones y estados de ánimos que produce el discurso considerado para el análisis.

### 3. Mundo Quino, como ‘mundo pasional posible’

Si una de las capacidades de los lenguajes o sistemas de representación es la de ‘categorizar’ el mundo, en un discurso particular puede hablarse de ESTILOS DE CATEGORIZACIÓN y, agrego, ESTILOS DE CATEGORIZACIÓN PASIONALES, esto es, los discursos forman sistemas de valor que, vistos desde la perspectiva pasional, se dan por medio de modulaciones de la presencia perceptiva y sensible que ponen en juego dichos sistemas.

Si bien lo pasional se articula también sobre representaciones sociales definidas según Magariños como “(...) *el correlato perceptual de la interpretación social de tal fenómeno y ambas se materializan en discursos sociales, ya sea a través de lo verbal, lo gráfico, lo gestual, lo musical, entre otros, que no son sólo su soporte físico sino, también, el instrumento para su producción-reproducción*” (Magariños de Morentín, 2008, 264), entiendo que su puesta en discurso, depende del uso idiolectal, es decir, de la particular correlación que se realice entre plano de la expresión y el plano del contenido.

Esto significa que su producción/reproducción está supeditada a la posición que el sujeto de la percepción adopte para desprender sentido. Por ejemplo, en este universo textual, la ‘nostalgia’ y la ‘tristeza’, la ‘humillación’ –sentirse humillado- son pasiones configuradas y remitidas a específicos modos de manifestación y a determinados roles temáticos que, en este universo, se asocian, entre otras dimensiones, pero sobre todo, a la vejez y al dominio laboral respectivamente. Sostener esta conjunción es propio de este discurso.

“Desde que la perspectiva del signo es abandonada, es la de los lenguajes, tales como aparecen en los discursos, la que toma su lugar. Un lenguaje es la puesta en relación de, al menos dos dimensiones llamadas plano de la expresión y plano del contenido, y que corresponden respectivamente a eso que hemos designado hasta el presente por “mundo exterior” y “mundo interior”. (...)”

Esta “frontera” no es otra que la posición que el sujeto de la percepción se atribuye en el mundo cuando se esfuerza por desprender su sentido. A partir de esta posición perceptiva, se diseñan un dominio interior y un dominio exterior entre los cuales se va a instaurar el diálogo semiótico; pero ningún contenido está, fuera de esta toma de posición del sujeto, destinado a pertenecer a un dominio más que a otro, puesto que la posición de frontera, por definición, depende de la posición de un cuerpo que se desplaza. Este cambio de denominación amerita algunos comentarios: la frontera entre el “interior” y el “exterior” no está dada de antemano, no es la frontera de una “conciencia” sino simplemente la que un sujeto pone en juego cada vez que otorga significación a un acontecimiento o a un objeto.” (Fontanille, 2001, 13)

A esto debe añadirse que:

“Cuando se abordan los lenguajes no verbales –gestuales, visuales, etc.- estamos obligados a admitir que el lugar de la invención, por el discurso, de expresiones y de su significación es mucho más importante. Porque, desde el punto de vista de la organización de las unidades en sistema, los lenguajes están lejos de ser homogéneos.” (Fontanille, 2001, 27)

Derivo entonces, la siguiente pregunta: ¿es posible postular un ESTILO DE CATEGORIZACIÓN en un conjunto de textos que no tienen continuidad? Considero que sí, debido a la recurrencia TEMÁTICA, FIGURATIVA y PATÉMICA que permite agrupar y evaluar a través de los ROLES ISOTÓPICOS.

### 3.1. Mundo posible y mundo actual

Este universo discursivo, contrariamente al de *Mafalda* -única tira de historietas producida por Quino que se desarrolla con actores figurativos fijos, no hay únicos protagonistas sino simplemente seres humanos ignotos. Tanto en los libros seleccionados como en el resto de las producciones que no sean, insisto, *Mafalda* no existe continuidad de historias ni de actores figurativos. Niños, jóvenes, adultos y ancianos en escenas únicas o microrrelatos presentan su devenir como hombres y mujeres cotidianas que revisten roles temáticos como son los de marido/mujer, hijos/as, curas, náufragos, empleados, jefes, empresarios, entre otros. Según Herman Parret el HOMBRE COTIDIANO puede ser descripto como “(...) *Ese Cada Uno y Nadie*

*(Everyman, nobody; Jederman, Niemand) que funciona en total anonimato del hormiguero social y es el no importa quién.*" (Parret, 1987: 65)

Si atendemos a lo propuesto por Fontanille sobre una de las la funciones de los lenguajes, sean en este caso verbales, no verbales o resultado de la conjunción de ellos, es imposible concebir que este conjunto discursivo no produce TIPOS, puesto que si esto no fuera así, debería necesitar una expresión para cada ocurrencia. Por ello, lo que manipula son TIPOS DE OBJETOS (de cualquier cosa o de cualquier ser que remita a entes reales o imaginarios), esto quiere decir que conforma la representación –por medio del dibujo y/o de lo verbal- de un anciano, de un escritorio o de una isla y no de ocurrencias precisas como por ejemplo el escritorio que se encuentra en la oficina de Juan, mi vecino. Sólo en contadas excepciones y por medio de precisos actos de referencia, a través de la de la construcción de la semejanza icónica, evoca una ocurrencia del tipo para ponerla en escena como un *singular*, singulares que son identificables por remitir a personas/personajes conocidos. Por ejemplo, solo en uno de los libros seleccionados ‘aparece’ *Hitler*, silenciando el canto de un pajarito enjaulado, la imagen de *Brigitte Bardot* en una gigantografía que empapela la pared frontal al diván donde reposa un paciente en el consultorio de su psicoanalista, la figura de *Charles Chaplin* comiendo los cordones de los zapatos como si fueran tallarines en célebre escena del film *La quimera de oro* y un afiche con rostro del *Che Guevara* que un sumiso oficinista esconde temerosa y cautelosamente en el cajón de su escritorio, todas ellas en el mismo libro *¡A mí no me grite!*, páginas 16, 55, 133 y 136 respectivamente. Todos los demás actores figurativos reproducen y resignifican una selección de representaciones sociales para dar cuenta de las percepciones, sentires y vivencias cotidianas de seres humanos que habitan un universo comparable al mundo real contemporáneo.

“Si bien las representaciones son de índole psicológica (desde una perspectiva psicoanalítica: configuraciones fantasmáticas del imaginario individual o colectivo; desde una perspectiva de la psicología cognitiva, esquemas mentales, esquema de creencias), su transmisión es necesariamente discursiva, porque es en el discurso en que esas representaciones se tornan ‘visibles’, comunicables.” (Zalba, 2003, 47)

La pregunta que surge entonces no es por qué sino cómo están construidas esas representaciones sobre la experiencia pasional de lo ‘real-cotidiano’ en este mundo posible. Si bien cada tira o chiste gráfico se construye con determinados individuos -la mayoría de sus actores figurativos representan seres humanos- a los que se les ha otorgado ciertas propiedades tanto físicas como pasionales, sufren cambios, demuestran diversos estados de ánimo, manifiestan reacciones y estados emocionales, tienen una ubicación más o menos marcada en un tiempo y un espacio y sus acciones tienen un comienzo y un fin, pero todos remiten a hombres y mujeres presentados en interacciones sociales de lo cotidiano, de lo ‘de todos los días’, de lo reiterativo. En este sentido Herman Parret señala:

“Cotidiano connota igualmente la reiterabilidad, la repetición, y la actividad cotidiana no es un acontecimiento único. Por supuesto, el acoplamiento de actividad y la reiterabilidad (que se realiza etiológicamente en el sentido de *quotidie* latín) no alcanza a especificar lo ordinario. (...) Lo cotidiano es el evento debido al azar de la circunstancia, pero considerado que existen miles como ellos y que todos son iguales entre sí. Es entonces así que los eventos manifiestan la reiterabilidad: es la reiterabilidad no-teleológica de una multitud de acontecimientos.” (Parret, 1987, 64-65)

De esta manera, entiendo que como conjunto de textos componen un mundo que puede ser reconocido como próximo al 'mundo real' o 'mundo actual' y cotidiano.

Muchas teorías que se ocupan de lo narrativo han tomado prestada de la lógica modal<sup>55</sup> la noción de MUNDO POSIBLE, lo que les ha permitido reconciliar el sentido común con los derechos de la lógica alética<sup>56</sup>. De aquí en más voy a basarme en los conceptos de mundo posible/mundo actual que Umberto Eco desarrolla en los libros *Los límites de la interpretación* y *El lector in fábula*:

"El llamado mundo actual es el mundo al que nos referimos –más o menos justamente- como mundo descrito por la *Enciclopedia Espasa-Calpe* o por *El País* (un mundo en que Madrid es la capital de España, Napoleón murió en Santa Elena, dos más dos son cuatro, es imposible ser padres de sí mismos, y Pinocho nunca existió, excepto como personaje literario)." (Eco, 1992, 218)

Con la noción de MUNDO POSIBLE se refiere a que:

"(...) no es un conjunto vacío sino lleno o, para usar una expresión que circula en la literatura sobre el tema, un mundo amueblado (...) un estado de cosas expresado por un conjunto de *individuos* dotados de *propiedades*. Como algunas de esas propiedades o predicados son *acciones*, un mundo posible también puede interpretarse como un *desarrollo de acontecimientos*. Como ese desarrollo de acontecimientos no es efectivo, sino precisamente *posible*, el mismo debe depender de las *actitudes proposicionales* de alguien que lo afirma, lo cree, lo sueña, lo desea, lo prevé, etc. (...)

Ningún mundo posible podría ser totalmente autónomo del mundo real, porque no podría caracterizar un estado de cosas máximo y consistente a través de la estipulación *ex nihilo* de todo su "mobiliario" de individuos y propiedades. Por eso un mundo posible se superpone al mundo "real" de la enciclopedia del lector. (...)

Un mundo posible es algo que forma parte del sistema cultural de algún sujeto y que depende de ciertos esquemas conceptuales. (...) Un mundo posible es un *ens rationis*, mientras que el tejido de la red ferroviaria es un *ens materiale*, la totalidad de cuyos nudos se encuentra efectivamente realizada (Eco, 1992, 181-185-187)

Ahora bien, es útil usar la noción de MUNDO POSIBLE cuando nos referimos a un estado de cosas, pero sólo si es necesario cotejar al menos dos estados de cosas alternativos. La diferencia entonces está en que sobre ese mundo denominado 'mundo real' siempre se puede preguntar por lo ontológico del universo descrito. En cambio sobre el MUNDO POSIBLE en cuestión, al ser trazado por textos sólo es factible, como resultado fuera del texto, una interpretación creíble, verosímil y concebible. Así, se presentan situaciones en las que, a pesar de asimilarse a lo cotidiano del 'mundo real', no concuerdan con todo lo que se 'espera' o supone lógicamente realizable en ese 'mundo real'. Como MUNDO POSIBLE exhibe una cantidad limitada de ESTADOS Y TRANSFORMACIONES, sean estas vistas desde la lógica de la acción como de la lógica de la pasión, que pueden ser atribuidas al mundo homologable al de 'nuestra experiencia'. En otras palabras si bien, pero en menor número, se exponen escenas en las que se exhiben acontecimientos que no necesariamente pueden equipararse en toda su extensión con lo puntualizado como 'mundo real', ya que en ellas se quiebran leyes físicas, modifican formas, animan seres de leyendas, entre otras creaciones propias de la ficción, recrean mayormente acontecimientos, conductas u hechos que el lector puede identificar y comprender como cotidianos a su mundo. Por ello,

---

<sup>55</sup> La lógica que involucra el concepto de la modalidad, que es el modo en que una proposición es verdadera, o sea, cómo, cuándo, dónde, para quién, o bajo cuales circunstancias es verdadera. Se expresa usando una "frase modal" que califica una proposición.

<sup>56</sup> Sobre lógica de la necesidad y la posibilidad. Ver Goldblatt, R., *Mathematical Modal Logic: A View of its Evolution*, En línea web <http://www.dc.uba.ar/people/grupinv/glyc/old/lecturas/modalhist.pdf>

necesariamente el MUNDO de Quino exige que "(...) *muchas cosas deben darse por descontadas y muchas otras deben aceptarse aunque sean poco creíbles*". (Eco, 1992, 219)

Por esta razón, los textos no deben juzgarse como objetos de comunicación interpretables referencialmente según criterios de verdad o falsedad, sino que proponen un mundo construido que, a la hora de compararlo con otros 'mundos', el MUNDO POSIBLE DE QUINO pretende asemejarse con aquel definido como 'mundo real, actual y cotidiano'.

### 3.2. Tipos de permanencia e identidades en el discurso: roles y actitudes

Estimo significativo detenerme en un sumario análisis contrastivo entre este MUNDO POSIBLE analizado anteriormente y el que conformó con la tira *Mafalda*, a fin de dejar sentadas algunas distinciones y similitudes generales que ayudan a proyectar el modo en cómo este discurso semiotiza ese MUNDO POSIBLE y cómo lo pasional es una parte esencial de su significación e identificación.

Para comenzar, trabajaré en este punto con la categoría de ACTOR, entendida como un tipo de permanencia e identidad en el discurso, asegurada por las isotopías figurativas, temáticas y afectivas porque revelan cierta estabilidad en su recorrido a lo largo los libros.

Según se presentan los recorridos de los actores como más o menos abiertos, es factible observar los ROLES y las ACTITUDES que cada uno de ellos representan y que juegan un papel relevante al momento de pensar la obra como un mundo posible. LOS ROLES y las ACTITUDES son formas diferentes de IDENTIDADES TRANSITORIAS que conforman el recorrido de un actor. Según lo definido en el capítulo II, los ROLES son identificables después del uso que los ha fijado. Es una identidad acabada. Las ACTITUDES, en cambio son reconocidas en el momento de su aparición abriendo posibilidades nuevas de identidad que caracterizarán a ese texto en particular.

De esta manera, si nos detenemos en la tira *Mafalda*, ese 'otro mundo posible' de Quino, la permanencia de los actores figurativos con sus respectivos nombres, representados siempre desde la invariabilidad de fisonomías, de cuerpos, de vestimentas, portadores de delimitados e concretos sistemas de valores dan cuenta de identidades estables, isotópicas. Es decir, con actores figurativos asociados a identidades definidas y a categóricos roles temáticos<sup>57</sup>. Cabe aquí la descripción que realizan Martignone y Prunes:

"Quino elige mantenerse en una realidad bien definida, que es la de la clase media más baja que alta. No hay desigualdad social en la tira, todos los niños parecen provenir de familias con similares recursos (aunque distinto nivel cultural). No hay personajes ricos o pobres... Todo lo que pasa en la tira tiene su origen en dos ámbitos, la vida de una familia de clase media y la infancia. A la primera categoría pertenecen la oficina, hacer las compras, las vacaciones, comprar un televisor, un auto, cuidar las plantas, tener un hermanito; a la segunda, la escuela, los amigos del barrio, los juegos." (Martignone y Prunes, 2008, 139)

Mafalda, Felipe, Manolito, Susanita, Libertad, Guille, Miguelito y sus padres son siempre iguales a sí mismos desde el principio y marcadamente diferentes entre sí. Esto no quiere decir que no

---

<sup>57</sup> Es notorio que Quino fue perfeccionando sus dibujos, añadiéndoles más detalles y 'puliendo' de forma sus figuras, pero esto no involucró aspectos sustanciales de contenido. Tanto en las tiras de 1963 como en las de 1973 puede identificarse a Mafalda, Miguelito, Felipe y los demás sin ningún esfuerzo para su reconocimiento.

sufran transformaciones en sus recorridos, solo pretendo resaltar que la identidad de sus actores se inscriben en lo que Fontanille define como *RECORRIDOS CERRADOS*, porque está compuesta de varios pero a la vez delimitados y estables roles temáticos y figurativos, la que permite prever de antemano las etapas de sus recorridos e inclusive predecir algunas de sus reacciones que perfilan claramente sus roles pasionales. Por ejemplo Mafalda es una niña que es hija, amiga, hermana, alumna e inquisidora, la más perspicaz e inteligente del grupo. Ella desestabiliza cualquier situación introduciendo en ese microcosmo, de manera brillante, una *DIMENSIÓN inesperada*: infiltra al 'mundo entero' como objeto de sus reflexiones y la llevan a un desencanto persistente con la humanidad que la mantiene en un estado casi constante de 'decepción', hasta incluso cierta 'frustración' ante lo que aparenta imposible de cambiar: la humanidad. No es el relato de Mafalda un relato de plenitud. No se presume nunca que Mafalda responda tontamente, pero tampoco que brinque de felicidad ante los sucesos que la rodean, que Manolito no entienda qué le quisieron decir o que Susanita deje de derivar todo al ensueño de ser una señora de clase, casada y con hijos, alcanzando cierto estado de plenitud a través de sus *SIMULACROS EXISTENCIALES*, episodios que proyecta como estrategias de programación de bajo nivel, porque conciernen a la representación anticipada del resultado como final deseado.

Esto tampoco supone conocer cuál va a ser la respuesta exacta, el cuestionamiento preciso o la actitud puntual que tendrá Mafalda, Susanita, Manolito o cualquiera de los demás actores figurativos, pero sí es lícito conjeturar las direcciones o los sentidos y sus 'sentires', según el caso, de sus intervenciones y sus acciones. De esta manera, se presentan como identidades fijas e isotópicas que hacen posible una lectura unívoca de recorridos, convirtiendo al conjunto de todas sus secuencias -que en su singularidad son autoconclusivas- en una única historia de identidades cerradas.

El corpus de este trabajo no presenta iguales características que *Mafalda*. Una primera distinción es que se trata de textos que no proponen ninguna continuidad entre ellos, por ello cada libro muestra libertad para inventar, innovar tópicos y construir numerosas identidades conformadas por diversos roles, actitudes e intensidades afectivas. Sin embargo, y esto llama la atención, aunque planteen *RECORRIDOS ABIERTOS* o aparentemente *LIBRES*, es posible el reconocimiento de roles recurrentes y estereotipados, por tanto son previsible ciertos comportamientos, actitudes y estados emocionales de los roles temáticos isotópicos.

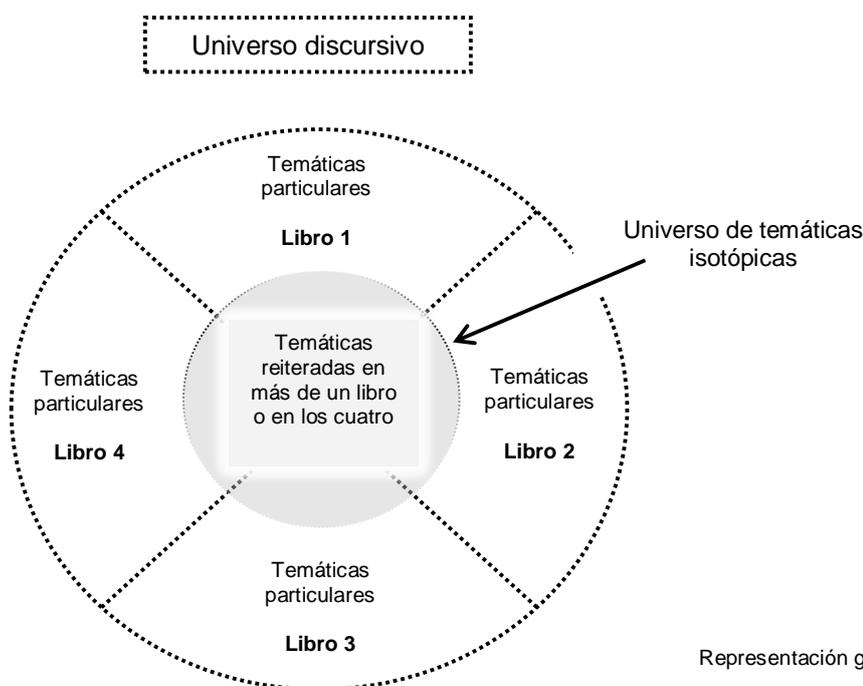
### **3.3. Recurrencia y originalidad temática: dimensiones y dominios isotópicos**

Lo discriminado hasta aquí es producto, como ya señalé, de una aproximación analítica general del universo discursivo, a partir de un relevamiento de las temáticas trabajadas en los diferentes libros seleccionados y que me permiten agrupar a los textos en dos grandes conjuntos: por un lado, aquellos que abordan temáticas particulares a cada libro y, por otro, los que repiten temáticas abordadas en más de uno o en los cuatro libros. Sobre este último grupo desarrollaré el análisis de aquí en más, siguiendo la hipótesis sustantiva de trabajo. Esta sostiene que la serie de temáticas recurrentes caracterizan una dimensión pasional que se delinea como

disfórica y es resultado de una orientación discursiva que permanece constante, a pesar del tiempo que separan a los contextos en los que se elaboraron los diversos textos que lo componen, autorizando la proyección de un ESTILO DE CATEGORIZACIÓN propio y continuo entendido como una 'forma idiolectal pasional' transversal a los libros.

Es importante señalar que este agrupamiento o manera de segmentar el universo de análisis, también responde a razones metodológicas, ya que sería 'poco' operativo el análisis particularizado de cada uno de los textos que componen este universo de significación, cuatrocientos setenta y nueve, entre tiras y chistes gráficos<sup>58</sup>. En segundo término, este agrupamiento, como podría haber sido de otra forma o, en su defecto, 'no haber sido', se desprende del análisis realizado también en el primer capítulo con relación a la pertinencia del recorte.

Para graficar lo descripto, el esquema siguiente presenta a este universo interrelacionado por zonas que llamaré isotópicas -entre dos o los cuatro libros- y zonas particulares propias a cada libro.



Para poder conformar estos dos conjuntos de textos me valdré de los conceptos de DOMINIO y DIMENSIÓN tomados de la teoría semántica de Rastier.

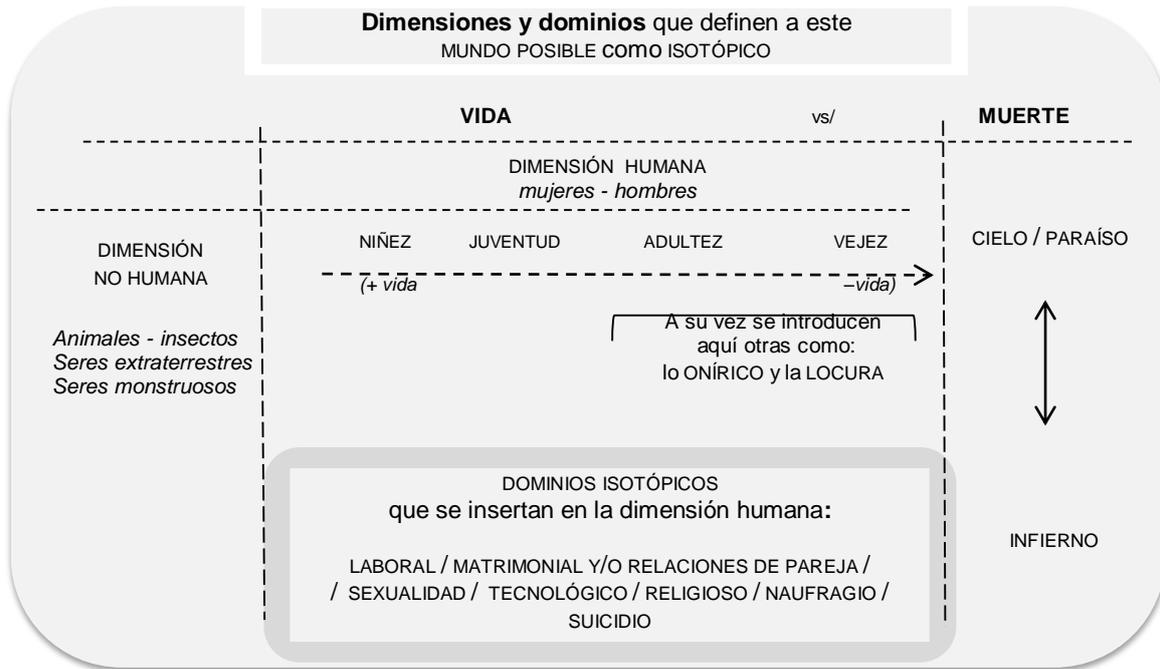
Con el concepto de DIMENSIÓN/ES se refiere a las grandes categorías en las que se clasifica este mundo presentado por el discurso, dividiéndolo en oposiciones que establecen relaciones de disyunción exclusiva, mientras que el inventario de los DOMINIOS está ligado a normas sociales, derivadas de ciertas prácticas y sus discursos que son representados en este mundo posible. Si entrelazo este concepto al de ISOTOPIA, puedo integrar las obras en conjuntos transversales de

<sup>58</sup> Ver detalle del conjunto de textos seleccionado en capítulo I, punto 2.1.

significaciones recurrentes: DOMINIOS y DIMENSIONES ISOTÓPICAS. Es decir, aparece implícita una suerte de cohesión sintagmática de unidades semánticas que, en este caso y como ya dije, traspasan los límites de cada texto. De esta forma lo isotópico construye, a partir de la homogeneidad establecida, sistemas de valores recurrentes. Siempre teniendo en cuenta lo que señala Fontanille:

“(…) las conexiones establecidas término a término (en el caso de discursos verbales, escritos u orales) serían más bien *simbólicas*, en el sentido corriente de la palabra: la rosa simboliza el amor, el cielo simboliza lo divino, la balanza simboliza la justicia, estas conexiones simbólicas son de escaso valor heurístico porque, o bien son tan convencionales que no aportan nada al discurso en acto, o bien, en caso contrario, son fruto de las proyecciones personales del analista, y escapan por completo a cualquier tipo de racionalidad discursiva.” (Fontanille, 2001, 114, 115)

Aplicado esto a las temáticas nombradas podría distinguirlas según lo detallado en el siguiente gráfico:

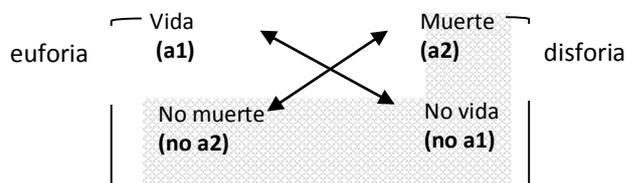


Representación gráfico-verbal N° 26

Estas divisiones son extensivas a los cuatro libros. De la dicotomía superior VIDA/MUERTE, se desprende lo HUMANO/NO HUMANO. De la vida es factible derivar, a su vez, otras categorías que preciso como DIMENSIONES también isotópicas, por ejemplo, los períodos etarios que nuestra cultura establecen como: NIÑEZ, JUVENTUD, ADULTEZ y VEJEZ. En el entrecruzamiento de estas dimensiones se centra este discurso, deteniéndose específicamente en la adultez y la vejez. Igualmente, la dimensión de la MUERTE ‘cobra vida’ a partir de la recreación del CIELO y del INFIERNO.

A su vez la DIMENSIÓN de la vida humana alberga DOMINIOS, que no son otra cosa que las específicas prácticas sociales que se desarrollan en una cultura y un tiempo determinado, regidas por normas o reglas a las que deben ajustarse las conductas, tareas y actividades que llevan a cabo esos hombres y mujeres que pueblan este MUNDO POSIBLE. De modo tal que resulta lógico postular que todo ‘sentir’ será, en este universo, resultante, emergente y/o causante de las vicisitudes y aconteceres que los seres de esta diégesis experimentan, inmersos en las diversas prácticas sociales representadas. El inventario de DOMINIOS que categorizo como isotópico está compuesto por textos que actualizan prácticas que remiten al ámbito de lo LABORAL, lo RELIGIOSO, lo MATRIMONIAL, la SEXUALIDAD, los NAUFRAGIOS Y el SUICIDIO.

Demás decir que de la división superior dicotómica vida/muerte, deriva su axiologización que atraviesa todo este universo, proyectando el cuadrado semiótico en el que todo aquello que se acerca a la muerte es disfórico.



Sobre la zona sombreada se configuran  
muchos de los dominios y dimensiones  
relevadas

Representación gráfico-verbal N° 27

Se destaca, por ejemplo, un puntual anclaje sobre la VEJEZ como temática, una dimensión que resalta desde una perspectiva disfórica. También sobresale la dimensión de lo ONÍRICO o del ENSUEÑO que aparece como un 'espacio' de angustias y terror. A la MUERTE se le teme en la VEJEZ, se la sueña o ensueña como pesadilla y es el 'lugar' de escape a los miedos del suicida.

El valor de estas categorías señaladas en el CUADRADO SEMIÓTICO<sup>59</sup> refleja algunos enclaves de los recorridos narrativos por los que transitan los Sujetos de esta diégesis. Se parte de la posición de la vida (a1) y se sufre saber que se está por llegar a la posición muerte (a2), vía la posición no vida (no a1) en la que se encuentra posicionado, por ejemplo, el anciano. Así vemos como este esquema ilustra el sistema de valores semánticos de los sujetos de la diégesis, como un sistema axiológico. (Fontanille, 2001) Se está entonces pasando del valor de un término en relación con otro término, al valor de una posición en relación con otras posiciones y, al valor que esos contenidos y que esas posiciones tiene para los sujetos en este discurso. Llegar a la muerte para el suicida se proyecta como un recorrido de liberación de la opresión que le significa la vida, porque todo se corresponde con qué tipos de tensiones se viven, se sienten durante un recorrido.



<sup>59</sup> Ver categoría analítica en el capítulo II, punto 2.3.3

*¿Quién anda ahí? p. 49*

**3° viñeta:** *¡Qué cosa la muerte!.. ¡Cómo uno no se acostumbra!.. –Se acostumbra, se acostumbra;* **4° viñeta:** *¿Se acostumbra? –De joven, no. Pero luego con los años, sí que se acostumbra;* **5° viñeta:** *Le digo más, yo estoy tan acostumbrado, que ahora, cada vez que voy al cementerio, me llevo mi cepillo de dientes por si tuviera que quedarme ya para siempre ahí. ¡Mire si se acostumbra, uno!;* **6° viñeta:** *¿Cepillo de dent..pero..¿para qué le serviría, disculpe?;* **8° viñeta:** *¿Por qué no se acostumbra a ser menos cruel con la gente?*

Considero importante precisar que estas regularidades temáticas tienen bordes difusos, en tanto que las dimensiones y los dominios isotópicos relevados no se presentan siempre en 'estado puro', necesariamente están articulados entre sí, son dialógicos e intertextuales y muchos de ellos transtextuales.

Asimismo, cada una de estas tematizaciones, manifiestan, en el orden de lo figurativo, modos concretos de expresión, persisten en la repetición de ciertas actitudes y estados de ánimo. Recordemos que la FIGURATIVIZACIÓN es la instancia 'de llegada' del recorrido de generación del sentido, previo a su junción con el plano de la expresión, por tanto, es un componente del nivel discursivo que transforma las tematizaciones descritas anteriormente, en una serie de características específicas, fuertemente relacionadas con la dimensión pragmática<sup>60</sup> y sensorial, esto es, se corresponde con aspectos de la representación semántica que, por su grado de concreción, permiten crear la 'ilusión referencial' a través de la que los actores del relato y el espacio que los contiene parecen extraídos de ese mundo que he denominado 'mundo actual'.

Dicho en otras palabras, los actantes son revestidos de ROLES TEMÁTICOS que, en algunos casos, se instauran como dicotómicos: viejo/anciano, esposa/marido, Dios/Diablo, jefe/oficinista o empleado, náufrago, suicida. Cada uno de ellos se manifiesta a través de un modo ICÓNICO ESTRICTO –FIGURATIVIZACIÓN- que a su vez presentan privativos ROLES PATÉMICOS. Entre ellos destaco lo relativo al abuso de poder en relaciones asimétricas como las que plantea el dominio laboral, la prohibición y el castigo desde el ámbito religioso, lo vedado de la sexualidad, el eterno retorno a recrear microrrelatos sobre náufragos resignados, ancianos nostálgicos y la permanente intromisión de las alianzas cómplices de Dios y del Diablo en la vida de los seres humanos. De esta forma el conjunto de texto jerarquiza pasiones típicas asociadas a roles temáticos recurrentes.

#### **4. Emociones intensas desde las portadas**

Comencemos por las pasiones intensas, que en este discurso se corresponden mayoritariamente con estados pasionales impulsivos, violentos o coléricos que por diversas causas 'desbordan' al sujeto y de esta forma parecieran negar lo racional, lo cognitivo o la reflexión previa a la actuación poniendo de manifiesto el sentir en 'carne viva'. Dicho de otra manera, sería la propioceptividad 'salvaje' que se revela y reclama sus derechos en tanto sentir global que, desde cierta

---

<sup>60</sup> "La dimensión pragmática de los relatos corresponde –en líneas generales- a las descripciones que se hacen de los comportamientos somáticos significantes" (Greimas & Courtés, 1982, p. 313)

perspectiva, 'pierde la razón' por disímiles situaciones, pero en las que la impotencia se convierte en emoción.

Las designo como EMOCIONES dada la EXTENSIÓN en el tiempo, esto es su corta duración como estado pasional. Reacciones instantáneas en las que la sensibilización, en su puntualidad incoativa, se presentan como una fractura del discurso

"(...) como factor de heterogeneidad; diríamos que como una especie de trance incipiente del sujeto que lo transporta hacia un más allá del sujeto y lo transforma en un sujeto *otro*. Ahí la pasión aparece al descubierto, como la negación de lo racional y de lo cognoscitivo, y el "sentir" desborda al "percibir. (Greimas Fontanille, 1994: 18)

Estos estados pasionales extremos pueden identificarse desde las particulares composiciones de las tapas de los libros como anticipos paratextuales del contenido pasional.

#### 4.1. Los textos sincréticos de las tapas de los libros

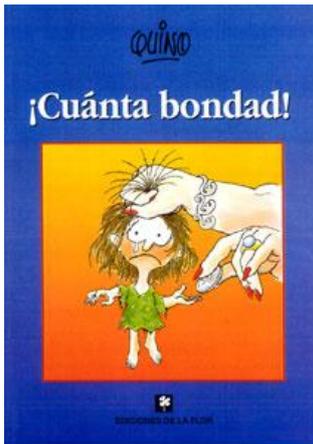
Está claro que todos sus libros, publicados por *Ediciones De La Flor*, terminan siendo una estandarización (Calabrese, 1984) como producto de los mecanismos propios de la industria de la cultural, transformándose en una especie de 'marca' o sello editorial, el diseño y la diagramación privativa de las tapas que desde 1976 acompaña a prácticamente toda su obra.

Ahora bien, como cualquier libro, los de Quino se identifican por un título. Sin embargo, los títulos aparecen, en este caso, complementados por una configuración icónicoplástica que no posee un valor meramente ilustrativo, sino que conjuntamente con lo verbal constituyen el primer texto sincrético de cada libro, ya que existe una precisa interrelación entre lo escrito y lo escenificado a través del dibujo y a la vez constituye fracción que anticipa ese MUNDO POSIBLE, proveniente de un 'mundo percibido', como una fracción extraída y particularmente jerarquizada.

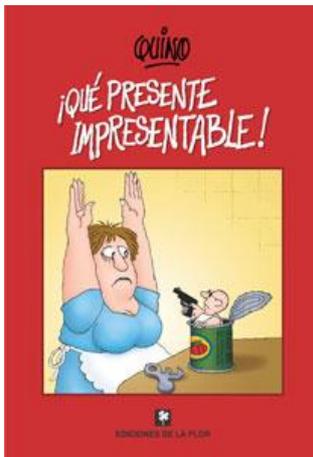
Según el orden de las publicaciones, presento debajo las tapas en cuestión y expongo una descripción analítica de su sincretismo textual.



La tapa del libro *¡A mí no me grite!*, está diseñada y configurada sobre un fondo bordó oscuro. La imagen que acompaña al título muestra, desde un ángulo en picado, a un hombre vestido con traje, camisa y corbata, con gestos de enojo: boca abierta, pronunciando un fuerte grito, ceño fruncido dibujado con una fina línea negra que une las dos cejas en el centro de su cara y una de sus manos levantada con el dedo índice hacia arriba. Este pequeño hombrecito notoriamente fastidiado, irritado se encuentra bajo la inmensa sombra de otro hombre que no aparece en escena, pero que claramente es su interlocutor y provocador de su enfado. El título escrito en letras verdes mayúsculas: "¡A mí no me grite!".



Sobre un fondo azul liliáceo, escrito en letra imprenta aparece el título *¡Cuánta bondad!* Debajo una escena construida desde un encuadre frontal, muestra a una niña de tronco y piernas pequeñas, pero con una cabeza desproporcionadamente más grande que el resto de su cuerpo. Lleva puesto un harapiento vestidito verde y está descalza. La pequeña ha sido alzada de los pelos por la enorme mano de una mujer adulta que entra en escena por el lateral derecho y mantiene a la niña suspendida en el aire, mientras que con la otra le acerca una moneda como limosna. La mujer 'caritativa' no se ve. Solo su antebrazo y manos gigantes, regordetas, pero delicadamente cuidadas, uñas largas y pintadas de rojo y ataviadas de voluptuosas joyas. A la niña se le cae una lágrima y todo su cuerpecito exterioriza una postura de absoluta resignación: mirada frontal al lector, piernas y pies colgando de punta sumisos, una de sus manitos con los dedos encogidos, al mismo tiempo la otra para recibir la dádiva.



El libro que lleva por título *¡Qué presente impresentable!* Está escrito en letras mayúsculas blancas e irregulares sobre un fondo rojo fuerte. Debajo el dibujo que exhibe a una mujer adulta y rolliza, de prominentes pechos, pelo corto, vestido azul de mangas cortas y un delantal de cocina blanco. Esta mujer se encuentra con los brazos levantados y su rostro expresa una mezcla de asombro y temor –los ojos bien abiertos y la boca con una leve curvatura hacia abajo– ante lo que figura ser un asalto. Delante de ella y sobre una mesa, se encuentra un abrelatas y una lata de tomates abierta de la que ha emergido un pequeño hombrecito pelado, con camiseta blanca y lentes oscuros que apunta con un revolver a la abultada y asustada señora.



El cuarto libro, presenta la cara de un hombre adulto asomándose tímida y temerosamente desde adentro de su propio pecho, a través de su camisa, corriendo la corbata como quien corre una cortina y espía por la ventana de su casa, intentando ver al mismo tiempo que ocultándose asustado de algo o de alguien. Arriba de este dibujo aparece escrito en letras mayúsculas irregulares y entre signos de interrogación: *¿Quién anda ahí?*

Como pueden observarse, los textos de tapa exponen sujetos frente a circunstancias trágicas que han derivado en estados emocionales intensos, es decir, se muestran las reacciones como el resultado de modos de *ser-estar* de cara a los 'escenarios' en los que se encuentran. Si bien todas estas situaciones presuponen estados previos, y es lícito inferir estados posteriores, lo importante es 'ese momento' que exhibe las consecuencias de acciones precedentes o concomitantes, determinando EMOCIONES y SENTIMIENTOS que alteran agudamente el ánimo de los sujetos de la diégesis, reforzadas por la representación de conmociones claramente somáticas.

En los cuatro textos de tapa, la TRANSFORMACIÓN PASIONAL, esto es la muestra de un cambio de estado de ánimo, estaría produciéndose en el momento representado. Dicho de otra forma, lo representado es el instante del PIVOTE PASIONAL → EMOCIÓN en el ESQUEMA PASIONAL CANÓNICO propuesto por Fontanille<sup>61</sup>. Son tiempos congelados en el que la emergencia de una emoción extrema -enojo, dolor, estupor y temor- entremezclados con cierta indefensión en los cuatro ejemplos- provocan una tensión máxima disfórica.

En la tercera y cuarta acepción, el diccionario define al término TENSIÓN como:

(Del lat. tensio, -ōnis). (...) 3. f. Estado de oposición u hostilidad latente entre personas o grupos humanos, como naciones, clases, razas, etc. 4. f. Estado anímico de excitación, impaciencia, esfuerzo o exaltación.

Lo sensible se vuelve inteligible a través de la manifestación que la representación de los cuerpos expresan en términos de EXTENSIÓN e INTENSIDAD. Estas presencias sensibles, exhiben la asociación de intensidades fuertes que se correlacionan directamente con la posición del sujeto agresor o agresivo cercano: la presencia del hombre que cubre con su gran sombra al sujeto que se muestra de cuerpo entero, las manos de la rolliza mujer que alza de los pelos a la niña, el hombrecito con un revolver en mano invierte su posición de poder y el temeroso hombre que se asoma aterrado ante la supuesta presencia de alguien o algo que lo atemoriza. En suma, de una parte *fuerzas* y de otra parte *posiciones y cantidades*, articuladas a través de un claro proceso retórico entre lítote, hipérbole y/o elipsis<sup>62</sup>: magnificaciones extremas de uno de los actores figurativos y/o una reducción o minimización también exagerada del otro, más la 'ausencia visiblemente explícita' de la figura de los 'agresores'.

#### 4.1.1. Interpretantes posibles

Como ya se ha explicitado, la significación<sup>63</sup> es producto de una articulación, efecto de una DIRECCIÓN y de una TENSIÓN sometidas a una INTENCIONALIDAD como resultado de una ORIENTACIÓN.

"(...) el sistema de valores emerge, pues, de la conjunción de una *mira* y de una *captación*, una *mira* que guía la atención sobre una primera variación, llamada intensiva, y una *captación* que pone en relación esta primera variación con otra, llamada *extensiva*, y que delimita así los contornos comunes de sus respectivos dominios de pertinencia". (Fontanille, 2001, 38)

Veamos cómo los títulos CONTRIBUYEN a direccionar en qué sentido debe interpretarse la IMAGEN MATERIAL VISUAL FIGURATIVA y conceptual, expuesta en los textos de tapa, es decir, los

---

<sup>61</sup> Ver ESQUEMA PASIONAL CANÓNICO en el capítulo II, punto 3.5 (representación gráfico-verbal N° 18).

<sup>62</sup> Se entiende en este trabajo a la ELIPSIS, HIPÉRBOLE Y LÍTOTE como figuras retóricas tradicionales.

La ELIPSIS se produce sometiendo a un enunciado a "la operación significativa de *supresión* en cualquiera de sus variantes" (Magariños, 1984) Se trata de una de las figuras retóricas que en la literatura y en el habla cotidiana se utilizan con más frecuentemente, hasta pasar prácticamente desapercibida. Cuando se trata de textos sincréticos se puede aprovechar, además, la distancia entre lo significado por las palabras y lo visto en la imagen, potenciando aún más la eficacia del mensaje. HIPÉRBOLE Y LÍTOTE: la hipérbole consiste en el *aumento cuantitativo* de una de las propiedades de un objeto. El efecto semántico provocado es una *magnificación* cualitativa o cuantitativa. Es una figura muy utilizada en el habla cotidiana. Es un recurso de exageración. La lítote es la figura contraria, consiste en la *disminución cuantitativa* de una de las propiedades de un objeto. El efecto semántico que provoca es una *minimización* cualitativa o cuantitativa. Es un recurso de *atenuación*. Cuando se trata de la hipérbole y la lítote, la retórica de la imagen mantiene en una relativa indefinición la operación efectivamente cumplida, siempre o la mayoría de las veces, cabe la pregunta: ¿se ha efectuado el desmesuramiento, la magnificación, del elemento x o la reducción, la minimización, del elemento y? (Magariños, 1984)

<sup>63</sup> Ver concepto de SIGNIFICACIÓN en el capítulo II, punto 3.2.1.

acontecimientos representados a través del sincretismo entre las escenas dibujadas y el escrito que le da el nombre al libro.

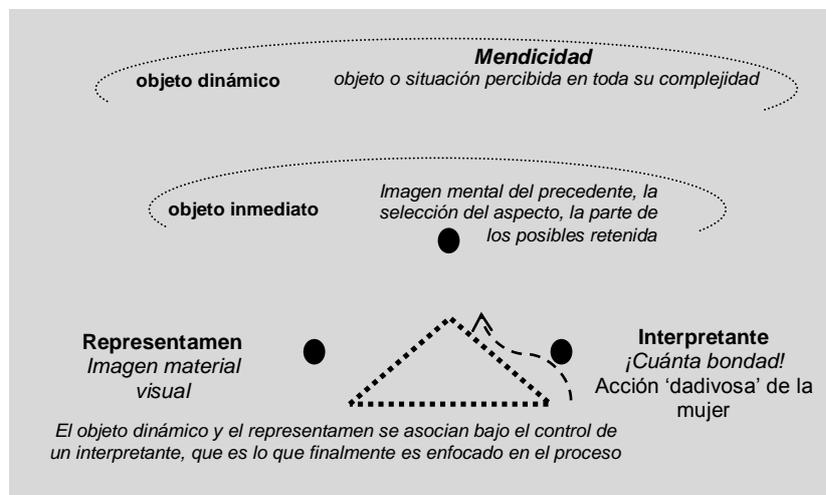
Para esto, retomo la perspectiva peirceana que propone Fontanille y me detendré en el análisis de dos de las cuatro tapas.

1) Tapa *¡Cuánta bondad!*

Este texto actualiza el DOMINIO de la 'mendicidad' –con toda la complejidad que involucra- se presenta aquí como el OBJETO DINÁMICO que es puesto en relación con un REPRESENTAMEN –la IMAGEN MATERIAL VISUAL que lo representa-, pero solamente bajo un punto de vista, aquello que ha sido seleccionado de ese OBJETO DINÁMICO como un aspecto considerado pertinente y que, por tanto, conforma su OBJETO INMEDIATO. Asimismo la reunión del REPRESENTAMEN y del OBJETO INMEDIATO se hace “en nombre de”, “por” o “gracias a” un INTERPRETANTE, que puede explicarse de este modo: la MIRA genera una TENSIÓN INTENCIONAL, concerniente aquí al eje: REPRESENTAMEN → OBJETO INMEDIATO → INTERPRETANTE.

Pero es la CAPTACIÓN la que delimita el dominio de pertinencia, eje: OBJETO DINÁMICO ('mendicidad') → FUNDAMENTO → OBJETO INMEDIATO.

El OBJETO DINÁMICO y el REPRESENTAMEN se asocian bajo el control de un INTERPRETANTE que es lo enfocado en el proceso, en este caso sería el enunciado “*¡Cuánta bondad!*”



Representación gráfico-verbal N° 28

Libro: *¡Cuánta bondad!*

Desde lo narrativo, como es situación suspendida en el tiempo, solo puede inferirse un sintagma elemental narrativo (PN) constituido por un *enunciado de hacer* –aquello que está sucediendo- que rige a un ENUNCIADO DE ESTADO. Dado el ESTADO de 'carencia' (E1) de la niña [S1 ∪ O] alguien tiene la intención de producir una transformación a través de su accionar para 'revertir' ese ESTADO [S2 → (S1 ∩ O)]. Esto visto desde la perspectiva del acto caritativo.

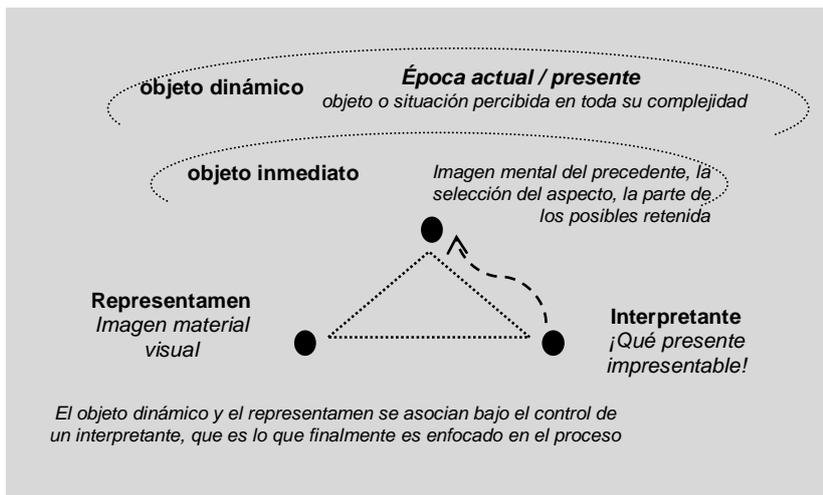
Si nos detenemos en las acepciones que presenta el Diccionario de la Real Academia Española sobre el concepto de *caridad* dicen: 3. f. *Limosna que se da o auxilio que se presta a los necesitados.* 4. f. *Actitud solidaria con el sufrimiento ajeno.* La caridad se emparenta con la generosidad, que no es otra cosa que “dar más de lo debido”, por tanto la moralización es positiva, definida como un Sujeto conjunto –el que da la limosna- en un programa de transferencia del OBJETO.

El rostro de la pequeña manifiesta el profundo sentir de su vivencia: una lágrima le corre por la mejilla, su boca, dibujada con una delgada línea negra y curvada hacia abajo, exteriorizan aflicción y tristeza. No se sabe si su congoja y sufrimiento se debe al dolor sufrido por el tirón de pelos, por la imposibilidad de negarse a la acción generosa de la monstruosa mujer caritativa o es la conjunción de ese padecimiento físico que se fusiona con un profundo sentimiento de humillación debido al sometimiento de la situación.

Se presenta la construcción de una antítesis, ya que en la misma configuración icónicoplástica se entreteje un desorden de lo “ético” esperable, potenciado con el enunciado verbal ‘¡Cuánta bondad!’, porque la violencia física que ejerce la mujer para entregarle la dádiva invalida la acción caritativa, alivia la carencia, pero infringe sufrimiento. Por tanto, la INTENSIDAD AFECTIVA resulta indisoluble de una CARGA AXIOLÓGICA DISFÓRICA. Para la representación visual, la INTENSIDAD AFECTIVA aparece junto con la ACTUALIZACIÓN DEL VALOR, entonces toda INTENSIDAD asociada a un contraste perceptivo, que participa de la actualización de un valor discursivo, podrá ser cargada a la cuenta de la pasión.

## II) Tapa: ¡A mí no me grite!

Desde el punto de vista peirceano, sucede lo mismo con el texto sincrético de este libro.



Representación gráfico-verbal N° 29

Libro: ¡Qué presente imrepresentable!

No se puede olvidar que la pasión de los sujetos de la diégesis puede ser el resultado de un *hacer*, ya sea del mismo sujeto, por ejemplo producto del remordimiento o por el accionar de otro sujeto, como en el caso del ‘furor’ o la ‘cólera’ provocada por terceros.

La situación supone una violencia verbal previa, un exabrupto del hombre que cubre con su enorme sombra al sujeto que exclama enojado: *¡A mí no me grite!* Esta aparente falta de respeto o agresión precedente, es la que provoca la acción defensiva del sujeto que vemos gritando en el dibujo desde la perspectiva del sujeto agresor. Este enojo manifiesta una EMOCIÓN intensa e inmediata, una reacción rebelde y congelada en el tiempo. Surte una tensión entre los gradientes de fuerte INTENSIDAD y EXTENSIÓN. La relación vinculante entre los sujetos de la escena es asimétrica y esa asimetría está marcada semiótica y figurativamente por la sombra desproporcionada en tamaño, que cubre al hombre que muestra enojo y emite la reprobación en forma de grito. La sombra es la que permite comprender la causa de las 'fuerzas de poder' que se agitan entre los actores del relato.

Se evidencia cómo el sentir puede invalidar, en muchos casos, a lo racional. El sujeto parece responder impulsivamente, obedeciendo a un movimiento que lo arrebatara antes de haber reflexionado. Reacciona con un grito ante una presencia que refleja, sin dudas, una desigualdad, expone para la situación un exceso de intensidad y de vivacidad y una carencia de reflexión. Se expresa somáticamente a través de la conjunción de todos estos gestos faciales y la postura corporal es más que elocuentes para demostrar la alteración emocional que sufre el hombre. Su posición y gestualidad permiten inferir que el enunciado: *¡A mí no me grite!*, está siendo emitido por él. Pero eso no es todo, porque no sólo el punto de vista desde el cual es mostrado el hombre en actitud de reclamo y enojo es figurado desde arriba, sino que lo interesante es que remite a una instancia intradieгética<sup>64</sup>, a otro hombre que es parte de la diégesis, ya que este segundo hombre proyecta la enorme sombra de su cuerpo sobre el sublevado.

Lo previo a la situación ilustrada no importa, solo interesa que el enojo provocado presenta una paradoja: se puede leer como valentía y sublevación de alguien que se anima a defender sus derechos o defenderse de un agravio injustificado ante un poder mayor, figurativizado por la diferencia de tamaños o llamar a la risa porque la prominente diferencia de tamaños deja expuesta la enorme diferencia de 'fuerzas'.

Lo modal y lo tensivo, entendidos como el efecto de dos determinaciones, no pueden disociarse de la axiología del discurso. La conjugación del afecto y el valor producen el efecto pasional. En el texto de tapa, el comportamiento es juzgado inaceptable por el sujeto sometido a una agresión verbal, "grito", que produce una emoción: indignación, enojo que se manifiesta a través del cuerpo y los gestos faciales conjuntamente con otra respuesta verbal y con el mismo tono de voz: otro grito, pero en una clara situación de desventaja o casi nula indefensión.

---

<sup>64</sup> Puede suceder que en los relatos quien lo cuenta ceda la palabra a uno de los personajes, para que éste a su vez cuente algo. Señala que lo que los separa es una especie de "umbral figurado", una diferencia de nivel. Estos umbrales pueden ser más de uno, y así se pueden distinguir diferentes niveles: "todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel dieгético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato." Según los niveles narrativos, Genette distingue: *extradieгético*: en él se ubica la redacción de un relato; *dieгético* o *intradieгético*: es un acontecimiento narrado en el relato; *metadieгético*: acontecimientos narrados en el relato de segundo grado (éstos pueden ser explicaciones de los acontecimientos que llevaron a la situación presente; o una distracción o digresión que retarde la acción. (Genette, 1989)

Muy similar en la construcción de la violencia aparece la tapa de otro libro *¡Yo no fui!*, que no es parte del corpus de este trabajo, pero que cito por la similitud en su construcción.



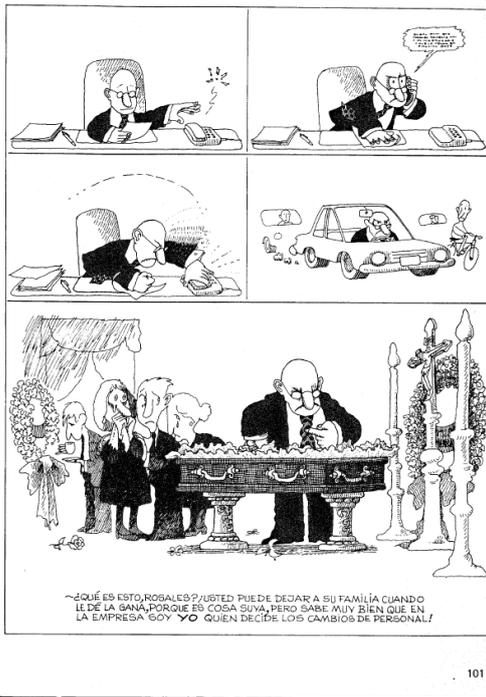
Tapa del libro *¡Yo no fui!* (1994 – Ediciones de La Flor)

Publicado en 1994 y reeditado por sexta vez en 2005, el dibujo de tapa de este libro muestra la mano gigante de un hombre adulto, se infiere esto porque luce manga de camisa y saco de vestir masculino, que con el dedo índice apunta a un pequeño hombrecito que, ante la expresa acusación, ha adoptado una posición corporal defensiva: la palma de la mano derecha abierta y el brazo extendido hacia arriba, gesto que intenta “detener” a ese enorme dedo acusador que está próximo a tocarlo diciendo: *¡Yo no fui!*. La diferencia que presenta esta escena es que el enojo es expresado por el sujeto acusador, el hombrecito solo teme e intenta defenderse de una acusación que temerosamente niega.

#### 4.2. La moralización sobre las emociones incontroladas

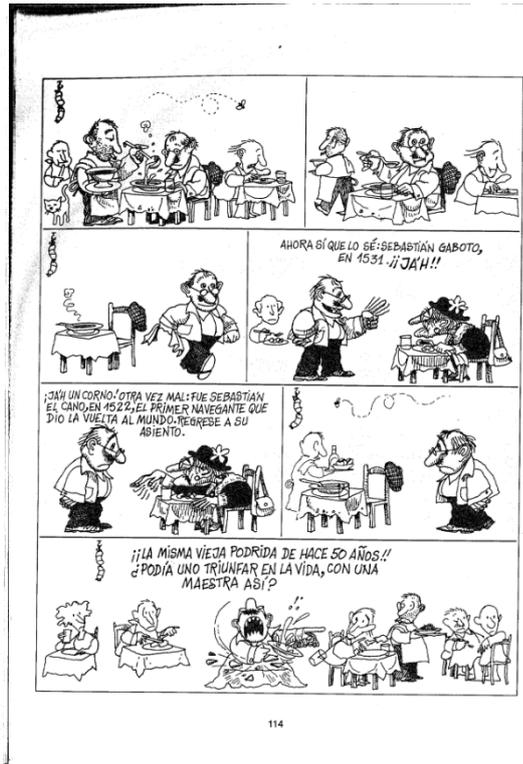
Siguiendo con el mismo sentir, está claro que el ‘enojo’ se organiza en torno a un acontecimiento disfórico que puede estar situado, según Greimas, en prospectiva o en retrospectiva, pero siempre transforma al SUJETO en un ser sufriente, tenga o no razón en sentir ese enfado.

La manifestación del sentir es, en este discurso, pocas veces controlable, como lo atestiguan las figuras anteriormente estudiadas. El ‘estupor’, el ‘miedo’, la ‘cólera’ producen una condensación que inmoviliza al SUJETO en un puro sentir, hasta casi anular el sentir mismo y sugieren un horizonte no polarizado –ni euforia ni disforia- en el momento de su manifestación. Comienza como una forma aspectual incoativa, como el principio de una acción que proyecta una tensión creciente y culmina en momentos de éxtasis en los que la emoción expresada socializa sin reflexión previa lo pasional.



¡Qué presente impresentable! p. 101

-¿Qué es esto, Rosales? ¡Usted puede dejar a su familia cuando le dé la gana, porque es cosa suya, pero sabe muy bien que en la empresa soy yo quién decide los cambios de personal!



¡Cuánta bondad! P. 114

**4° viñeta:** ahora sí que lo sé: Sebastián Gabotto, en 1551. ¡¡Jáh!!; **5° viñeta:** ¡Jáh un corno! Otra vez mal: fue Sebastián El Cano, en 1522, el primer navegante que dio la vuelta al mundo. Regrese a su asiento; **7° viñeta:** ¡¡La misma vieja podrida de hace 50 años!! ¿Podía uno triunfar en la vida, con una maestra así?

Veamos en estos casos y a través del ESQUEMA DE TENSIÓN cómo las acciones se ven orientadas a una tensión creciente y extrema, correspondiéndose con estados de enojo y de frustración.

- 1° DESPERTAR AFECTIVO: los SUJETOS –hombres adultos- son sensibilizados por una PRESENCIA que afecta sus cuerpos. En el primer caso, la *noticia recibida*; en el segundo, una *mujer anciana sentada en otra mesa*. Esto provoca un cambio, una modificación cuantitativa de intensidad;
- 2° → DISPOSICIÓN: superado el estadio del sobresalto, de la sensibilización de una presencia que afecta al cuerpo, los SUJETOS apasionados imaginan, proyectan un escenario;
- 3° → PIVOTE PASIONAL: momento de la transformación pasional. Les otorgan sentido a las turbaciones y como consecuencia → la EMOCIÓN: deciden pararse / acercarse / trasladarse a la mujer / al muerto, como una reacción a la tensión que padecen. Esto constituye un acontecimiento pasional, tanto para sí mismo como para los otros, ya que su accionar socializa su sentir.

- De esto, el 4º momento, la MORALIZACIÓN, que afecta al recorrido en su conjunto, pero sobre todo al comportamiento observable por otros.

Hay una evidente manifestación PATÉMICA, una EMOCIÓN. Por un lado, el grito final junto con el puñetazo sobre la mesa manifiesta el enojo derivado de la frustración generada por la desaprobación de la vieja maestra, ya que vuelve a malograr el intento de búsqueda de aprobación y deja sin efecto el propósito de la intención de quien procura realizarlo. Por el otro, el –absurdo- reto al muerto por haberse justamente ‘muerto sin avisar’, pero aún, ‘muerto sin pedir permiso’. La aparición de estas emociones señala que la JUNCIÓN TÍMICA se ha cumplido, dando la palabra al propio cuerpo, sin que medie la razón. De esta forma es evaluada, juzgada y adquiere significación para los observadores externos que a su vez, manifiestan una reacción: ‘estupor’ y ‘sobresalto’ por las conductas de los sujetos apasionados. Así la pasión revela los valores sobre los que se sostiene, ya que son confrontados con los de la comunidad que inmediatamente sanciona, aprobando o desaprobando la expresión del sentir, según lo establecido histórica y culturalmente.



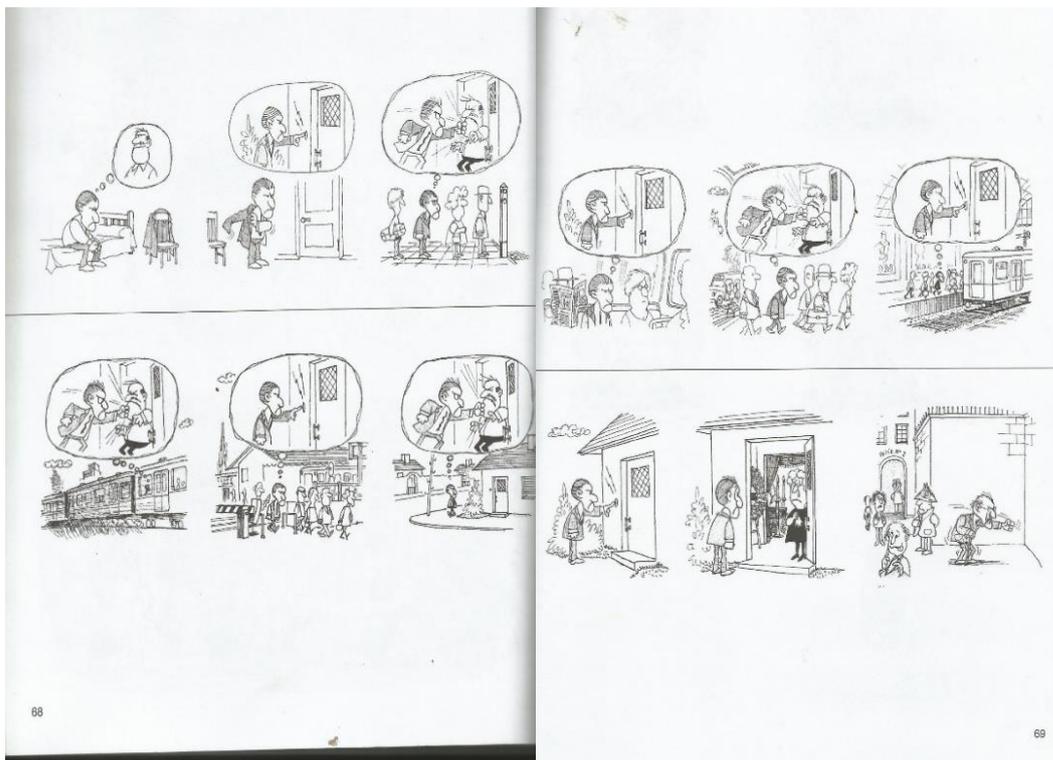
Libro ¡Cuánta bondad!, p. 8

**1° viñeta:** ¿Qué desea comer el señor? **2° viñeta:** ¿Qué desea comer mi bebito? **3° viñeta:** ¡¡Teta!! ¡¡Quéo teta!!

Veamos este otro caso. Un sujeto impulsivo retorna a una especie de ontogénesis del acto perceptivo, a una reminiscencia de sus primeros meses de existencia que puede categorizarse como un SIMULACRO EXISTENCIAL retrospectivo. En ese simulacro recrea una conducta y toma de ella una figura, tal vez el primer objeto definido, los senos de su madre, ya que de ella todo dependió, tanto en el orden de la supervivencia como en el del placer, el sentir que se remonta al orden de la plenitud: objeto de alimento, calor, protección, por tanto absoluto placer. Tal como lo describe González Requena: "(...) si andamos por la vida eternamente descarriados, anhelando un

*absoluto del placer, parece sensato deducir que lo anhelamos porque de alguna manera, en cierto momento, nos ha sido dado conocerlo.*" (Gonzalez Requena, 1995, 23) Ese placer que se concreta con la presencia del protoobjeto, desde la teoría de la Gestal y la angustia que generaba su ausencia claramente representado en esta secuencia.

Revisemos ahora el siguiente texto del libro *¡A mí no me grite!*. La Semiótica de las pasiones entiende que en los relatos también lo pasional está presente a través de SIMULACROS EXISTENCIALES. Que no son otra cosa que las proyecciones de un SUJETO en un imaginario pasional. (Greimas y Fontanille, 1994)



*¡A mí no me grite!* p.68 y 69

En el microrrelato en cuestión, vemos a un hombre enojado con otro. Viñeta tras viñeta proyecta un tipo de descarga de ese enojo, imagina siempre lo mismo: que golpea al hombre provocador del enojo. Evoca sucesivamente una potencial *querer hacer* pero que efectivamente nunca concreta, porque cuando decide hacerlo, ese otro ha fallecido. Las imágenes o escenas que el Sujeto 'maquina' en su mente, designan un SIMULACRO PASIONAL FIGURATIVIZADO, ESPACIALIZADO, TEMPORALIZADO Y ACTORALIZADO, permitiendo SEMANTIZAR el recorrido: ilustra lo mortificante del sentimiento que envejece con él y que lo arrastra a un 'estado de locura'. La transformación no se concreta en la lógica de la acción, por ello, termina como un SUJETO NO REALIZADO, permanece en DISJUNCIÓN con el OBJETO, pero sí puede observarse una transformación pasional: de *ser/estar* 'cuerdo' a *ser/estar* 'demente/loco'.

## 5. Entre la plenitud, la vacuidad y la inanidad del ser

Lo señalado hasta aquí ya es indicial a un ESTILO DE CATEGORIZACIÓN<sup>65</sup> de este universo discursivo, en los casos analizados se delinea la manera en la que es percibida y establecida la relación entre plano de la expresión y el plano del contenido y, específicamente, en lo referido a lo pasional del discurso, que subsiste con cierta constancia a lo largo de la obra. (Fontanille, 2001)

### 5.1. Temerosos, angustiados, locos y desesperados

Tal como señala Fontanille, el modelo cultural predominante nos encauza a encontrarnos mayormente con relatos en los que la CARENCIA es denominador común, sin embargo, en este MUNDO POSIBLE, la tragedia de lo cotidiano es frecuente, la 'vida' como OBJETO ha perdido su valor y de este modo, otros relatos tienen lugar: los de una PLENITUD angustiosa, los de la VACUIDAD y los de la INANIDAD.

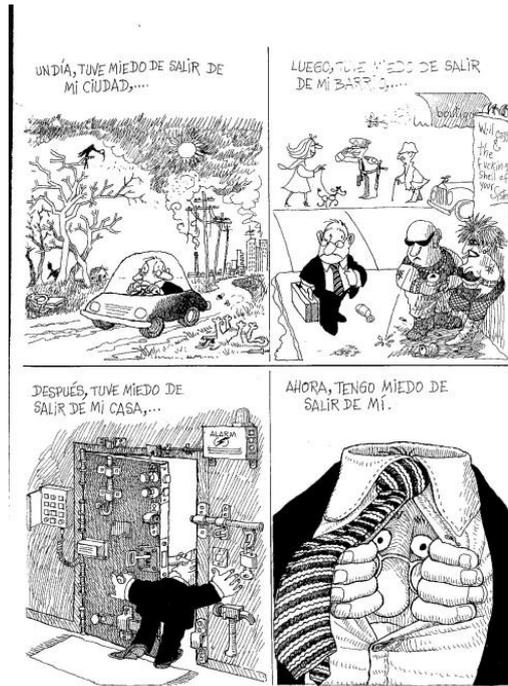
Se mostró la presencia de textos que denotan emociones disfóricas extremas como el enojo. Ahora veamos cómo el miedo se convierte, a lo largo del discurso, en una pasión que define ROLES PATÉMICOS, porque si bien es cierto que no hay continuidad de actores figurativos fijos, es posible identificar SUJETOS que revisten el rol del 'temeroso' y del 'angustiado', incluso del enojado.

La 'angustia' es definida por el diccionario como una aflicción, congoja o ansiedad. También como temor opresivo sin causa precisa. La angustia puede tener innumerables y diversas causas, pero siempre es un estado pasional disfórico. Desde la lógica propuesta podría definirse como un SENTIMIENTO que permanece constante, por lo menos durante un lapso considerable de tiempo y frente a ciertas situaciones de vida que lo generan.

Comencemos con una de las pocas ocasiones en las que el texto de la tapa constituye parte de una tira presentada en el libro. En la página 79 del libro *¿Quién anda ahí?*, el texto de tapa es la viñeta final de una tira.

---

<sup>65</sup> Ver concepto de ESTILOS DE CATEGORIZACIÓN en el capítulo II, punto 3.3.2.



79

¿Quién anda ahí?, p.79

1° viñeta: "Un día tuve miedo de salir de mi ciudad." 2° viñeta: "Luego tuve miedo de salir de mi barrio." 3° viñeta: "Después, tuve miedo de salir de mi casa." 4° viñeta: "Ahora tengo miedo de salir de mí."

Diferenciamos, para una mejor comprensión, el miedo de la fobia.

**miedo s. m.**

- 1 Sensación de angustia provocado por la presencia de un peligro real o imaginario.
- 2 Sentimiento de desconfianza que impulsa a creer que ocurrirá un hecho contrario a lo que se desea: tenía miedo de que la fiesta saliera mal.

*Diccionario Manual de la Lengua Española Vox. © 2007 Larousse Editorial, S.L.*

**miedo**

*m.* Perturbación angustiosa del ánimo por un peligro. Recelo de que suceda una cosa contraria a lo que se desea.

*Diccionario Enciclopédico Vox 1. © 2009 Larousse Editorial, S.L.*

**fobia s. f.**

- 1 Temor exagerado, irracional y obsesivo hacia una persona, una cosa o una situación determinadas: fobia a los espacios cerrados.
- 2 Antipatía u odio muy intensos hacia alguien o algo.

*Diccionario Manual de la Lengua Española Vox. © 2007 Larousse Editorial, S.L.*

**fobia**

*f.* Aversión apasionada. Forma sufija que significa aversión, temor morboso: agorafobia (miedo ante los espacios abiertos).

*PSICOL.* Cualquier temor patológico ante hechos, personas o actos que normalmente no inspiran ni angustia ni miedo.

*Diccionario Enciclopédico Vox 1. © 2009 Larousse Editorial, S.L.*

Lo definido permite comprender que el hombre de la secuencia de arriba es víctima de una fobia –precisamente de una agorafobia- que parece haber ido desarrollándose con el transcurso del tiempo. Un miedo creciente que ha llegado a paralizar la vida del SUJETO, porque no solo *no puede* salir de su casa, sino que llega a *no-poder* salir de su propio ser. El 'afuera', es una presencia sensible que lo amenaza e inmoviliza.

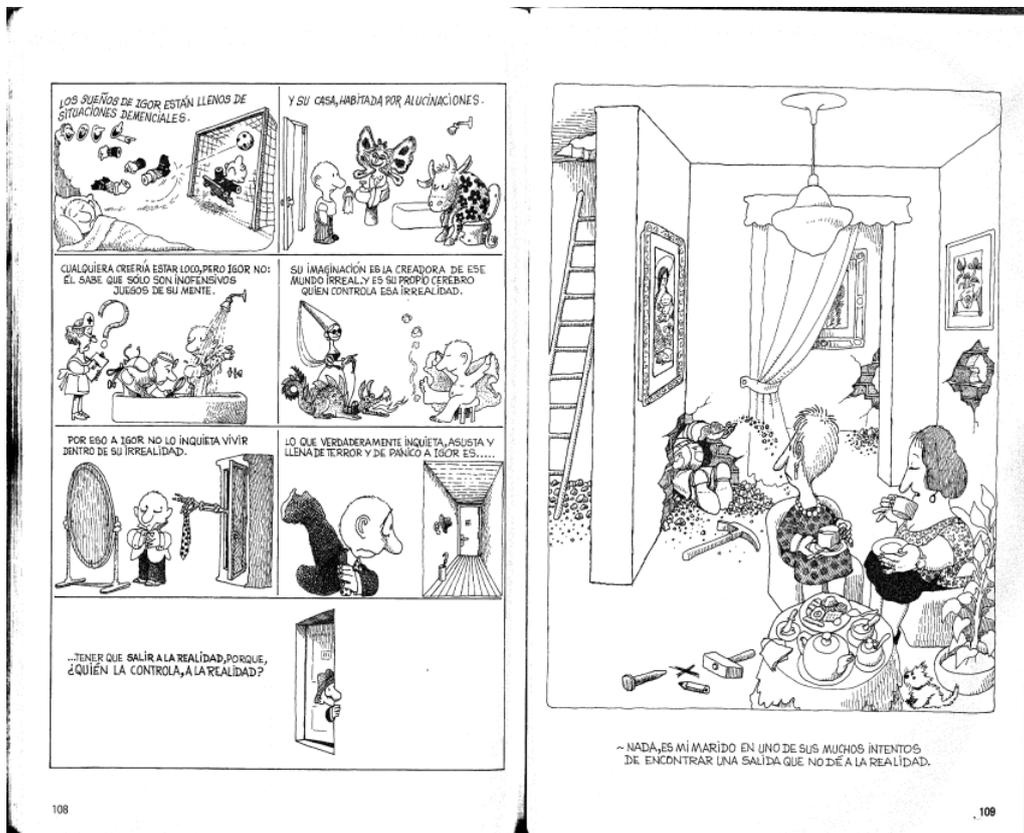
Se conforma así una TOMA DE POSICIÓN que tiene como propiedades un CUERPO PROPIO afectado intensamente por presencias que considera agresivas y destructivas, ese 'afuera' es una totalidad opresiva.

Si bien la Semiótica Narrativa sitúa a los dispositivos modales en el nivel semionarrativo, está claro que los efectos pasionales no encuentran una explicación satisfactoria únicamente en el seno de este nivel, si bien de ahí se alimentan, se conforman de hecho en el nivel discursivo.

El miedo a salir, supone un *saber* y un *creer* que algo malo puede sucederle; puede describirse como una angustiante espera modalizada simultánea y conflictivamente por el *poder-estar-ser* víctima de alguna acometida y por el *querer-no-estar-ser*: el rechazo a esa eventual agresión.

Sin que esto termine aquí, en las páginas contiguas, se exhibe a otro hombre que vive situaciones demenciales. Su imaginación es la creadora de mundos que, juzgados por otros, son irreales. Pero lo terrible de su estado emocional no son sus alucinaciones, sino el miedo a 'salir a la realidad'. Texto siguiente, la 'desesperación' y 'obstinación' por encontrar una salida que no dé a la 'realidad'.

¿Quién anda ahí? p.106 y 107



**1° viñeta:** Los sueños de Igor están llenos de situaciones demenciales **2° viñeta:** Y su casa, habitada por alucinaciones. **3° viñeta:** Cualquiera creería estar loco, pero Igor no. Él sabe que solo son inofensivos juegos de su mente **4° viñeta:** Su imaginación es la creadora de ese mundo irreal. Y es su propio cerebro quien controla esa irrealidad. **5° viñeta:** Por eso a Igor no lo inquieta vivir dentro de esa irrealidad. **6° viñeta:** lo que verdaderamente inquieta, asusta y llena de terror y de pánico a Igor es... **7° viñeta:** ...tener que salir a la realidad, porque, ¿quién controla a la realidad?

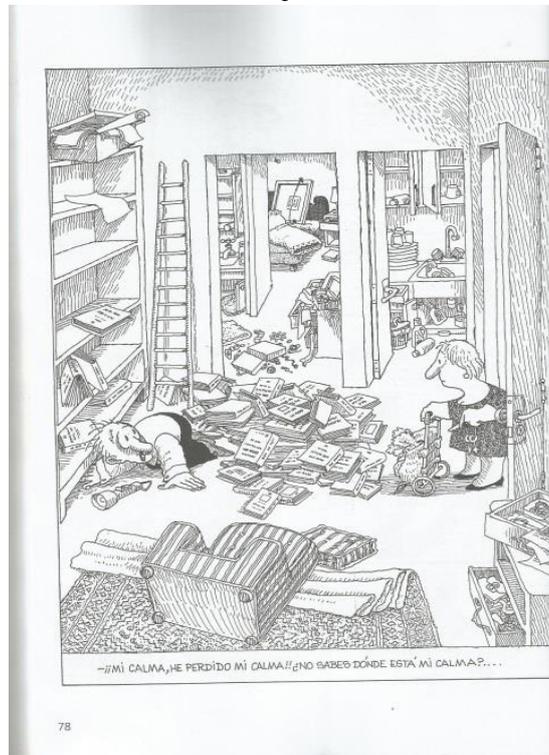
**Escena única:** Nada, es mi marido en uno de sus muchos intentos de encontrar una salida que no dé a la realidad.

Podemos definir a la 'obstinación' como una pasión caracterizada por un EXCEDENTE MODAL, presenta la peculiaridad de mantener al *sujeto en estado de continuar haciendo*, a pesar de los obstáculos –en los casos aquí expuestos, las mismísimas paredes y techo de la casa. Dicho de otro modo, el EXCEDENTE MODAL podría explicarse en este caso como paradójal, ya que se constituye por

“(...) un *querer hacer* que sobrevive al *no poder hacer* y que incluso se refuerza; un *hacer* que no cesa mientras que todo se decide en un cierto ordenamiento modal del estar ser. En este punto, habría que suponer que los dos segmentos sintácticos –uno que forma parte de la sintaxis modal del hacer y el otro de la sintaxis modal pasional- son autónomos y a la vez se articulan uno con respecto al otro. Esta articulación se manifiesta ahí también con una forma aspectual –‘continuar’, ‘resistir’- y asimismo traduce un ‘estilo semiótico’ merced al cual el devenir permanece abierto.” (Greimas y Fontanille, 1994, 62)

Sólo ‘el obstinado’ –ROL PATÉMICO- proyecta que es posible lo que busca, justamente su *querer encontrar* se sobrepone al *no poder encontrar*, esto fundamenta su persistencia, su no cese en la búsqueda.

¿



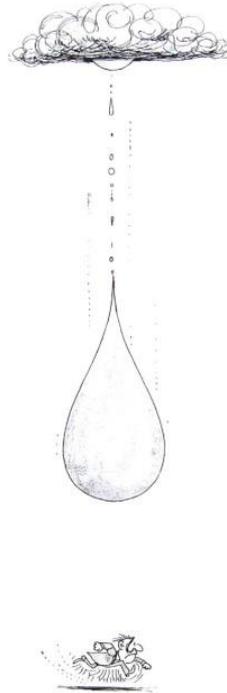
¿Quién anda ahí? p.78

**Escena:** “¡¡Mi calma, he perdido mi calma!! ¿No sabes dónde está mi calma?...”

En el texto de arriba, la ‘pérdida de la calma’ instaura una tormentosa búsqueda. Tan intensa e insistente que la MIRA intencional suscita solo la atención de ese objeto perdido. Justamente porque lo que ha perdido es la ‘calma’, por tanto, es imposible detener el impulso de una búsqueda desesperada.

Los desesperados, por su parte, tropiezan entre estados modales conflictivos. Los desespera un *querer-estar-ser*, pero se encuentran en un *saber-no-estar-ser* y un *no-poder-estar ser*.

“La desesperación está constituida verdaderamente por dos universos modales incompatibles; el saber sobre el fracaso y el fracaso mismo no son necesarios para la aparición del querer, ni tampoco a la inversa. En cierto modo, el desesperado dispone de dos identidades modales independientes: por un lado, la del fracaso y la frustración y, por el otro, la de la confianza y la espera: la fractura es un efecto de su independencia y de su incompatibilidad.” (Greimas y Fontanille, 1994, 64)



37

*¡A mí no me grite! p.37*

Corre desesperado para evitar ser ‘aplastado’ por una ‘gota de lluvia’, pero el tamaño de la gota autoriza a pensar que la tragedia es inevitable, de ello la desesperación.

Durante el tiempo que dura la ‘desesperación’ el conflicto parece irresoluble, por tanto, quien ‘desespera’ siente la aniquilación de su *estar-ser*, o al menos, mientras perdura el éxtasis de este sentir, vive una interrupción intensa de su *estar-ser*.

Lo que sigue está vinculado, por un lado, con las ‘alucinaciones’ o sensaciones subjetivas que no van precedidas de impresión en los sentidos y, por otro lado, las ‘ilusiones’, entendidas como las imágenes o representaciones surgidas en la imaginación o causadas por el engaño de los sentidos. Planteadas como estados cognitivos en los que el Sujeto –su saber-ser que ilusiona y alucina- está constituido fundamentalmente por una no tan clara distinción entre lo real y lo ilusorio o lo alucinatorio.

Los temores y el horror, provenientes del pasado y del futuro, provocan en una familia el vaivén entre la ‘locura’ y la ‘cordura’. Un anciano está siendo sujetado por una enfermera porque se encuentra en un estado de desesperación, horrorizado y atormentado por fantasmas: mira hacia lo que sería ‘campo en *off* izquierdo’, aquello que por el recorte del encuadre no se ve, pero él sí está viendo algo, que no es otra cosa que su pasado que lo espanta. Su familia lo observa

asombrada. Para calmarlo lo convencen de mirar hacia el otro lado, hacia el 'campo en off derecho' del encuadre y que por oposición representa al futuro. Los familiares lo acompañan y al mirar hacia ese porvenir, todos enloquecen.

¡Qué presente impresentable! p.106 y 107

**4° viñeta:** ¿Qué me dice? ¡¿serpientes?!

**5° viñeta:** Vea, Martina, usted es nueva aquí y aún no nos conoce bien. Además es muy joven y, tal vez, influenciable.

**6° viñeta:** No haga caso a quienes dicen que en este país se arrastran cosas horribles que mucha gente quiere ocultar.

**7° viñeta:** Sepa que en casas de familias respetables como la nuestra, jamás vimos arrastrarse ni serpientes ni cosa horrible alguna de las que se cuentan.

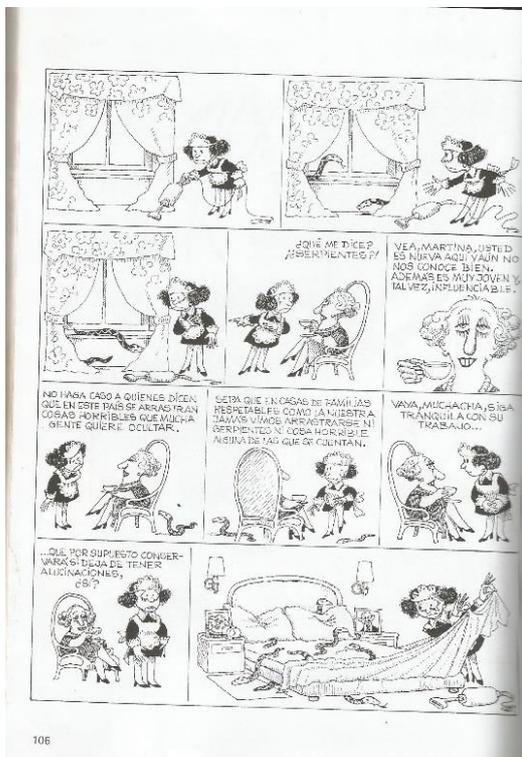
**8° viñeta:** Vaya muchacha, siga tranquila con su trabajo...

**6° viñeta:**... que por supuesto conservará si deja de tener alucinaciones, ¿sí?

**1° viñeta:** El abuelo era un caso patológico, vivía aterrizado por horribles fantasmas que lo perseguían desde el pasado.

**2° viñeta:** Un día logramos convencerlo de que mirara con nosotros, hacia el porvenir.

**3° viñeta:** Desde entonces toda la familia somos un caso patológico, vivimos aterrizados por horribles fantasmas que nos esperan en el futuro.



Es notorio en este discurso cómo los SUJETOS que sobrellevan cualquier tipo de proyecciones de la mente están condenados al juzgamiento siempre presente de 'los otros'. Son éstos los que dictaminan juicios valorativos pasionales, éticos y prácticos sobre lo preferible, lo deseable, sobre lo que es 'real' y lo que no. Generalmente estos Sujetos se encuentran en alguna posición de dominio que les permite universalizar y validar solo un modo de establecer la correlación entre el DOMINIO INTERNO, INTEROCEPTIVO (plano del contenido) y el DOMINIO EXTERNO, EXTEROCEPTIVO, (plano de la expresión), dejando sin efecto las TOMAS DE POSICIÓN de aquellos cuerpos que, por diversos motivos, orientan otras correlaciones posibles.

## 5.2. Suicidas

Mientras algunos sujetos de esta diégesis viven entre la vigilia, las alucinaciones, los ensueños y una vida afligida, signada siempre por lo trágico, otros directamente deciden terminar con ella.

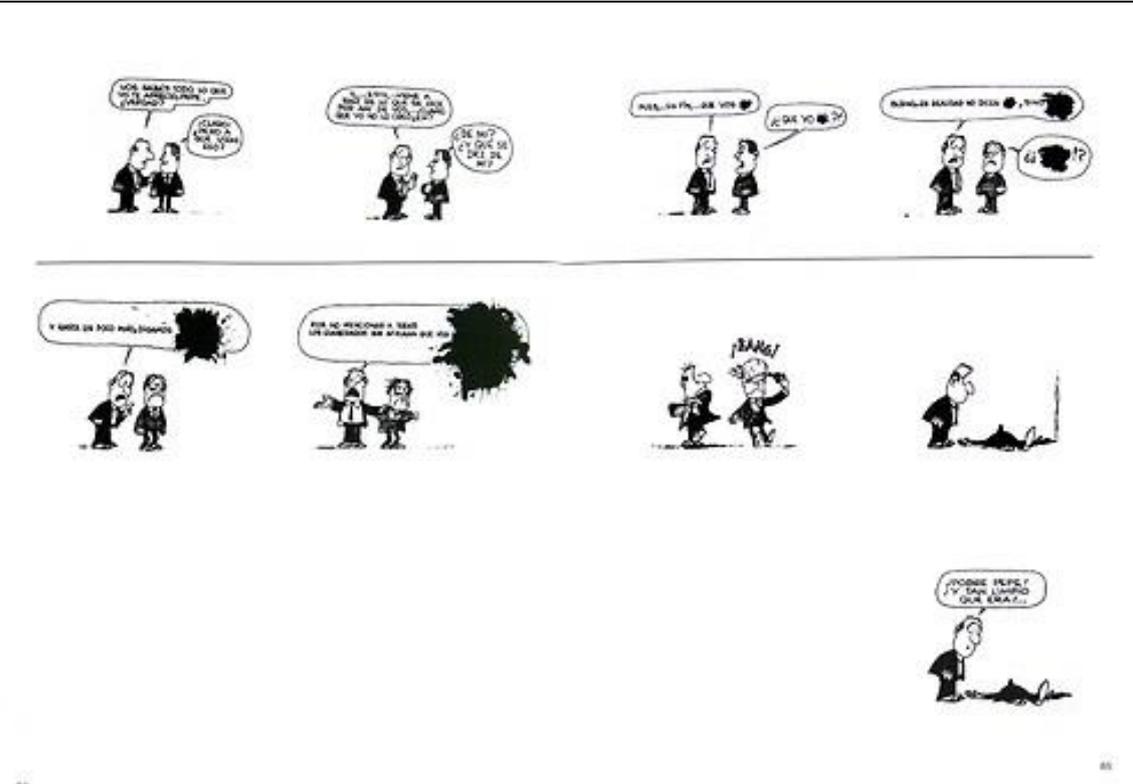
Seis textos abordan el suicidio. Para los suicidas, tal como señala Fontanille, ya nada 'vale la pena' para ser puesto en la MIRA y ya nada puede ser captado porque el actante-sujeto asiste a una especie de extenuación intencional o por lo menos, no controlada, de la MIRA y de la CAPTACIÓN, conformándose así el universo de la VACUIDAD. La VIDA ha perdido su valor en su expresión extrema, justamente porque se llega al punto en el que se siente profusa y profundamente su degradación como OBJETO DE VALOR. O bien el campo se encuentra vacío porque todo carece de sentido o se encuentra saturado de presencias agresivas y destructivas que impiden al sujeto mantener algunos de los valores por los que su vida tenía sentido. Nada es deseable, todo es execrable.



¡A mí no me grite! p.105

Presentados en tres de los cuatro libros seleccionados, asistimos a un debilitamiento intencional de la MIRA COMO DE LA CAPTACIÓN por parte del SUJETO con respecto a la *vida*, comprendida aquí como foco de atención. De ahí con la única cosa que se puede contar es con la degradación que termina en una abyección.

El suicidio presupone un *no querer seguir viviendo* conjugado, tal vez, por un *no poder* o un *no saber cómo seguir viviendo*. La vacuidad del mundo que contiene al sujeto juega en contra de lo que la lógica sociolectal supone sobre el *querer*. Dice Fontanille: en el sociolecto, la modalidad del *querer*, provoca "...la búsqueda, da sentido a los proyectos de vida en la medida en que permite asumir los valores". (Greimas y Fontanille, 1994, 88) En el idiolecto se muestra al *querer* tantas veces supeditado al *deber ser/estar* que desorganiza al ser humano, frustra o anula su *saber ser/estar* y hasta liquida al mismo *querer vivir*.



¡A mí no me grite! p.84 y 85

1° viñeta: Vos sabés todo lo que yo te aprecio, Pepe, ¿Verdad? – Claro, ¿pero a qué viene eso? 2° viñeta: Y.... este..., viene a raíz de lo que se dice por ahí de vos...,claro que yo no le creo, eh! -¿De mí? ¿Y qué se dice de mí? 3° viñeta: Pues,...en fin,...que vos (mancha tapa el diálogo) -¡¿Qué yo (mancha) 4° viñeta: Bueno en realidad no dicen (mancha), sino (mancha) - ¿¿mancha!? 5° viñeta: Y hasta un poco más, digamos (mancha) 6° viñeta: Por no mencionar a todos los exagerados que afirman que vos (mancha) 7° viñeta (se pega el tiro en la cabeza)8° viñeta: (el hombre mira al amigo muerto) 9° viñeta: ¡Pobre Pepe! ¡Y tan limpio era!...

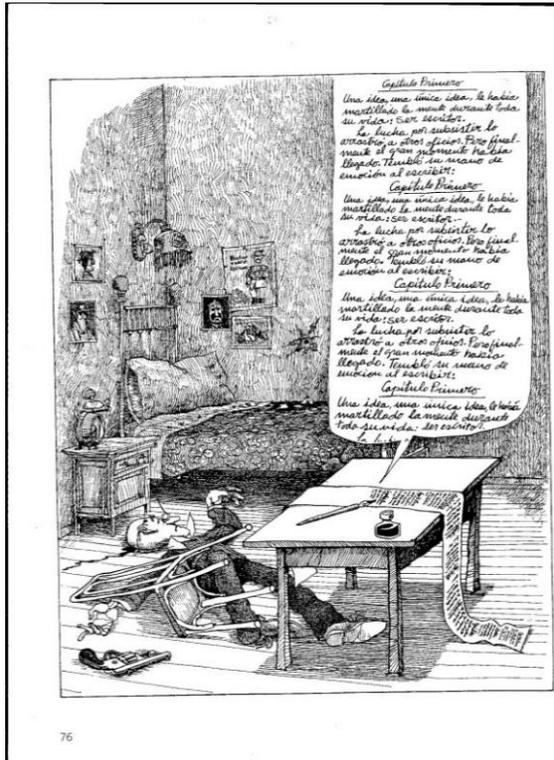


¡Cuánta bondad! p.22 y 23

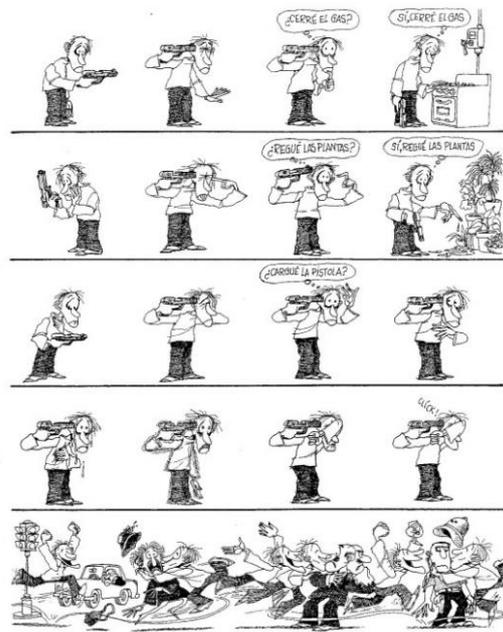
**3° viñeta:** "Aquí FM Radio. Cielo despejado hoy, con una máxima pronosticada de... **7° viñeta:** -¡Halo! Sí, ¿me da señal, por favor, que debo enviarle un fax? -Sí, Srta. **8° viñeta:** fax; **10° viñeta:** "Cayó la bolsa de Tokio. No pude evitar ruina total, lo siento. Smith"; **19° viñeta:** "Este es un contestador automático, si desea dejar su mensaje después de la señal le sugerimos no hacerlo: sería completamente inútil, gracias".

En ambos textos observamos el mismo discurrir del microrrelato. El ESQUEMA PASIONAL en el que se evidencia un DESPERTAR AFECTIVO, las sensibilidades de los ACTANTES SUJETOS: Pepe y el hombre del despertador multifunción, son sacudidas y se percibe una modificación de la intensidad cuantitativa. Por ello, sobreviene la agitación emocional que provoca una DISPOSICIÓN y proyecta escenarios posibles de sufrimiento. Esto se vuelve indeseable, por ello, recae sobre ellos una transformación pasional –PIVOTE PASIONAL–: se angustian, sienten desazón, humillación. Los cuerpos de los SUJETOS APASIONADOS reaccionan a esa tensión que va en aumento y llegan a los términos de sus recorridos: manifiestan para sí mismo y para los demás una evaluación, un juzgamiento –MORALIZACIÓN–: se 'quitan de encima', 'se desprenden' del OBJETO que supo tener valor, pero que hoy sojuzga y agobia: la vida misma.

Considero válido añadir que en el primero de estos textos, aparece una manipulación pasional. El manipulador indefectiblemente 'apasiona' al manipulado *haciéndolo-hacer* un programa tímico. Independientemente del trágico resultado evidenciado, está claro que está un *querer-hacer-padecer* una proyección de la disforia sobre la modalización.



76



77

¿Quién anda ahí? p.76 y 77

**Capítulo primero.** Una idea, una única idea, le había martillado la mente durante toda su vida: ser escritor. La lucha por subsistir lo arrastró hacia otros oficios. Pero finalmente el gran momento había llegado. Tembló su mano de emoción al escribir:

**Capítulo primero.** Una idea, una única idea, le había martillado la mente durante toda su vida: ser escritor. La lucha por subsistir lo arrastró hacia otros oficios. Pero finalmente el gran momento había llegado. Tembló su mano de emoción al escribir:

**Capítulo primero.** Una idea, una única idea, le había martillado la mente durante toda su vida: ser escritor. La lucha por subsistir lo arrastró hacia otros oficios. Pero finalmente el gran momento había llegado. Tembló su mano de emoción al escribir:

**3° viñeta:** ¿Cerré el gas? **4° viñeta:** Sí, cerré el gas;  
**7° viñeta:** ¿Regué las plantas?; **8° viñeta:** Sí, regué las plantas; **11° viñeta:** ¿Cargué la pistola?

Como se puede observar, no en todos estos microrrelatos se conocen los motivos de esta decisión, pero sin dudas, sí se puede hablar que en todos la caída generalizada de los valores, aunque sea en clave de humor, fundan las razones del suicidio.

Solo en uno de los textos 'lo programado' se revierte y el OBJETO 'vida' recobra su valor. Aquí se presenta el ESQUEMA DE RIESGO. Argumenta Fontanille, "los esquemas narrativos de riesgo reposan, pues, sobre la inanidad del Objeto para el Sujeto, porque asumen como punto de partida el valor más débil del Objeto, para reactualizarlo al correr el riesgo." (Fontanille, 2001, 105) Sometiéndose al influjo de su suerte, sin poder reclamar a posteriori las consecuencias de ese acto, el Sujeto se apresta, dudosa y medrosamente a correr el último riesgo: 'gatillar contra su vida'. Sin embargo, la fortuna lo acompaña porque de lo único que se había olvidado era de 'cargar la pistola'. Esto desencadena una transformación pasional, una implosión y explosión eufórica, salta, corre, abraza y besa de la alegría, vive gozoso la recuperación del valor de 'estar vivo'.

### 5.3. Vejez: decrepitud, nostalgia, soledad y deseo

Sostiene Esther Díaz a propósito de la ancianidad:

“El aumento de las expectativas biológicas de duración suele correr parejo con la falta de expectativas existenciales seductoras que acompañen esa duración, las ciencias al servicio de la extensión de los ciclos vitales no deberían desarrollarse al margen de las disciplinas al servicio de la intensidad integral de esos ciclos. (...)”

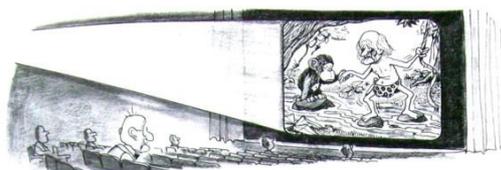
Los seres sociales no somos meras vidas cerradas en sí mismas; interactuamos con el entorno humano y no humano. Aceptación, reconocimiento, participación en la producción y en el placer, son algunos de los aspectos que configuran una vida plena. En lugar de ello, descalificación, fastidio e indiferencia suelen ser los sentimientos que suscitan los ancianos” (Díaz, 2010, 62)

En la obra de Quino, la vejez no es una temática periférica y estos aspectos señalados son denunciados, convirtiéndose en una de sus reflexiones centrales. Veintisiete son los textos sobre la DIMENSIÓN de la VEJEZ y su especial e invariante tratamiento pasional traza una orientación discursiva disfórica.

En esta dimensión es claramente la figurativización de los cuerpos la que toma preponderancia para la articulación de la significación. Los ROLES TEMÁTICOS de anciano/anciana o viejo/vieja presentan una serie de rasgos icónicos y caracterológicos claramente identificables. Y este aspecto se vuelve esencial, ya que los cuerpos se instauran como el ‘lugar’ de transacción entre lo EXTEROCEPTIVO y lo INTEROCEPTIVO que da como resultado lo PROPIOCEPTIVO, porque el CUERPO se vuelve el filtro a través del cual se percibe y axiologiza el mundo.

La representación figurativa de la longevidad se ve trazada por posturas y aspectos del físico que constituyen los marcadores semióticos de ancianidad: espalda jorobada, rostros arrugados, cabezas calvas, lentes y bastones, componentes semiótico tensivos por excelencia. Esto no desautoriza al lenguaje verbal como complemento o, en algunas ocasiones, manifestante del sentir, pero identificablemente el cuerpo del anciano –en contadas excepciones ancianas- se ‘hace cargo’ de la significación pasional.

Las pasiones que engendra la vejez presuponen, sobre todo, reminiscencias, grados de retención de lo vivido, cierta presencia del pasado.



78

79

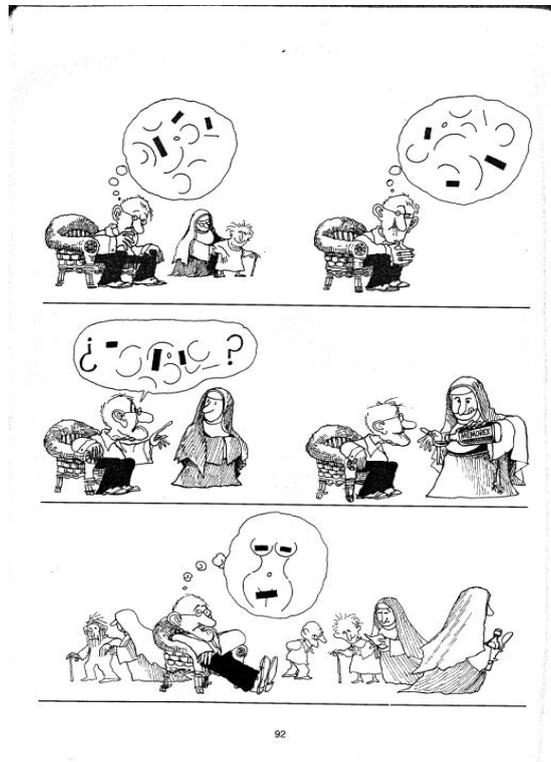
¡A mí no me grite! p.78 y 79

En dos páginas contiguas, observamos cuatro textos en los que los actores figurativos son viejos. Uno de ellos, muestra la secuencia de cuatro viñetas, en la que un anciano ve un anuncio en el diario de la reposición en el cine de la película *Tarzán*. Decide, con notoria alegría, asistir a recordar la emblemática fábula. En la última escena se lo ve sentado en la sala casi vacía con una expresión de asombro y cierta frustración, porque la proyección muestra al 'rey de la selva'<sup>66</sup> desvencijado y tan añejo como su viejo seguidor. Un Tarzán derruido que necesita sujetarse de una liana para no caerse y depende de la mona Chita, también veterana, para cruzar el río.

Debajo se refuerza esta idea con tres textos más. En ellos, los cuerpos son el correlato fenomenológico de su sensibilidad manifiesta. Sobre los cuerpos representados se graban los síntomas del deterioro, su superficie refleja la profundidad de la intimidad de cada uno de los SUJETOS, hasta el extremo de proyectar una imagen de sí mismos tan disfórica, que provoca en uno de los ancianos un efecto patémico: el espanto de ver la decrepitud de su rostro al mirarse en un espejo.

<sup>66</sup> Recordemos que el clásico y emblemático *Tarzán* -cómico creado por Edgar Rice Burroughs en 1912- y que pocos años después se adaptó como novela y luego se realizaron varias y sucesivas transposiciones al cine mudo, posteriormente al sonoro y a la televisión.

Además se exhibe la vejez, como el período de la vida en el que no solo afecta las facultades físicas, sino también se pierden las facultades mentales, porque 'el paso del tiempo' es destructor de recuerdos placenteros.



¡Cuánta bondad! p.92

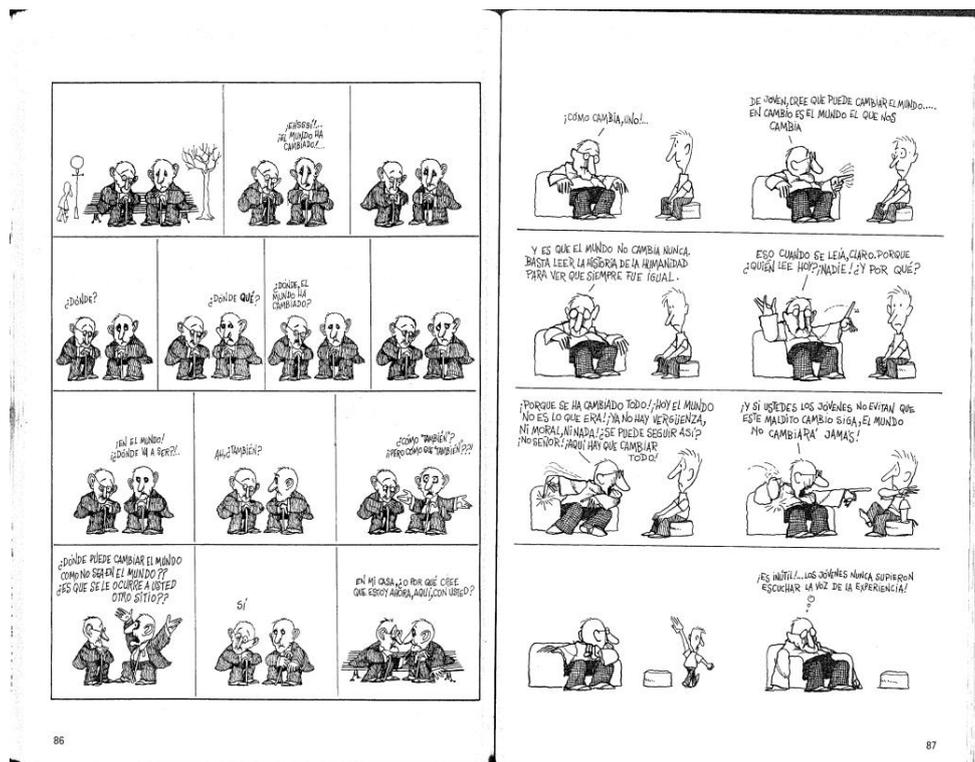
Una secuencia muda de cinco escenas describe el estado de incertidumbre, duda y preocupación en el que se encuentra un viejito desmemoriado, alojado en un asilo de ancianos atendido por monjas. El hombre abstraído recuerda, pero no puede reconocer qué son esos fragmentos sueltos que no remiten, en su memoria, a ninguna forma, solo líneas –entre curvas, rectas, unas finas y otras más gruesas<sup>67</sup>. Visto desde su discurrir narrativo, se observa un SUJETO (S1) – anciano- que se encuentra en DISYUNCIÓN CON EL OBJETO DE VALOR (O1) 'recuerdo definido'. El lector acompaña este proceso de no reconocimiento de esas figuras, ya que desde el punto de vista semiótico, el reconocimiento de una forma solo es posible cuando, a partir de la integración de una cantidad mínima de marcas, se activa el atractor correspondiente a una entidad existencial. (Magariños de Morentín, 2009)

Ante este conflicto solicita la ayuda a una mujer (S2 AYUDANTE), –que juzgada por su vestimenta y accionar cumple el rol de monja y enfermera- le acerca una cucharada de jarabe "Memorex". Es entonces cuando se produce una transformación y el recuerdo se torna claro. Los fragmentos se unen para compaginar la forma de esa reminiscente remembranza: el cuerpo desnudo de una mujer. Sin embargo, a pesar del cambio de estado: el S1 entra en conjunción con el O1 'recuerdo definido', su estado de ánimo se ve afectado, porque ese cuerpo desnudo también se encuentra

<sup>67</sup> Este mismo recurso lo utiliza en el libro *¡Cuánta bondad!*, p. 87. Un hombre, padre de familia, recuerda solo un fragmento de algo que no puede remitir a qué atractor

censurado: las líneas más gruesas cubren y no permiten ver 'lo prohibido'. Situación que parece frustrar su esfuerzo y termina 'desplomado' en su silla.

Debajo, en otras tiras, prevalece el ESQUEMA TENSIVO DE ATENUACIÓN. Un abatimiento general de tensiones y de despliegue o adelgazamiento de fuerzas, como también de una reducción de la EXTENSIÓN, llegando a una especie de reposo que adquiere la forma de una devaluación general de la vida –comprendida como OBJETO DE VALOR- que invita a una reevaluación. Las valencias sensibles de la intensidad y las inteligibles de la extensión son muy bajas. Resulta insípida la vida. La insipidez ejerce su control sobre las sensaciones, sobre las figuras y sobre las situaciones evocadas.



¡Qué presente impresentable! p.86 y 87

2° viñeta: ¡Ehsss!... ¡el mundo ha cambiado!

4° viñeta: ¿Dónde?

5° viñeta: ¿Dónde qué?

6° viñeta: ¿Dónde el mundo ha cambiado?

8° viñeta: En el mundo, ¿dónde va a ser?!

9° viñeta: Ah, ¿también?

10° viñeta: ¿Cómo "también"? ¡Pero cómo que "también"??!

11° viñeta: ¿Dónde puede cambiar el mundo como no sea en el mundo?? ¿Es que se le ocurre a usted otro sitio?

12° viñeta: Sí

13° viñeta: En mi casa, ¿o por qué cree que estoy ahora, aquí, con usted?

1° viñeta: ¿Cómo cambia, uno!...

2° viñeta: de joven, cree que puede cambiar el mundo... en cambio es el mundo el que nos cambia.

3° viñeta: y es que el mundo no cambia nunca, basta leer la historia de la humanidad para ver que siempre fue igual.

4° viñeta: Eso cuando se leía, claro, porque ¿quién lee hoy? Nadie! ¿Y por qué?

5° viñeta: ¡porque se ha cambiado todo! ¡Hoy el mundo no es lo que era! ¡Ya no hay vergüenza, ni moral, ni nada! ¿Se puede seguir así? No señor! ¡Aquí hay que cambiar todo!

6° viñeta: ¡Y si ustedes los jóvenes no evitan que este maldito cambio siga, el mundo no cambiará jamás!

8° viñeta: ¡Es inútil!.. los jóvenes nunca supieron escuchar la voz de la experiencia.

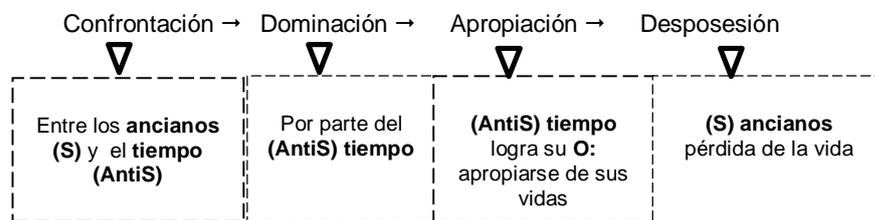
La cantidad de años vividos y la falta de contención y atención por parte de ‘los otros’ repercuten sobre el sentir. La tristeza y la melancolía se originan por los recuerdos de las pérdidas sufridas que regulan y ejercen el control pasional en la DIMENSIÓN de la vejez. Los ancianos, que aparecen a la vez como SUJETOS DE ESTADO –melancólicos, nostálgicos- y como sujetos cognoscitivos evaluadores de los cambios del mundo, terminan solo con la añoranza de tiempos pasados que angustia y margina a los ancianos. Para ellos “...*la única cosa con la que se puede contar es la degradación: degradación de los cuerpos, degradación de las cosas y de los lugares...*”, del mundo. (Fontanille, 2001, 106)

Parret argumenta:

... el *Sujeto pasional* está en busca de un *objeto de valor*. Las definiciones estructurales de las pasiones incluyen necesariamente propiedades que dependen del estado psicológico del sujeto, del valor del objeto y de la especificidad de su relación. La búsqueda, que emana de un sujeto y apunta a un objeto, constituye una relación de intencionalidad: estar-dirigido-hacia. (Parret, 1986, 19)

Pero como toda relación de intencionalidad, está marcada por una direccionalidad específica y una temporalidad a menudo compleja: el OBJETO, en algunos casos, es irrecuperable, como lo podemos apreciar en los textos anteriores.

El ‘tiempo’ se erige, en esta DIMENSIÓN del discurso, como ANTISUJETO, como el ACTANTE que confronta al SUJETO anciano. Se evidencia así una CONFRONTACIÓN POLÉMICA cuyo OBJETO DE VALOR se vuelve irrecuperable para los ancianos, ya que logra, paulatinamente, inhabilitarlos, ‘alejarlos’ de la vida. Grafiquemos:



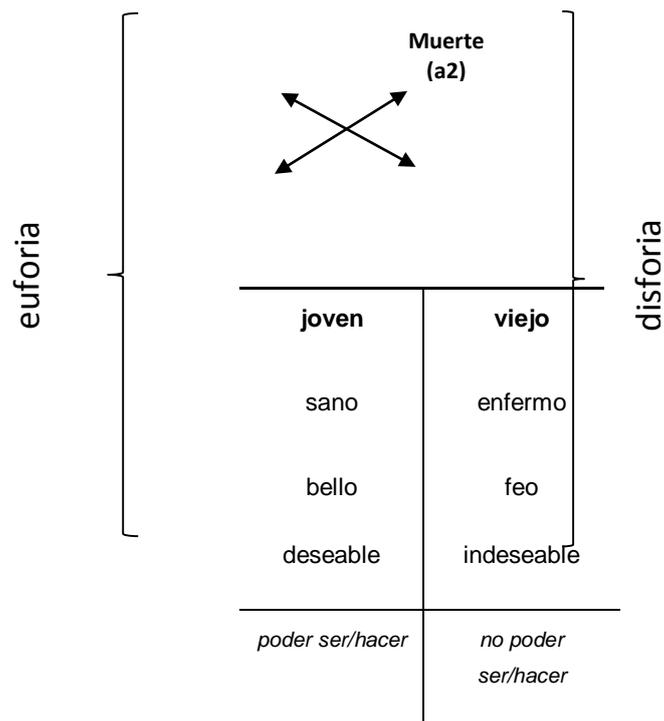
Representación gráfica-verbal N°30

La vejez aparece como la etapa en la que es latente y constante el ‘combate’ por la retención/posesión de la vida como OBJETO DE VALOR. Solo en las confrontaciones evocadas, claros SIMULACROS PASIONALES, se le gana a la muerte. Cierta esperanza, algunas batallas o pequeños intentos de revancha se asoman y ‘toman partido’.



¡Qué presente impresentable! p.88 y 8

La isotopía axiológica conformada en torno al eje dicotómico 'vida-muerte', se posa sobre la representación de la relación del cuerpo consigo mismo, con el cuerpo ajeno y con el mundo circundante caen sistemas de valores que colocan a los ancianos del lado de lo *viejo-enfermo-feo-indeseable* opuesto al *joven-sano-bello-deseable*.

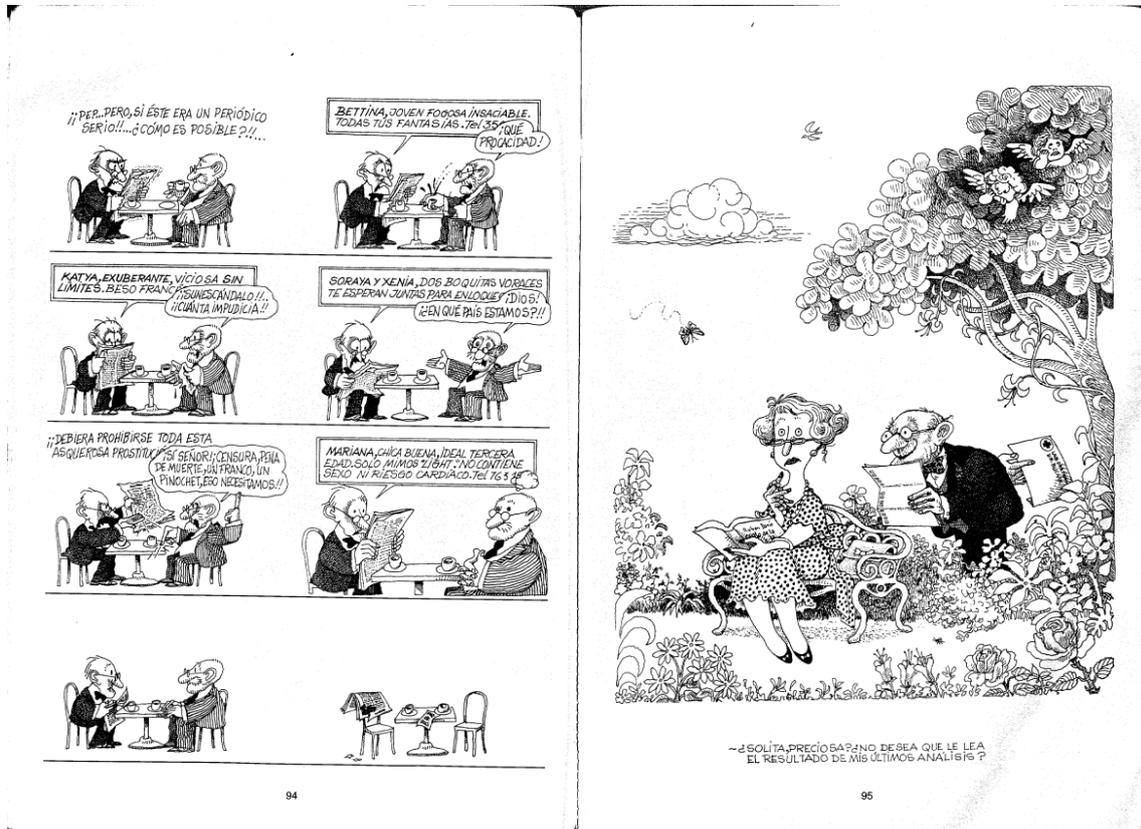


Representación gráfica-verbal N°31

Frente al mundo que los rodea y a las propias limitaciones, en algunos textos, se muestra el deseo, todavía vivo, por el placer. Específicamente por el placer sexual, tantas veces invisibilizado y hasta negado en la vejez. La evidente segregación frente a la estética de la vejez, entendida como constructo cultural, define quiénes están dentro o no de lo bello y lo deseable.

De esta manera, las proyecciones de posibilidad que los sujetos muestran a la hora de programar su posible conjunción con el objeto de deseo -PN de uso- ilustran una mayor o menor conciencia de su *poder-estar-ser-hacer* en este MUNDO POSIBLE. Es decir, para acceder al gozo, todo depende de lo proyectado por el sujeto en cuál objeto. Al respecto, Greimas y Fontanille definen que:

“(…) si el gozo es la acción de sacar de una cosa ‘todas las satisfacciones que es capaz de procurar’, el objeto es todavía considerado como un objeto modal, es decir, un poder-hacer; el gozo resultaría de alguna manera de cierta adecuación entre el querer proyectado por el sujeto y el poder que parece emanar del objeto (la cosa poseída es ‘capaz’, susceptible de dar satisfacciones o no).” (Greimas y Fontanille, 1994, 172)



¡Cuánta bondad! p.94 y 95

1° viñeta: ¡¡sip.. si este era un periódico serio!!.. ¿Cómo es posible?!!..;

2° viñeta: Bettina, joven, fogosa insaciable, todas tus fantasías, tel..35 - ¡Qué procacidad!;

3° viñeta: Katya, exuberante, viciosa sin límites. Beso franc.. - ¡¡sunescándalo!! ¡¡Cuánta impudicia!!;

4° viñeta: Soraya y Xenia, dos boquitas voraces te esperan juntas para enloque.. -¡Dios! ¡¿en qué país estamos?!!;

- ¿Solita, preciosa? ¿No desea que le lea el resultado de mis últimos análisis?

**5° viñeta:** - debiera prohibirse toda esta asquerosa prostituc..  
- Sí señor, ¡Censura, pena de muerte, un Franco, un Pinocchete, eso necesitamos!!; **6° viñeta:** Mariana, chica buena, ideal tercera edad. Solo mismos "light": no contiene sexo ni riesgo cardíaco. Tel 763.,,

Así unos se adecuan otros no tanto.



¡Cuánta bondad! p.90

**3° viñeta:** si esta señorita cree que me va a pasar así solo porque es joven, se equivoca!;

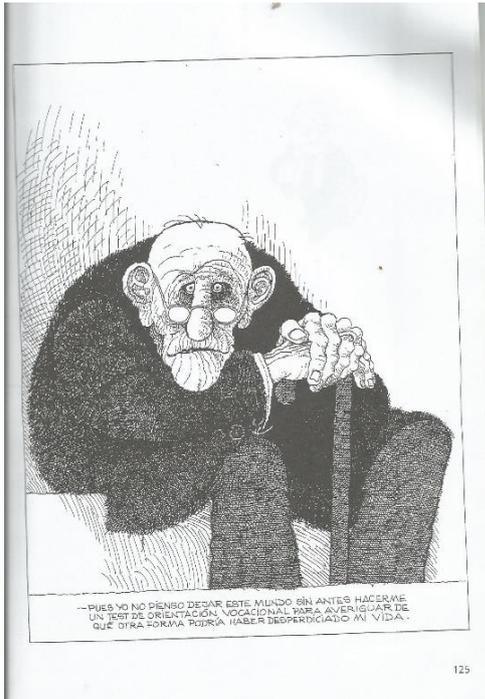
**5°viñeta:** ¡y de atrás es atractiva, la muchacha! Veamos si se adelant ¡hém!..lante también!;

**7°viñeta:** ¡oh-oh, semáforo en rojo! ¡Ahora sí que la alcanzo!;

**12°viñeta:** ¡¡Quede bien claro: perder una batalla no significa perder la guerra!!

**14° viñeta:** Buenas noches, Waterloo.

El decidido 'conquistador' debe dar cuentas del resultado de sus los análisis si quiere instalarse como OBJETO 'de deseo' de la mujer que plácidamente leía a Rubén Darío en el parque; los viejos amigos proyectan solo en Mariana su posibilidad de goce y un 'Napoleón' que todavía 'cree poder' dar 'batalla' en guerras perdidas.



¿Quién anda ahí? p.125

*Pues yo no pienso dejar este mundo sin hacerme un test de orientación vocacional para averiguar de qué otra forma podría haber desperdiciado mi vida.*

(Último texto del 4º libro)

#### 5.4. Pocas mujeres rebeldes, muchas moralistas y censoras

Si bien en este estudio no enfoco el análisis desde una perspectiva de género, sí considero importante relevar un componente claramente evidente de la obra de Quino: su visión androcéntrica con la que le da forma este MUNDO POSIBLE. A mi entender, lo hace desde una mirada sexista, en la que la representación de las mujeres y el uso que hace de lo 'femenino' es decididamente sesgado. Está claro que las mujeres no son 'personajes centrales', pero sí son parte de este discurso. La cuestión es que cuando son mostradas, aparecen ubicadas en espacios y roles doblegados a los de los varones.

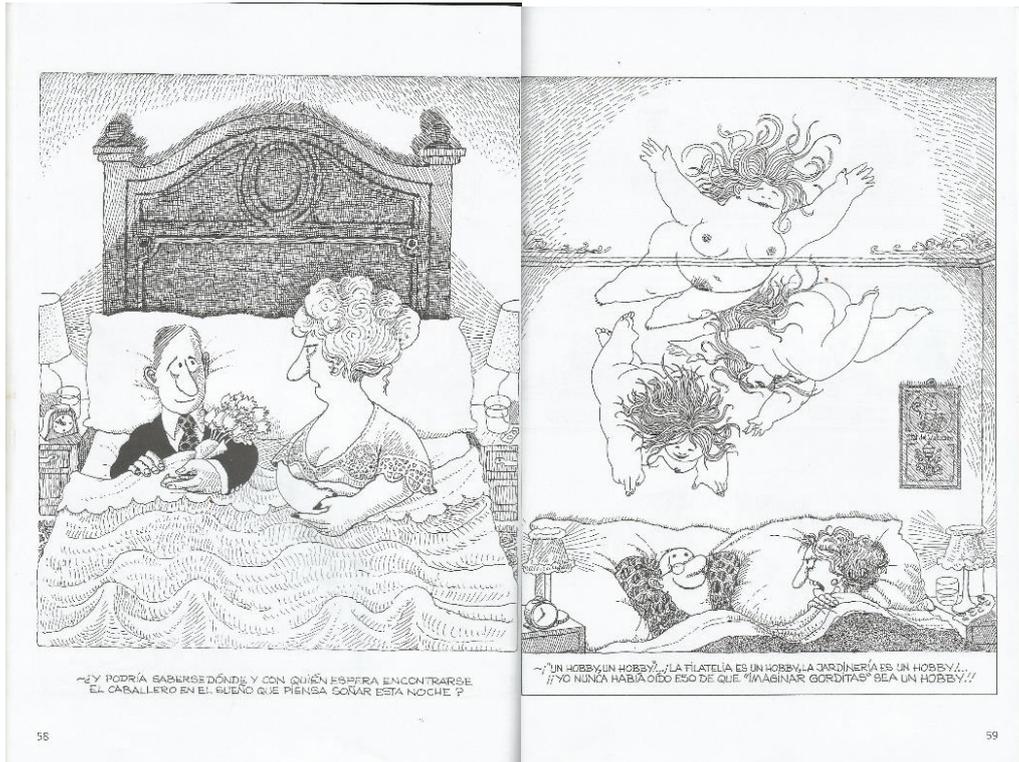
Si recojo los roles temáticos de esta selección de libros, se vuelven isotópicas las esposas celosas o malhumoradas victimarias de sus maridos, madres tiranas de hijos varones únicos, amas de casa demacradas, abnegadas y sumisas, ancianas y monjas censoras de lo sexual. Muchas más, no hay. Es decir, Quino trabaja desde estereotipos que encasilla a las mujeres en un reducto de roles moralistas y retrógrados. Por ello, resulta evidente que la organización social vigente en este mundo posible, cristaliza un modelo de sociedad y familia en el que el reparto de las responsabilidades está indiscutiblemente demarcado por el sexo y que mucho no parece haber cambiado entre 1970 y 1999. Los libros de este siglo exhiben algún cambio que más adelante particularizo.

Exploraremos los textos que estimo más extremados e 'intensos', en los que se hace ostensible, con esa aparente inocencia que excusa al humor, algunos de estos roles.



¡Qué presente impresentable! p.114

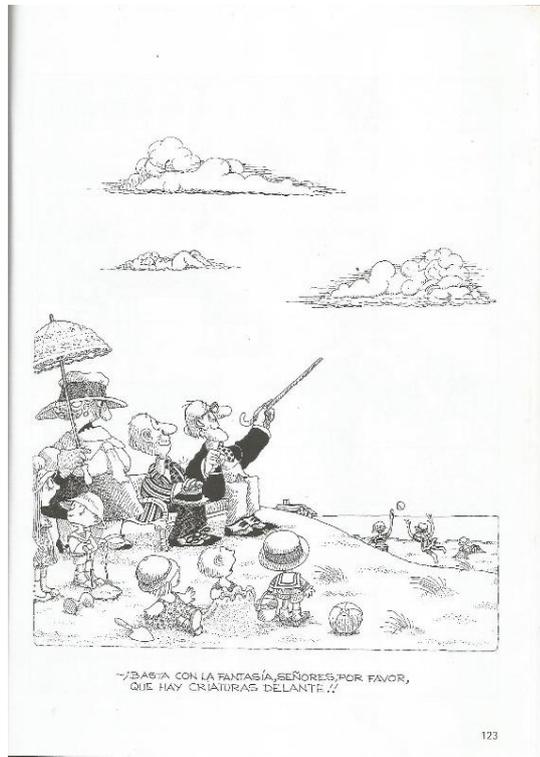
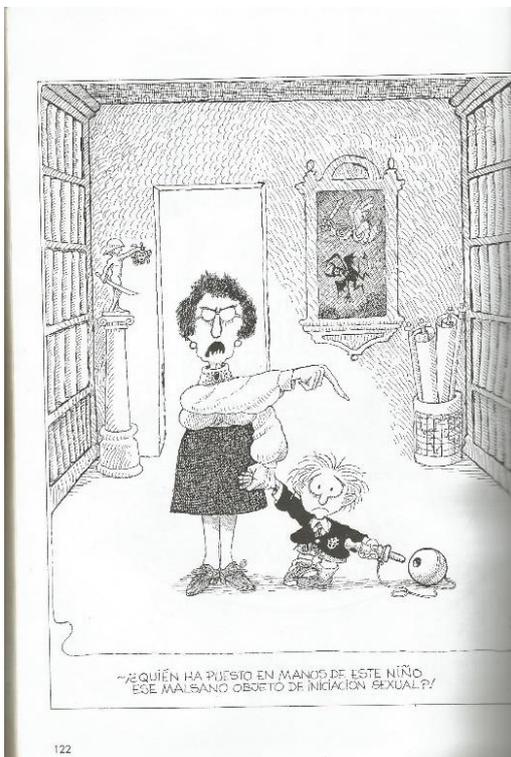
- 1° viñeta: Desde pequeño me inculcaron tres cosas: virtud, pureza y castidad.;
- 2° viñeta: Viví mi adolescencia perseguido por el terror al pecado carnal.;
- 3° viñeta: Por eso, cuando conocí a Pamela, solamente me permití amar sus ojos, profundos como el mar.;
- 4° viñeta: Luego, de Brunilde, amé su inteligencia incisiva y certera como un láser.;
- 5° viñeta: Y más tarde, de Clara, su diáfana risa cristalina como arroyo serrano.;
- 6° viñeta: Hasta que un día algo dentro de mí desató mis instintos, destrozó mis tabúes y me llevó a enamorarme desenfrenadamente de Marinella.;
- 7° viñeta: ... ¡¡¡ qué tiene un busto, un pubis y una caderas!!!... ¡¡¡Jóh!!!...



¿Quién anda ahí? p.58 y 59

-¿Y podría saberse dónde y con quién espera encontrarse el caballero en el sueño que piensa soñar esta noche?

-¡"Un hobby", un hobby! ¡La filatelia es un hobby, la jardinería es un hobby!... ¡yo nunca había oído eso de que imaginar gorditas sea un hobby!!



¡Qué presente impresentable! p.122 y 123

-¿Quién ha puesto en manos de este niño ese  
malsano objeto de iniciación sexual?!

-¡Basta con la fantasía, señores, por favor, que hay criaturas  
delante!!

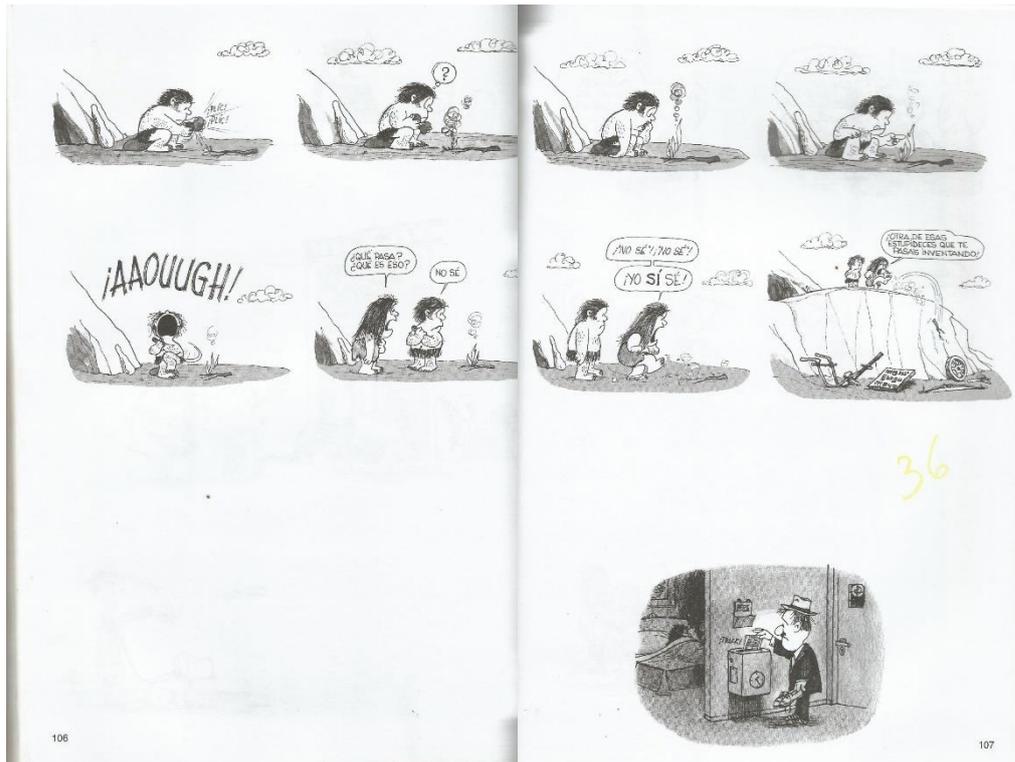
Analicemos estos textos desde la categoría de la moralización propuesta por Greimas. Sobre ella advierte sobre los juicios éticos que señalan la actividad de un actante –sujeto de estado o sujeto de hacer- que moralizan los comportamientos. Cuando en Semiótica Narrativa se ‘evalúa’ o ‘juzga’ el *hacer* o el *estar ser de un SUJETO* se buscan las huellas de un DESTINADOR “(...) y se considera que su hacer *judicativo pertenece a la etapa terminal del esquema narrativo canónico*” (Greimas, Fontanille, 1994, 139) Pero aquí no se trata del recorrido narrativo, no se trata del éxito o del fracaso en relación a la conjunción/disjunción con el OBJETO DE VALOR, sino de remarcar, por el carácter intersubjetivo de toda pasión, el juzgamiento moralizador, representado muchas veces por mujeres que asumen roles de observadoras sociales y enjuiciadoras del comportamiento de hombres adultos o niños.

Las mujeres sancionan cualquier atisbo de deseo sexual que no se corresponda con lo permitido en las normas que rigen el *deber-ser* de las prácticas sexuales. Sean religiosas, esposas o madres –generalmente mayores- cohiben y condenan cualquier tipo de fantasías sexuales de los varones con los que se relacionan, según el vínculo.

¡A mí no me grite! p.88 y 100



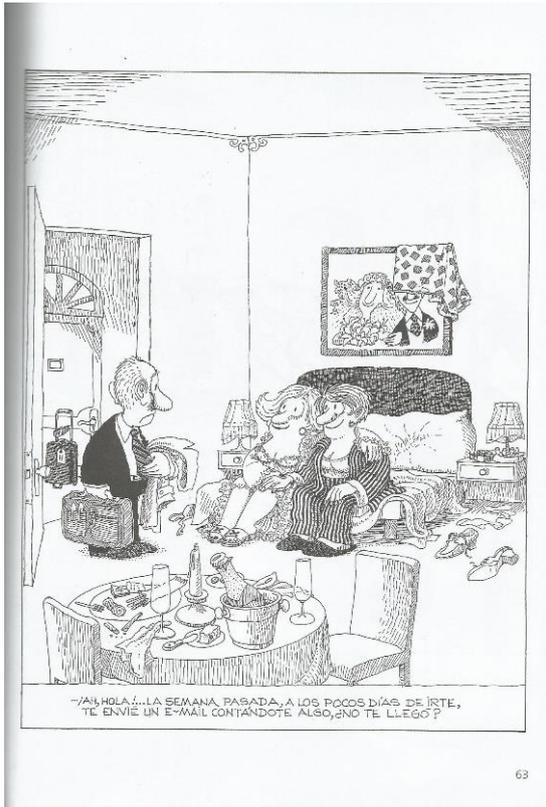
Cuando se habla de INTENSIDAD AFECTIVA en el discurso, se habla de que el efecto pasional es el resultado de la conjugación del afecto y el valor. Todo efecto pasional deviene de un JUICIO AXIOLÓGICO EUFÓRICO O DISFÓRICO. Cualquier comportamiento o conducta será siempre calificada, por un lado, desde la perspectiva de la norma, por otro lado, desde la perspectiva del efecto afectivo que produce (humillación, inhibición, rabia, cólera, alegría, etc.).



*¡A mí no me grite! p.106 y 107*

De esta manera, la representación de un gesto conjuntamente con un comportamiento –sea este solo físico como físico y verbal- contiene la INTENSIDAD AFECTIVA que aparece junto con la actualización del valor, por tanto, es lícito asociar un contraste perceptivo, que participa de la actualización de un VALOR PASIONAL DISFÓRICO de los ACTANTES SUJETOS, hombres que padecen las relaciones con las mujeres. Salvo, claro está, aquellas que son OBJETO DE DESEO, con las que proyectan SIMULACROS EXISTENCIALES –fantasías sexuales- pero que en definitiva son siempre un horizonte al que nunca llegan.





(2012) *¿Quién anda ahí?* p.63

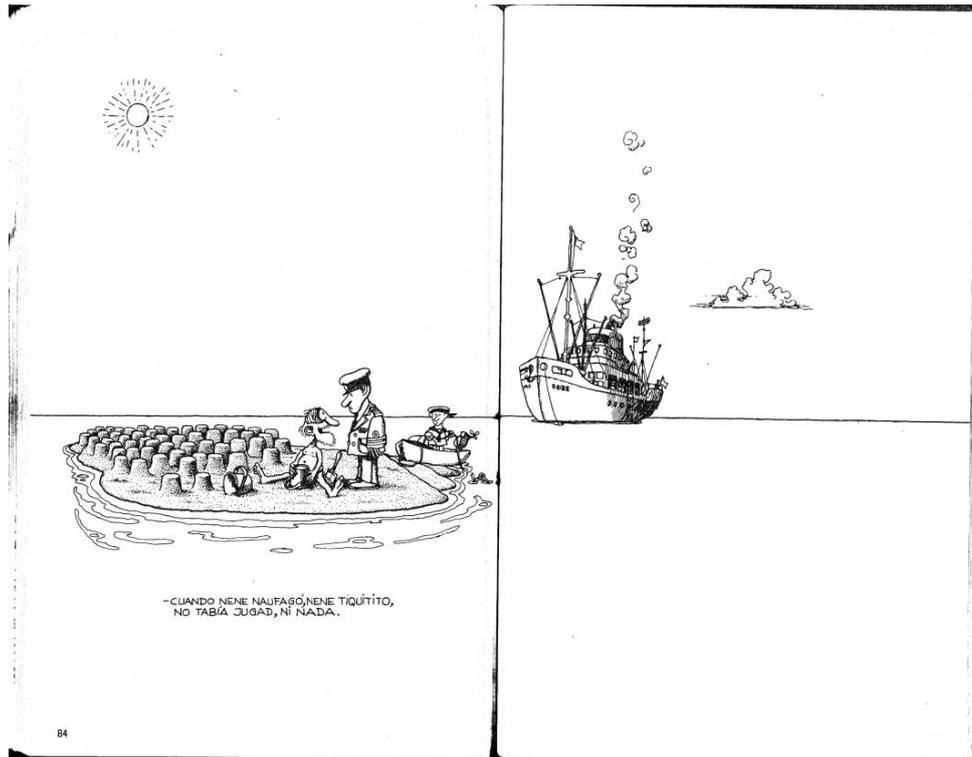
- ¡Ah, hola!... la semana pasada, a los pocos días de irte, te envié un e-mail contándote algo, ¿no te llegó?

No obstante, si bien hasta 1999 este MUNDO POSIBLE solo alberga a seres humanos heterosexuales, los libros del presente siglo contienen, en contadas ocasiones y en convivencia con los roles anteriormente descritos, no solo mujeres contestatarias o rebeldes a ciertas imposiciones sociales, sino también la incorporación de nuevas temáticas como la homosexualidad, pero no aparecen sin retrotraer al rol censora a ancianas discriminadoras y violentas.

### 5.5. Los naufragos: entre la soledad y la esperanza

Existe especialmente un rol temático presente también en casi todos sus libros y los seleccionados no son la excepción: los naufragos y que, en su mayoría, también son viejos. Víctimas eternas de los océanos infinitos pueblan la obra de Quino desde sus inicios.

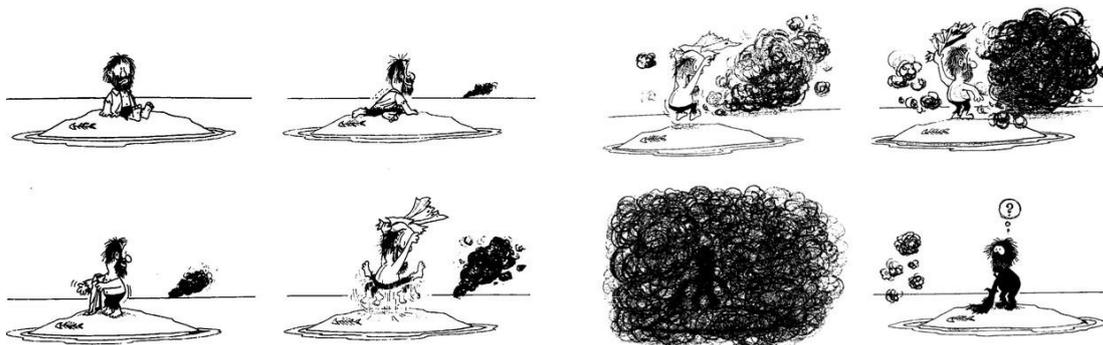
Cinco tiras de ocho escenas cada uno y dos chistes gráficos (libro 1 en págs. 6/7, 80/ 81, 86/87, 124/125; libro 2 en pág. 68, libro 3 en págs. 84/85, libro 4 en pág. 24) nos muestran naufragos desmemoriados, demacrados, en su mayoría viejos, harapientos y en un estado de despótica soledad. Muchos de ellos perturbados hasta la locura. Ejemplifico con algunos de ellos.



*¡Qué presente impresentable!*, p. 84-85  
- Cuando nene naufragó, nene tiquitito, no tabía jugad, ni nada.

Ambos chistes gráficos abarcan las dos carillas del libro abierto, manifiestan la locura de los naufragos después del largo tiempo de aislamiento e incomunicación. Una delgada línea negra que atraviesa ambas páginas representa al horizonte y divide la vastedad del mar y el inmenso cielo poblado con dos pobrísimas nubes grisáceas. Ese es el marco que revela el bravísimo desamparo como mártires de los imponentes océanos.

Las tira mudas, compuesta por ocho viñetas presenta a un hombre en medio de una pequeñísima isla, solo. De pronto percibe una presencia, a lo lejos una nube de humo que lo hace reaccionar, lo saca del estado de letargo, le cambia el rostro y un estado de exaltación lo embarga, la esperanza se renueva, ingresa a ese estado del ánimo en el cual se proyecta como posible lo que se desea. Se saca el harapo que le queda de camisa y comienza enérgicamente a hacer señas con él. La nube se va acercando lentamente hasta envolverlo y sobrepasarlo. Sólo era una nube de humo que lo tiñe de negro y lo vuelve a dejar en el peor desaliento y en la misma soledad.



6

7

*¡A mí no me grite! p. 6 y 7*

Hay una secuenciación de los esquemas de tensión, que conjugan lo sensible y lo inteligible en un mayor o menor equilibrio. De un estado de reposo –no deseado, pero imperante- a una tensión máxima que moviliza y proyecta, para terminar con una disminución de esa intensidad que nuevamente lo coloca en el estado de abatimiento general.

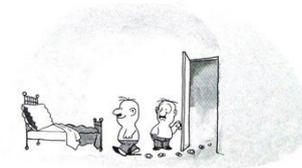
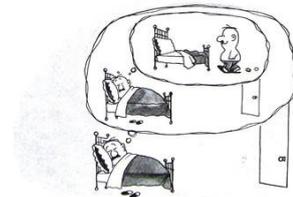
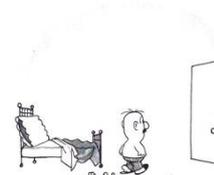
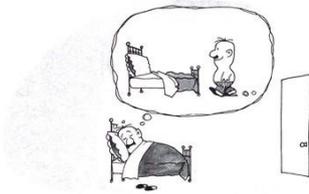
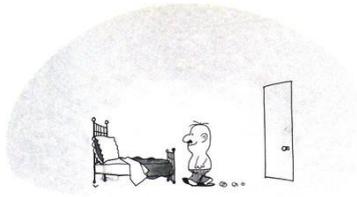


*¡Qué presente impresentable! p.81*

## 5.6. Lo onírico, solo pesadillas

“.. seré otro o nadie.  
Seré el otro  
que sin saberlo soy, el que ha mirado  
Ese otro sueño, mi vigilia  
La juzga,  
Resignado y sonriente  
J.L. Borges, *La rosa profunda*, (1975) poema “El sueño”.

No hay sueños gratos en este MUNDO POSIBLE. Los sueños son pesadillas tormentosas y tenaces que asechan y ahogan a los ‘soñadores’ envolviéndolo en un estado de desasosiego o incertidumbre. Todo lo soñado se metamorfosea o fantasmagoriza transformándose en acontecimientos agónicos.



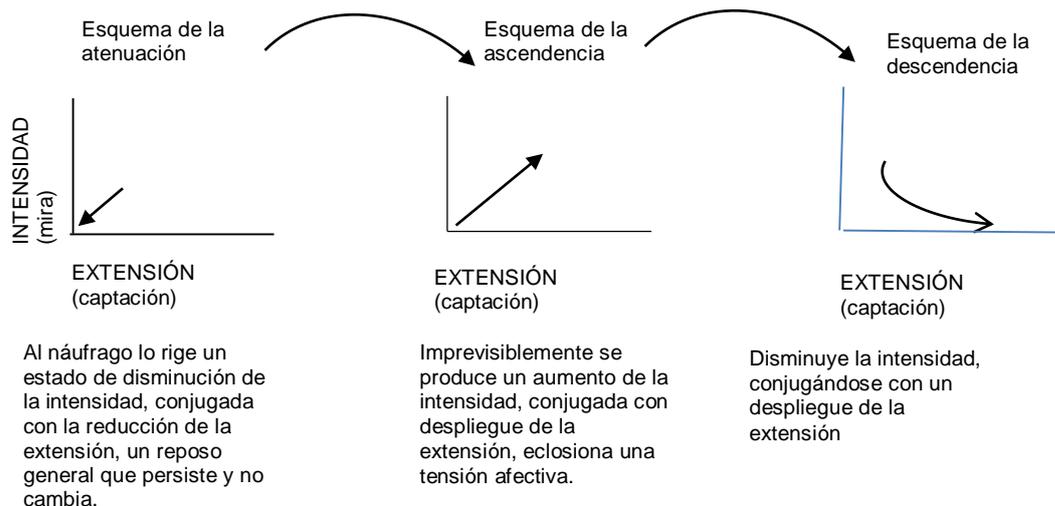
44

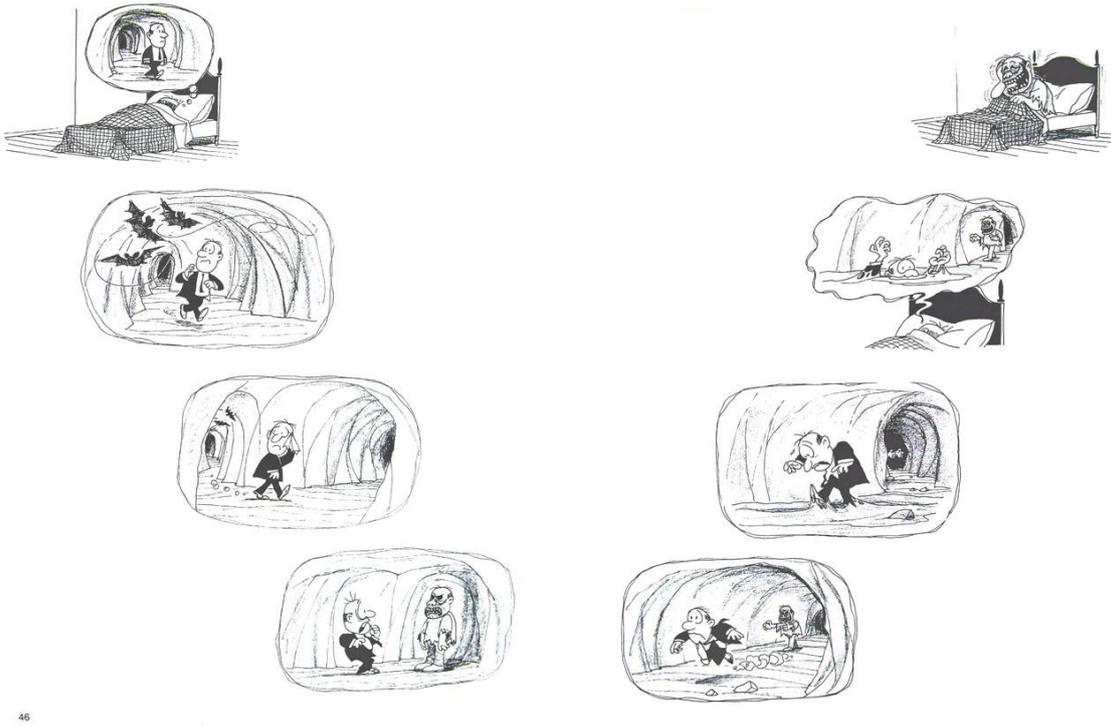
45

¡A mí no me grite!, p. 44-45

El sujeto en el sueño sufre una especie de desdoblamiento, sueña que sueña y en el sueño del sueño se repite siempre la misma escena: él mismo aproximándose a la cama para acostarse. Hasta que alguien lo despierta golpeando la puerta de su habitación, se levanta, la abre y todo se vuelve más confuso aún, porque 'estando en vigilia' ingresa nuevamente él mismo dirigiéndose a la cama para acostarse.

Apliquemos, en la tira siguiente, la transición de ESQUEMAS TENSIVOS en un mismo texto.

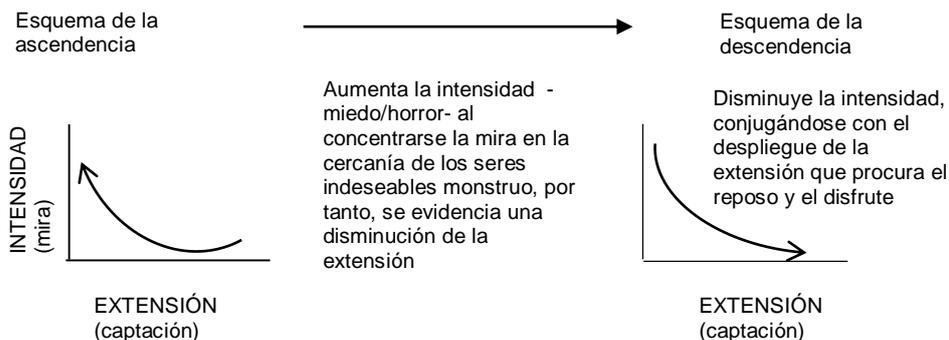




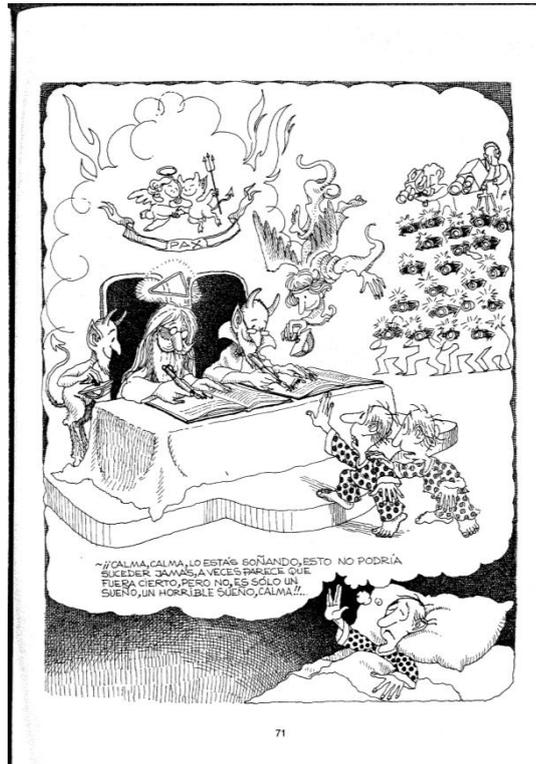
¡A mí no me grite! p. 46-47

Desde la primera viñeta se observa una tensión creciente –secuencia de viñetas de arriba hacia abajo y en sentido oblicuo- que culmina recién en la penúltima viñeta, esta vez, en sentido oblicuo opuesto, de abajo hacia arriba: en el sueño un hombre atraviesa un túnel tenebroso, primero lo asusta el sobrevuelo de una estampida de murciélagos. Luego el miedo se convierte en espanto cuando es sorprendido por un ser monstruoso que comienza a perseguirlo. Finalmente, en su intento de huida, cae preso de un lodo viscoso y pegadizo que lo hunde y ahoga.

Esta tensión creciente se sostiene hasta la penúltima viñeta donde ‘se libera’. Lo que era pesadilla angustiosa, se revela como sueño placentero para quien, en la diégesis, verdaderamente estaba soñando: el monstruo. Esto implica, en un texto tan corto, un vertiginoso tránsito de un ESQUEMA TENSIVO ASCENDENTE, vivenciado por el hombre atrapado en la caverna, a un ESQUEMA TENSIVO DESCENDENTE, experiencia sensible del ser monstruoso.



Detengámonos ahora en dos textos de diferentes libros, en los que dos hombres sufren pesadillas por el 'Diablo mete la cola'.



¡Cuánta bondad! p.71



¡Qué presente impresentable! p. 23

Dios y el Diablo son actores figurativos de este relato onírico: dos hombres creyentes sufren debido a sus sueños. En ambos textos los SUJETOS DE ESTADO –uno claramente revestido del rol temático ‘cura’, porque lo llaman “padre” y hay una sonanta en el perchero de la habitación- proyectan SIMULACROS PASIONALES DISFÓRICOS, ya que asisten a la transformación tímica, que equivale a un estado resultante de sufrimiento/llanto.

Según la lógica de las fuerzas, no solo la modalidad del *poder* puede modificar la relación entre sujeto y, en este caso, un tercer actante, sino también la del *crear*, tal como expresa Fontanille, con la construcción ‘*creer en alguien*’, que llama *adherir*. El ‘hombre de fe’, puede ser definido como un SUJETO que está en conjunción con una creencia (OBJETO DE VALOR). Toda creencia supone el asentimiento y conformidad con algo/alguien, en este caso, la fe en un ser supremo denominado Dios, concebido como el creador sobrenatural y supervisor del universo.

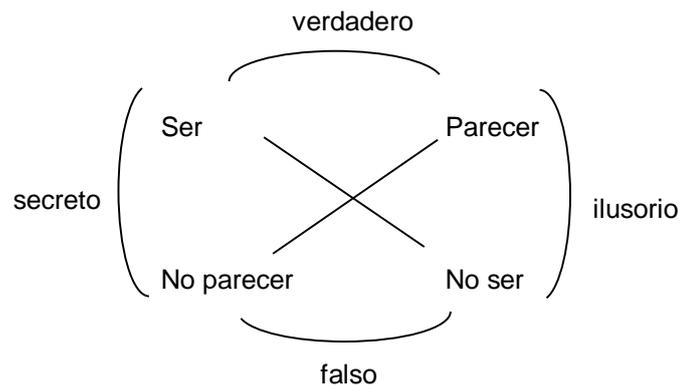
Pero estos sueños se transforman en pesadillas, justamente porque Dios se devela y revela: ‘*no es lo que se cree que es*’, por tanto, ‘*no es lo parece ser*’ e incluso ‘*no es*’.

El sujeto que sueña, en los sueños, es víctima de engaños. ‘Engañar’, según el diccionario significa:

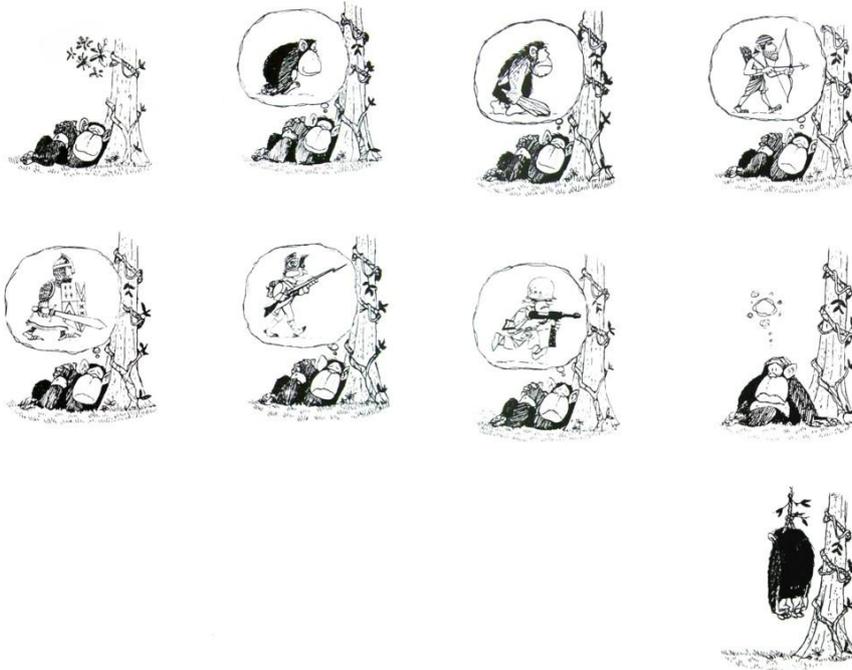
(Del lat. vulg. *\*ingannāre*, burlar). 1. tr. Dar a la mentira apariencia de verdad. 2. tr. Inducir a alguien a tener por cierto lo que no lo es, valiéndose de palabras o de obras aparentes y fingidas.

La emoción que en ambos sueños es disfórica, resultado de la transformación tímica, se corresponde con la adquisición del *no creer-no-estar-ser*. (Fontanille, 2001)

De este modo, lo que se observa aquí es una DISYUNCIÓN entre el orden del *ser* (orden de la inmanencia) y el orden *parecer* (que dependen de la manifestación). Si se parte que la CONJUNCIÓN del *ser* con el *parecer* define lo *verdadero*, la figura de Dios revela en estos y muchos más textos de este universo, que solo es *ilusorio* o *falso*.



En el segundo, Dios no existe, porque *no es*, es el Diablo que a través de lo *ilusorio parece ser* Dios. En el primero, el mismo es parte del sueño y, como ACTANTE del sueño, es un SUJETO NO REALIZADO porque *no puede* ‘impedir el pacto’ y pretende autoconvencerse que todo es *ilusorio*: ‘a veces parece cierto, pero no es’,



70

71

*¡A mí no me grite! p.70 y 71*

Hasta los monos sufren pesadillas y se suicidan. Una visión onírica le revela al simio la culpa de ser parte del linaje biológico que evoluciona hasta convertirse en el *homo sapiens*. El diccionario define a la culpa como

(Del lat. *culpa*).

1. f. Imputación a alguien de una determinada acción como consecuencia de su conducta.
2. f. Hecho de ser causante de algo. 4. f. *Psicol.* Acción u omisión que provoca un sentimiento de responsabilidad por un daño causado.

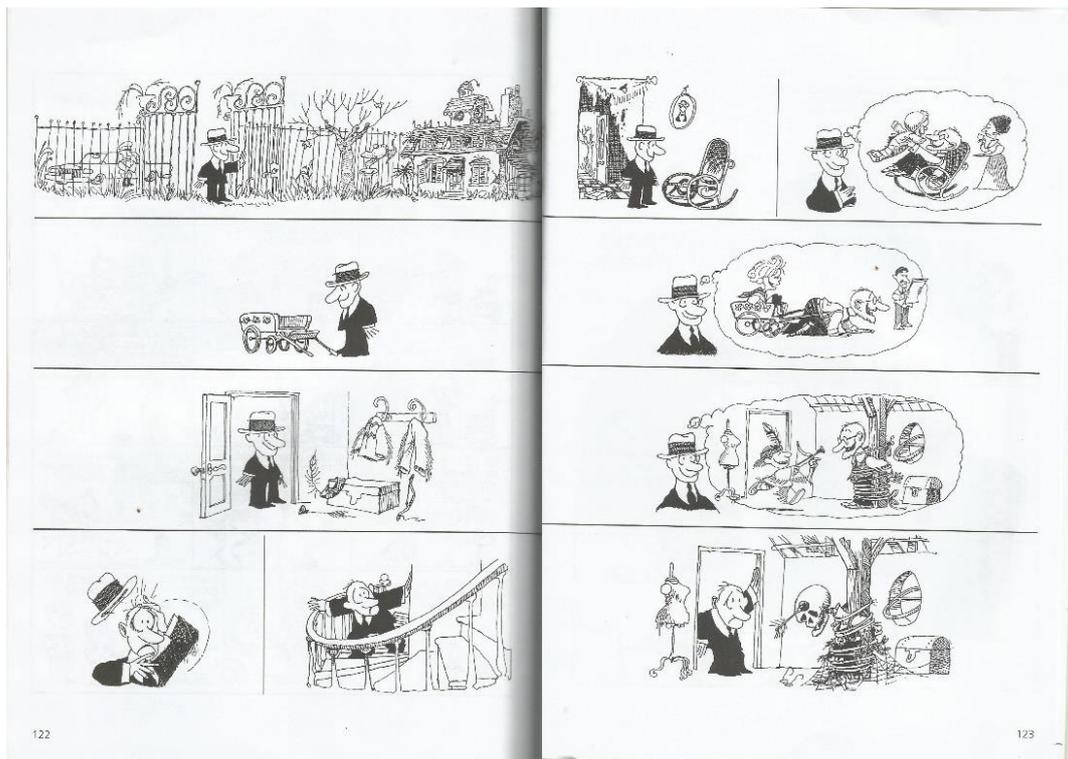
La marca semiótica de su transformación pasional está en lo figurativo: el rostro del simio. Su boca, una fina línea negra pasa de representar un estado de goce de un sueño profundo y acogedor que 'evoluciona' hacia un estado de profunda tristeza que lo despierta y lo impulsa a su ahorcamiento.

### 5.7. El sentir según el espacio y los objetos

Sabemos que las prácticas sociales configuran los modos de habitar e interactuar en cada lugar y predisponen a los sujetos en su interacción con otros. De esta manera, los espacios y los objetos que los definen, pueden presentarse como protectores o amenazantes, pueden contener o expulsar, según si el individuo los conozca o desconozca, los desee o no habitar, deba o no transitarlos y/o usarlos. Muchos espacios y objetos se memorizan, por cuanto son conocidos y reconocidos a partir de lo vivencial o de versiones mediadas por otros, también, otros tantos, son valorados desde lo afectivo, según hayan originado experiencias de placer o displacer.

En 1964, ya argumentaba Roland Barthes sobre la semantización de los objetos, es decir, sobre los procesos semióticos por los que atraviesan todos los objetos y que, aquí extendiendo también a los conceptos de espacio o lugar. No hay ningún objeto o espacio que escape al sentido.

“Comúnmente definimos el objeto como "una cosa que sirve para alguna cosa". El objeto es, por consiguiente, a primera vista, absorbido en una finalidad de uso, lo que se llama una función. Y por ello mismo existe, espontáneamente sentida por nosotros, una especie de transitividad del objeto: el objeto sirve al hombre para actuar sobre el mundo, para modificar el mundo, para estar en el mundo de una manera activa, el objeto es una especie de mediador entre la acción y el hombre. Se podría hacer notar en este momento, por lo demás, que no puede existir por así decirlo, un objeto para nada; hay, es verdad, objetos presentados bajo la forma de bibelots inútiles, pero estos bibelots tienen siempre una finalidad estética. La paradoja que quisiera señalar es que estos objetos que tienen siempre, en principio, una función, una utilidad, un uso, creemos vivirlos como instrumentos puros, cuando en realidad suponen otras cosas, son también otras cosas: suponen sentido; dicho de otra manera, el objeto sirve para alguna cosa, pero sirve también para comunicar informaciones, todo esto podríamos resumirlo en una frase diciendo que siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto. ¿Puede imaginarse un objeto más funcional que un teléfono? Sin embargo, la apariencia de un teléfono tiene siempre un sentido independiente de su función: un teléfono blanco transmite cierta idea de lujo o de femineidad; hay teléfonos burocráticos, hay teléfonos pasados de moda, que transmiten la idea de cierta época (1925); dicho brevemente, el teléfono mismo es susceptible de formar parte de un sistema de objetos - signos; de la misma manera, una estilográfica exhibe necesariamente cierto sentido de riqueza, simplicidad, seriedad, fantasía, etcétera; los platos en que comemos tienen también un sentido y, cuando no lo tienen, cuando fingen no tenerlo, pues bien, entonces terminan precisamente teniendo el sentido de no tener ningún sentido.” (Barthes (1964), 1990, 247)



¿Quién anda ahí? p. 122 y 123

En el texto anterior, los objetos de la vieja casona aparecen, para el hombre que la visita y la recorre luego de varios años, como activadores de la memoria ante una situación de fatal olvido que se revela al final del microrrelato. La hamaca, el carrito y la pluma se presentan como los objetos que provocan la conjunción con una fuente intensidad afectiva: abuelo. Son los que

reavivan la proyección de simulacros pasionales gratificantes, pero también activan el irremediable descuido.

Es decir, desde el momento en que los objetos ocupan un espacio, se ubican de una determinada manera, tienen o no una forma, un color, tamaño y/o una orientación, indican y/o simbolizan otros sentidos por sobre el de su función.

En la selección de textos trabajada, y por la singularidad categórica de los dibujos de Quino, resulta tan importante la representación de las expresiones, posturas, vestimenta, aspecto físico de los ACTORES FIGURATIVOS en la DIMENSIÓN DE LA VEJEZ, como lo es la representación de las posiciones que ocupa cada cuerpo con respecto a otros, en relación al espacio y a los objetos que los circunda en el DOMINIO LABORAL. Tal como expuse en el punto 1.1. de este mismo capítulo, el sistema de representación visual es fundante en la obra de Quino. En estas escenas o secuencias, donde se dice tan poco a través del lenguaje verbal, se puede apreciar notoriamente las relaciones asimétricas marcadas solo por el 'valor' de los tamaños y posiciones de las figuras representadas. La aprehensión sensible de cualidades de la escena: posición de dos cuerpos que se diferencian, en estos casos, por el tamaño y la posición en el campo visual. Es decir, hay una puntillosa representación de lo quinésico y proxémico a través de los dibujos.

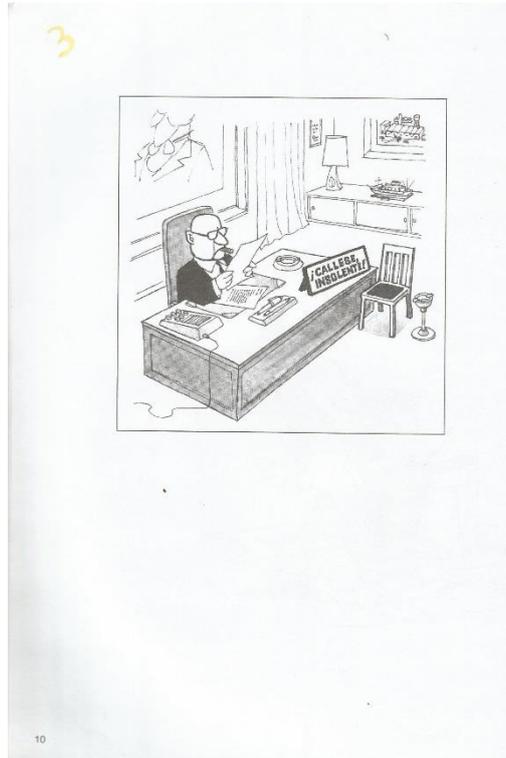
La quinésica remite a la interrelación entre los sujetos y de los sujetos con el entorno espacio-temporal. Según Fernando Poyatos, la quinésica puede definirse como:

“Los movimientos corporales o posicionales resultantes o alternantes de base psicomuscular, conscientes o inconscientes, somatogénicos o aprendidos, de percepción visual, auditiva, táctil o cinestésica (individual o conjuntamente) que, aislados o combinados con las co-estructuras verbales o paralingüísticas y con los demás sistemas somáticos<sup>68</sup> y objetuales, poseen un valor comunicativo intencionado o no.” (Poyatos, 1994, 53)

A esto debo sumarle la representación de la distancia entre los cuerpos y entre éstos y los objetos que circundan el espacio en el que se encuentran, esto es, observar las características proxémicas que construye cada escena. La proxémica, palabra acuñada por Edward Hall (1979) se refiere a las observaciones y teorías relacionadas con las distancias que el ser humano emplea en su vida de relación.

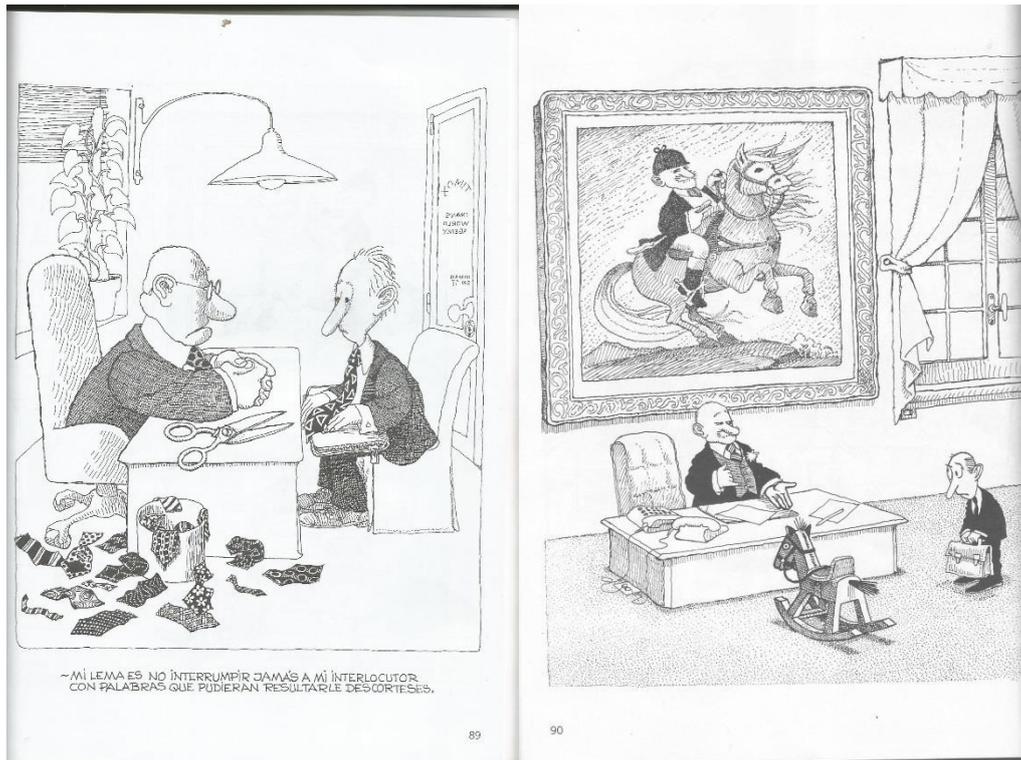
---

<sup>68</sup> Se entiende por somático en el sentido biológico del término, como el síntoma cuya naturaleza es eminentemente corpórea o material, para diferenciarlo del síntoma psíquico.



*¡A mí no me grite! p. 10*  
**Cartel sobre el escritorio: ¡Cállese insolente!**

Es constante y particularmente marcada la manifestación de las desigualdades de fuerzas existentes en este dominio. Por un lado, SUJETOS, que revisten el ROL TEMÁTICO de director, jefe, dirigente o 'aquel que manda', 'da las órdenes' o 'dispone' y, por otro, el empleado, dirigido, subalterno, dependiente y que, por tanto, solo acata mandatos y se encuentra en total desventaja para reclamar, disponer y expresarse. Desde una perspectiva peirceana, la representación del espacio y de la selección y disposición de los objetos que lo 'llenan', no sólo es indicial –'esto es para sentarse', sino también simbólica, en tanto que su forma, ubicación y peculiaridades, transparentan los sistemas de valor subyacentes, por tanto, produce efectos y AFECTOS en quienes lo ocupen y/o recorran.



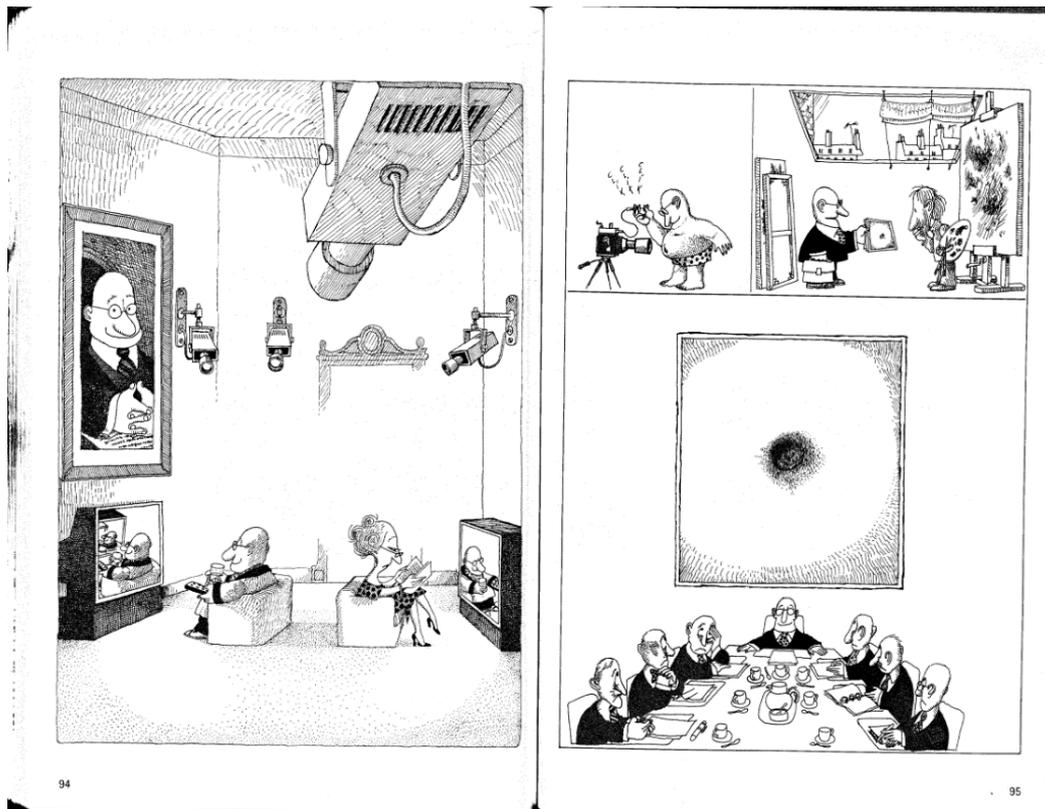
¿Quién anda ahí? p.89 y 90

**Página 89:** -Mi lema es no interrumpir jamás a mi interlocutor con palabras que pudieran resultarle descorteses.

Las escenas anteriores muestran notoriamente cómo, quienes detentan autoridad, se ubican y demarcan su posición de mando en lugares reservados solo para tal función y posicionan a los otros en sitios claramente opuestos, rodeados de objetos visiblemente ofensivos e impetuosos: la tijera sobre el escritorio y en el piso la papelera llena de trozos de corbatas, el caballito de madera en lugar de una silla, la silla con la ducha incluida, significan mucho más que "una cosa que sirve para alguna cosa" (Barthes, (1966) 1990, 247), esos objetos están (representan) en lugar del 'lugar' que se le asigna a quien se siente.

Estos objetos son extensión 'encarnada' del alcance de la autoridad, se instauran como centros que ordenan el campo, son fuente de pura intensidad emocional que imposibilitan ir más allá en la extensión. El horizonte parece estar delimitados por estos objetos. Están puestos allí para ser fuente y blanco de una intensidad que demarca roles y provoca emociones.

Veamos ahora cuando, la imposición de una intensidad muy fuerte en el horizonte, marca siempre y de un solo golpe, la formación de otro campo posicional, concurrente del primero, es decir, el campo posicional de la alteridad. Revisemos los textos que aparecen en la siguiente página.



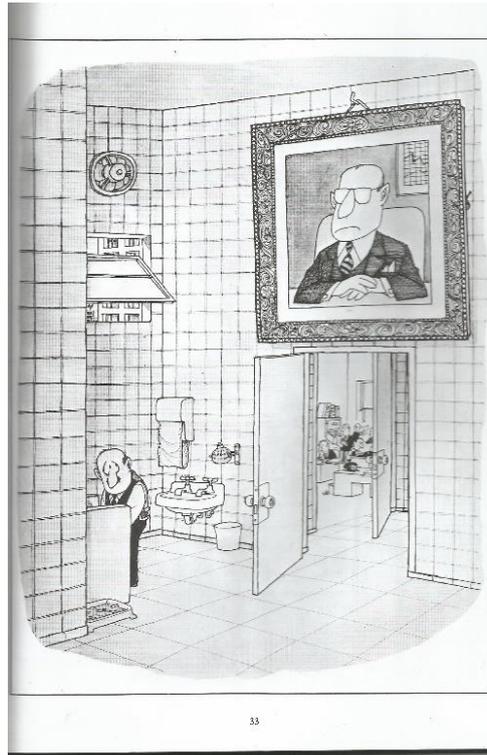
*¡Qué presente impresentable!* p.94 y 95

Del vanidoso al egocéntrico, podría decirse que se trata más bien de un aumento de INTENSIDAD con respecto a la manifestación que una persona hace de su propia estima. El diccionario define al egocentrismo como la exagerada exaltación de la propia persona hasta considerarla centro de la atención de toda actividad y está generada por una fascinación por sí mismo. En dos textos sucesivos es categórica la representación de esta pasión o sentimiento.

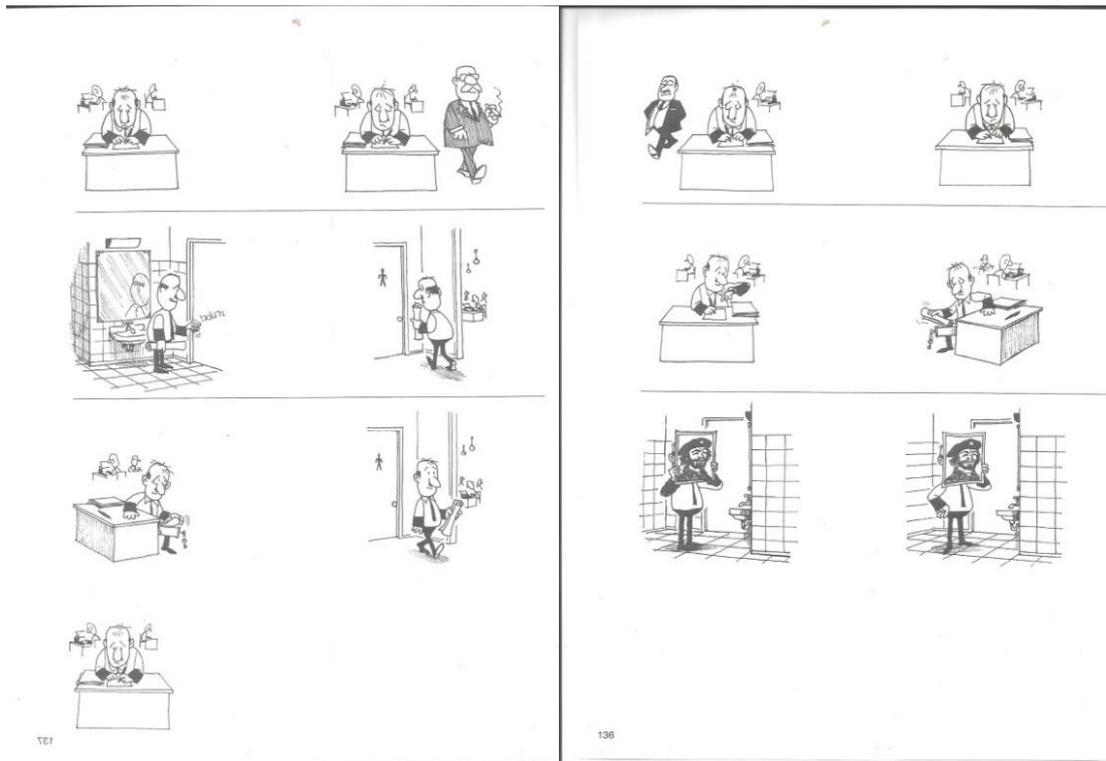
Si bien la identificación de la FUENTE y del BLANCO no siempre es fácil, en el ámbito de la INTENSIDAD, que es pertenencia de la MIRA, el CUERPO, CENTRO DEL CAMPO, siente una INTENSIDAD que atribuye al EFECTO DE UNA PRESENCIA EN EL CAMPO; SU propio cuerpo/imagen. Tanto el hombre como quienes lo acompañan se ven obligados a poner en la MIRA, ese cuerpo como centro, pero solo para reconocerla como origen de esa INTENSIDAD QUE SE RECONOCE INDEFECTIBLEMENTE COMO INTENCIONAL. Porque la PRESENCIA así sentida, multiplicada en cada espacio, se reconoce como claramente intencional: tiene la intención de querer ser puesto en la MIRA, ya que quiere se posiciona como BLANCO y FUENTE de la INTENSIDAD. Es el mismo sujeto que se instaura como FUENTE de la MIRA y BLANCO de la INTENSIDAD, PARA SÍ MISMO Y PARA LOS OTROS.

Este posicionamiento no permite otros horizontes, porque más allá de sí mismo, proyecta el dominio de la ausencia, el otro no existe o, si existe, deja palpable que tiene muy poco valor.

Este recurso es reiterado en la obra de Quino, pero con diversos matices, por ejemplo, del libro *¡Yo no fui!*, podemos ver en la página 33, la siguiente escena.



Esa presencia –el cuadro colgado en el baño de la empresa u organización para la que trabajase transforma en la alteridad intencional omnipresente, que en el dominio de la EXTENSIÓN, donde se ejerce la CAPTACIÓN, ese cuerpo, CENTRO DEL CAMPO, es el punto de referencia de todas las apreciaciones de distancia y de cantidad: es a la vez la FUENTE de la CAPTACIÓN y la FUENTE de las MEDIDA DE LA EXTENSIÓN. Se instaure como un ACTANTE DE CONTROL que dirige la relación entre la FUENTE y el BLANCO. No permite la aparición de nuevos horizontes, ya que suspende toda presencia más allá de sí mismo: hasta el baño ha sido intencionalmente ‘desdibujado’ como un espacio de privacidad o ‘liberación’ –como la tira que más abajo expongo-, se erige también como una continuidad del espacio de control.



¡A mí no me grite! p.136 y 137

Sin embargo, también, en este mismo dominio habitan 'los rebeldes', aquellos que se atreven en algún momento a sobrepasar lo permitido, a transgredir lo 'impuesto por esos escritorios', otorgándole, por un instante, más fuerza a su *querer ser estar* que a su *deber ser estar*, expresando así su disconformidad o enojo ante lo injusto, desobedeciendo los mandatos, como actos de arrebatamiento, para luego, y en todos los casos, terminar siendo reprimidos o en algunos casos eliminados.

Son SUJETOS eternamente NO REALIZADOS. Entonces aparece la figura del 'resignado', que lejos de no tener ningún *querer*, ha adoptado simplemente la jerarquía inversa y su *querer* se ve sometido a la fuerza de su *deber*.

A modo de síntesis, al dominio laboral lo atraviesan y definen interrelaciones unidireccionales, donde unos –los imperiosos, despóticos o dominantes- se imponen y otros –los dominados- son sometidos a la condición de receptores pasivos de una fuerza a la que no pueden oponer resistencias y de cuyas acciones abusivas no pueden escapar.



*¡A mí no me grite! p.114*

## 6. Consideraciones finales sobre esta praxis enunciativa

Como corolario de lo estudiado hasta aquí, comprendo que este conjunto de textos, extraídos de un conjunto mayor, la obra completa de Quino, además de mostrar una particular forma de representar las pasiones, proyecta un ESTILO DE CATEGORIZACIÓN PASIONAL. Con esto quiero decir que permite una clara formación de SISTEMAS DE VALOR que, vistos desde la perspectiva semiótica, terminan siendo el resultado de esta PRAXIS ENUNCIATIVA.

La PRAXIS ENUNCIATIVA, según lo desarrollado por Greimas y Fontanille en la Semiótica, no es la praxis semiótica en general, es la PRAXIS que

“(...) recupera formas esquematizadas por el uso, incluso estereotipos y estructuras fijadas; las reproduce tal o cual o las desvía y les otorga nuevas significaciones. Presenta otras con todo el brillo de la innovación, las asume como irreductiblemente singulares, o las propone para un uso ampliamente difundido.” (Fontanille, 2001, 234)

Si bien este discurso convoca o invoca enunciados y formas semióticas estereotipadas, también dirige la presencia de magnitudes discursivas, las asume, las direcciona y les otorga grados de intensidad propios. Identificables como componentes de este y no otro universo discursivo.

Cabe aclarar que la PRESENCIA que es tomada de la fenomenología, es propiedad mínima de la instancia de discurso en la que la entidad es el cuerpo propio que toma posición en un campo que, antes de asumir la capacidad de enunciar, es CAMPO DE PRESENCIA SENSIBLE Y PERCEPTIBLE. Es a través de la percepción y sensibilización de los cuerpos que emerge la significación. No hay que confundir todo lo descrito hasta aquí en términos de 'presencia física', estos constructos aluden a la capacidad de los textos para producir EFECTOS DE PRESENCIA desprendidos de los efectos del sistema de representación visual o efectos del sincretismo producido entre dibujos y lenguaje verbal.

En otras palabras, desde la perspectiva de la Semiótica de las tensiones, la construcción de significación es un trabajo de semiosis permanente que TOMA POSICIÓN en el mundo. En este MUNDO POSIBLE, la presencia sensible obra desde una TOMA DE POSICIÓN, que consiste en asumir una perspectiva predominantemente disfórica desde la cual se establecen las correlaciones y tensiones entre los grados de INTENSIDAD SENSIBLE y la INTELIGIBILIDAD de las formas.

De este modo, creo poder explicar que las asociaciones entre formas y contenidos tendrían su fundamento semiótico en esa intencionalidad posicionada en una perspectiva pasional que focaliza y 'retrata', sobretudo, las angustias, desazones, zozobras de los sujetos de la diégesis.

Así, la TOMA DE POSICIÓN en un campo perceptivo enuncia y denuncia su propia perspectiva sobre los fenómenos que vive y permite reconocerla como centro de referencia en la relación con las otras presencias que le circundan.

“(...) no solamente el sujeto discursivo es capaz de transformarse en un sujeto apasionado, perturbando con ello su decir programado cognoscitiva y pragmáticamente, sino que el sujeto de lo “dicho” discursivo también es capaz de interrumpir y desviar su propia racionalidad narrativa para iniciar un recorrido pasional o, incluso, para acompañar al primer recorrido, perturbándolo con sus pulsaciones discordantes.” (Greimas y Fontanille, 1994, 17)

A su vez, la conjunción de las particularidades propias de este género, con el privativo uso que propone Quino del sistema de representación visual, es determinante para la articulación global del sentido. Esto significa que la representación de los cuerpos –dibujos- de los actores figurativos isotópicos muestra las trazas de su propio recorrido corporal, de su propia sensibilidad frente al mundo y de cómo captan a través de sus sentidos los hechos, los seres circundantes y los espacios. Los cuerpos representados son denunciadores, testigos y testimonios de lo que viven.

Por ello, el resultado de esta praxis enunciativa, deja entrever un microuniverso semiótico conformado por el entrecruzamiento de isotopías que conforman un SISTEMA SEMISIMBÓLICO, esto significa, conexiones estables entre particulares sistemas de valor que interrelacionan lo figurativo con lo pasional.

Dicho con otras palabras, la recurrencia de roles temáticos como: anciano, náufrago, jefe y empleado u oficinista, marido-mujer, suicida, Dios-Diablo -entre otros- que a su vez se presentan asociados a reducidos estados anímicos y pasionales determinan valores modales recurrentes. Aquí las modalidades no las tomo como condiciones presupuestas, sino como valores que definen roles y actitudes ante el mundo. Un índice de ello es que en vez de funcionar de forma

categoría en: *se puede* o *no se puede*, *se quiere* o *no se quiere*, funcionan de modo tal que delimitan roles pasionales, por ejemplo, 'los desesperados', quienes parecen 'dominados' más por la fuerza de su *querer* que la del *deber*, y así también los angustiados, los temerosos, los humillados, por nombrar algunos.

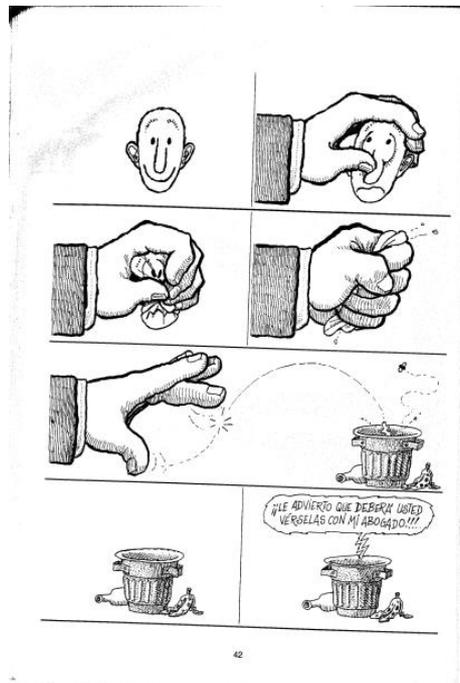
Entiendo que los hombres de este MUNDO POSIBLE se ven constantemente enfrentados con la perturbación, el dolor, la penuria crónica, las carencias, la muerte, la experiencia de lo absurdo, la acción destructiva que se reconoce como voluntad de otros y divide al mundo en dos, entre los poderosos e indefensos, fuertes y débiles, que se corresponde claramente con los que gozan y los que sufren. Son el reflejo de un sentir desprendido de experiencias, muchas de ellas basadas en dogmatismos, tabúes o sistemas de creencias al parecer incuestionables y poco cambiantes. Por ello, todo confluye en la configuración de ROLES PASIONALES ESTEREOTIPADOS que el mismo discurso ha ido fijando y re-estabilizando por el uso iterativo a lo largo de tantos años.

## Conclusiones

*“¿De qué otras cosas tratan sus dibujos, además de la esencia humana?  
–De la relación entre los débiles y los poderosos. Eso siempre me ha  
obsesionado. Esa sensación de impotencia que tienen los pobres frente a los  
ricos, de los mandados frente a los amos, no sé, a veces pienso que debería  
dejar de dibujar por un tiempo, para no vivir la angustia o el miedo a  
repetirme.”*

(Quino en Maristain, febrero de 2004)  
*Suplemento Radar, Página 12. Nota de tapa*

Luego de este recorrido, queda claro que la dicha, el júbilo o el goce no son inspiradoras de relatos para Quino. Más que un dibujante de carcajadas, es un humorista de sonrisas y de reflexiones, porque ‘el sentir trágico de la vida’ siempre está presente. Tanto es así, que en ‘su’ MUNDO POSIBLE, cualquier esbozo de felicidad es inmediatamente reprimido.



*¡Cuánta bondad! p.42*

Desde la perspectiva semiótica discursiva desarrollada en este estudio, me interesa primero resaltar que Quino, en tanto AGENTE SOCIAL y a lo largo de SU TRAYECTORIA, ha valorado y tomado siempre como fuente de sus reflexiones diversos escenarios sociales que forman parte de la cotidianidad moderna. Esta particularidad semántico-discursiva se la atribuyo a una opción estratégica que define, más o menos consciente, criterios y preferencias del AGENTE SOCIAL.

En este sentido, entiendo que su ORIENTACIÓN EN EL HACER no sólo ha reposado sobre su capacidad para transitar, 'abrirse paso', entre las posibilidades que se le fueron presentando a lo largo de su carrera, que dependieron siempre, por un lado, de una historia externa al sujeto mismo, por tanto incontrolable y, por el otro, de su capacidad para perfilar estrategias, elegir recorridos y, de esta manera, obtener un lugar y delinear una 'identidad discursiva' que lo diferencie del resto. En otras palabras, su COMPETENCIA e identidad dentro del sistema de relaciones que lo contiene no se define sólo por las propiedades y recursos que pueda o no haber tenido en el momento de la publicación de estas obras, sino también por su disposición y pericia a orientar sus producciones en un sentido distinguible, reconocible, identificable, acreditable que ha 'podido, querido y sabido' mantener. Una de sus distinciones es la selección y reiteración de ciertas temáticas que sellan gran parte de sus producciones y constituyen un aspecto 'sensiblemente definido' de su CAPACIDAD DIFERENCIADA DE RELACIÓN.

Si bien es cierto que cada libro presenta temáticas originales, la reiteración no se advierte como falta de creatividad o innovación. Ese MUNDO POSIBLE 'progresa y cambia', pero no lo hace en lo relativo a las injusticias, atropellos, desigualdades, abusos que desde las diversas esferas jerárquicas ordenan, detentan, administran y establecen las relaciones de poder. Por ello, en este trabajo me propuse analizar la DIMENSIÓN PASIONAL de cuatro de sus últimos cinco libros publicados hasta la fecha, ya que desde una mirada semiótica de la lógica de lo sensible, entiendo que los sujetos de ese universo discursivo se sensibilizan ante particulares solicitudes y contactos provenientes del mundo exterior –sensaciones- o del propio sentir -emociones y afectos- que ciñen una mirada disfórica sobre el mundo y permiten delinear el perfil de un universo pasional idiolectal.

Para su análisis, partí de la siguiente posición: en los universos semióticos de los relatos, cualquiera sea el modo de su manifestación, los seres de las diégesis no escapan a la mediación de un CUERPO que percibe, siente y exterioriza, por ello la semiótica de las pasiones articula este aspecto y atiende las particularidades TÍMICAS y SENSIBLES que atraviesan a cualquier discurso y, tal como expresa Fontanille, de la misma manera que las otras dimensiones, la pasional está esquematizada por la PRAXIS ENUNCIATIVA y esa esquematización la hace inteligible y le permite inscribirse en formas culturales que le dan sentido en los discursos. (Fontanille, 2001)

Recordemos que las unidades de análisis de este trabajo no fueron los diversos signos visuales y verbales en sus individualidades, sino los sistemas de valor que organiza este conjunto significativo a partir de las configuraciones que estos signos presentan y que adquieren, desde la perspectiva tomada, UN ESTILO DE CATEGORIZACIÓN SEMIÓTICO TENSIVO. Asimismo, como producto de esta descripción analítica, puedo confirmar que es el sistema de representación visual el lenguaje articulador y/u ordenador de la significación discursiva. En otras palabras, la interacción producida por la interrelación de los diferentes sistemas semióticos puestos en juego en los textos estudiados configura un efecto de sentido complejo que no es el resultado de la suma de los signos intervinientes sino de su específica interrelación.

A pesar de las décadas que separan los contextos de producción de *¡A mí no me grite!* con los de los otros tres libros, se observa una casi inalterable cosmovisión o manera de percibir, sentir y valorar al mundo, con ello me refiero no solo a la reiteración TEMÁTICA y FIGURATIVA, sino también a la PASIONAL y AXIOLÓGICA, es decir, a 'zonas' de significación común o isotópicas.

Dicho de otro modo, tomados los textos analizados como eslabones de una cadena, puede comprenderse que los breves 'acontecimientos' retratados en escenas o secuencias de acciones, muestran un entretrejo de dominios en los que se desarrollan prácticas habituales de seres humanos anónimos que ante poderosas reglas, muchas veces injustas e indignas, otras incomprendidas, rechazadas, hasta paradójicas o absurdas se animan a transgredirlas, a violentarlas, a cuestionarlas con la ilusión de modificar o escapar momentáneamente de su aprisionamiento o, contrariamente, se ven resignados, abatidos, esclavizados y doblegados sin esperanza de cambio. Proviene de ello orientaciones axiológicas que valorizan algunas pasiones y desvalorizan otras, que no son más que categorizaciones pasionales tomadas de universos sociolectales y trabajadas según una privativa composición idiolectal atravesada por una fase de sensibilización tímica disfórica muy marcada.

¿Cuáles son entonces esas particularidades que definen un IDIOLECTO PASIONAL? A partir de lo estudiado, es claro poder concluir que aparece una valorización, que arrastra una desvalorización, de algunas pasiones o estados pasionales como el temor, la angustia, la tristeza, la humillación, la soledad, entre otros.

Esta recurrencia, deja entrever una suerte de coherencia semiótica, en la que son evidentes ciertas conexiones entre sistemas particulares de valor articulados entre los diferentes microrrelatos y escenas que reiteran, una y otra vez, desgracias desigualmente distribuidas, presentadas como universales-cotidianos de la sociedad moderna y que se manifiestan como una experiencia común a 'cualquier persona'. Porque si bien hay textos en los que puede observarse un interjuego entre la euforia y disforia, todo se inclina por la 'puesta en escena' de manifestaciones del sufrimiento sobre las del placer, de la tristeza y la turbación sobre las de la alegría y la calma. Es notorio un continuo movimiento entre una sensibilidad ardiente por el pesar de los débiles y una repulsión franca hacia cualquier tipo de poder.

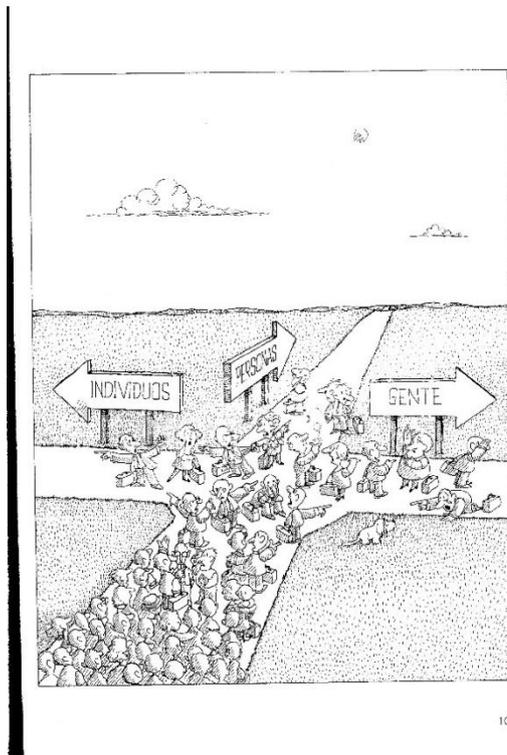
Estas intensidades y afectos caracterizan, según el rol temático, la relación entre los seres de esta diégesis. Las tensiones manifiestas en este MUNDO POSIBLE ilustran la aprehensión sensible de algunas condiciones humanas frente a otras. Por ejemplo, la indiferencia y el desinterés explícitos del poderoso hacia el indefenso; la nostalgia, los temores e imposibilidades siempre latentes del anciano o las prohibiciones constantes de los religiosos. Se observa cómo 'el sentir' de esos hombres y mujeres -actantes del discurso- afecta el devenir discursivo debido a su accionar de unos con y sobre otros y de todos con y sobre el mundo que los alberga.

Por tanto, este universo discursivo presenta una particular TOMA DE POSICIÓN PASIONAL por medio de la cual se denuncia la imposición de ciertos 'modelos de ser y de sentir' que no pueden someterse a discusión, dejando de lado cualquier deseo individual. A muchos de los actantes de este MUNDO POSIBLE se los ciñe en roles temáticos y pasionales que parecen no haber elegido ni se les deja

margen para optar y desarrollar subjetividades. Cuando hablo de roles me refiero a “...*todo aquello que la sociedad tiene organizado, tipificado como norma y que el individuo, miembro del colectivo, no puede, en principio, transgredir.*” (Velázquez, 1987, 166)

Lo estudiado deja entrever la conformación de una POLISOTOPÍA que remite a la actualización de varias dimensiones y dominios que se superponen de manera estable y se manifiestan concurrentemente y, por ello, puede hablarse de un UNIVERSO ISOTÓPICO. (Rastier, 2005).

En otras palabras, cierta homogeneidad global al conjunto discursivo está clara por las conexiones generadoras de isotopías temáticas que se corresponden con isotopías pasionales y figurativas. A estas conexiones Fontanille las llama SISTEMAS SEMISIMBÓLICOS, ya que constituyen una codificación “(...) *estrictamente imbricada en el ejercicio de enunciación*”. (Fontanille, 2001, 129) El SEMISIMBOLISMO remite al principio de coherencia y homogeneidad de todo universo semiótico, homogeneidad requerida entre el plano de la expresión y el del contenido, es decir, grandes redes de equivalencias de analogías aseguran justamente esa coherencia. En el caso en cuestión esta coherencia se constata como estable a pesar de los años transcurridos entre las producciones de los textos: 1972 a 2012. La evidente redundancia ha producido formas de categorización. Individuos, personas y gente afligida transita indefinidos espacios que se configuran entre lo real y lo irreal.



¿Quién anda ahí?, p. 105

Perdidos, inquietos, temerosos, angustiados y llenos de preguntas parecen circular por laberintos de incertidumbre en busca de una 'salida'. En otras ocasiones se encuentran desesperados por encontrar un refugio que los aleje de la acuciante 'realidad'. Su *estar-ser* en ese mundo tiene

vinculación directa con una fuerte y constante intensidad afectiva, indisociable de una axiología disfórica.

Lo destacado hasta aquí constituye parte de las estrategias semióticas discursivas que el agente social ha ido seleccionando, desarrollando, aplicando y fijando en su puesta en discurso. Y, según mi modo de ver, estas estrategias contribuyen a elaborar lo que Umberto Eco define como IDIOLECTO DE CORPUS O ESTILO PERSONAL. Este constructo lo retomo de la derivación que el autor realiza en el *Tratado de Semiótica General* a partir del concepto del IDIOLECTO ESTÉTICO. Al respecto dice:

“(...) se ha hablado de IDIOLECTO ESTÉTICO para designar la regla que rige todas las desviaciones del texto, el diagrama que las vuelve mutuamente funcionales. Por esto que un mismo autor puede aplicar la misma regla a muchas obras, varios idiolectos estéticos producirán por abstracción crítica o por promedio estadístico un idiolecto de corpus (o estilo personal).” (Eco, 1979, 71)

Es decir, ciertas regularidades para el tratamiento, por ejemplo, de temáticas asociadas a componentes figurativos y pasionales, conforman un idiolecto de corpus. Las tiras y chistes gráficos analizados trabajan representaciones sociales estereotipadas de roles que exhiben una serie de atributos, poco remozados a lo largo de los años, esto es, muestran comportamientos convencionalizados, pero, y acá reside su singularidad discursiva, se le atribuyen definidos roles pasionales –acentuación de ciertos aspectos figurativos y pasionales en detrimento de otros.

Lo dicho anteriormente significa entender que este conjunto discursivo tiene una particular manera de esquematizar las experiencias de la cotidianidad moderna y construir sus representaciones instituidas como usuales a hombres y mujeres con vistas a hacerlas significantes y a hacerlas compartir por otros. Tal como expresa Fontanille todo “...*discurso inventa sin cesar nuevas figuras y contribuye a desviar, reafirmar o a deformar el sistema que otros discursos habían antes nutrido*” (Fontanille, 2001, 41)

Tal vez, y lo coloco de modo hipotético, estas reiteraciones basadas en representaciones de aspectos trágicos del devenir diario, tomados como constantes de la condición humana, le han permitido a Quino ir más allá de particularismos de una época y/o regionales, algo así como tópicos que trascienden el tiempo. O, como señala Feinmann

“Lo que Quino nos muestra no es un instante, una *polaroid*, una novedad nueva que nace para desaparecer. Nos muestra una reflexión. Vemos un concepto. Una filosofía dibujada. Un desafío a la reflexión. Una incitación a la furia. A la conciencia crítica. Si el mundo es así como dice Quino que es, hay que hacer algo.” (Feinmann en Gociol, 27, 2004)

Otro punto a tener en cuenta es que la significación en este trabajo refiere a la SIGNIFICACIÓN EN ACTO O VIVIENTE. En esta línea, la SIGNIFICACIÓN supone un mundo de percepciones, donde el CUERPO PROPIO –los cuerpos representados en la diégesis- manifiestan rotundamente, en función de una TOMA DE POSICIÓN, la reunión de dos macrosemióticas: la interoceptiva y la exteroceptiva a través de las cuales la instancia de discurso enuncia su propia posición.

“(...) en el que la significación no resulta de la sola adición o combinación de la significación de sus partes. (...) es una instancia de análisis donde la producción, es decir, la enunciación, no podría ser disociada de su producto, el enunciado (...) el discurso no se contenta con *utilizar* las unidades de un sistema o de un código preestablecido.” (Fontanille, 2001, 75)

Por ejemplo, en la vejez, el CUERPO PROPIO es fuente de la nostalgia y el horror, en el dominio laboral es la interrelación de los diversos cuerpos entre sí y el espacio o campo de presencia circundante, en el matrimonio vuelve a ser el cuerpo que sufre frente al deseo prohibido, en el suicidio el cuerpo es el afectado para terminar definitivamente con el sufrimiento.

Para complementar lo anterior, la representación de los espacios, como ámbito en el que se desarrollan los diversos comportamientos de los seres que habitan este MUNDO POSIBLE, varía según los dominios posibles, prescribe roles que legitiman ciertos comportamientos y, a su vez, desencadena ciertas pasiones y estados de ánimo. El espacio, definido por el mobiliario y la disposición de los cuerpos que lo habitan establece valores, adquiere indudable importancia en el ámbito de lo laboral, siempre representado desde la asimetría entre 'jefes y empleados'.

En síntesis, el cuerpo y su gestualidad facial, su postura corporal, sus expresiones del pensamiento expresadas mediante movimientos visibles ejecutados con alguna parte del cuerpo, las distancias entre cuerpos, las posiciones de estos cuerpos en el contexto espacial y sus diversas ubicaciones con respecto los objetos que lo completan, constituyen signos indiciales, marcas sintácticas que remiten a marcas semánticas que se erigen como componentes esenciales de lo tímico que 'patemiza' –sensibiliza- el universo discursivo. Expresado de otro modo, colaboran a imprimir de sentido sensible a este MUNDO POSIBLE.

En capítulo I explicité que no iba analizar la construcción de lo humorístico en este trabajo, no obstante estimo que, luego de lo estudiado y analizado, es factible esbozar algunas conjeturas sobre el tipo de humor que propone Quino, que bien pueden ser objeto de futuras investigaciones, teniendo presente que 'mirar' a un mismo fenómeno desde múltiples perspectivas, admite retomarlo y volverlo a revisar a la luz de otras concepciones, que lo construirán de diferente modo y por tanto, renueva el sentido peirceano de una semiosis infinita, es decir, de la cadena de interpretantes posibles.

Para Umberto Eco

"(...) en el humor sonreímos debido a la contradicción entre el personaje y el marco con el que no puede cumplir el personaje. Pero ya no estamos seguros de que es el personaje quien está equivocado. Don Quijote, incapaz de comprender que su ideal caballeresco está fuera de época, es un tonto, pero su tontería también se debe a la falsedad de su ideal. No está rompiendo con una regla que quisiéramos indirectamente que él destruyera: no estamos presuponiendo ciegamente la regla que redescubrimos ni la juzgamos en la medida en que Don Quijote cae en su trampa. Al leer a Cervantes, no quedamos subyugados por el dominio de una ley redescubierta o "eterna", y tampoco suponemos una ley que se aplique a nosotros. Sencillamente criticamos junto con Cervantes un conjunto de marcos culturales e intertextuales. Así, la realización del humor funciona como una forma de crítica social. El humor siempre es, si no metalingüístico, si metasemiótico: a través del lenguaje verbal o algún otro sistema de signos, pone en duda códigos culturales. Si hay una posibilidad de trasgresión, está más bien en el humor que en lo cómico." (Eco 1990, 18-19)

Quino construye el sentido humorístico al poner en duda, justamente, códigos culturales, representaciones colectivas fuertemente cristalizadas de conductas, roles y creencias que identifican al hombre moderno. En este conjunto de textos, lo cómico se convierte en trágico y la risa se mezcla con piedad, para terminar convirtiéndose solo en una sonrisa. Distinto es en la comedia pura, como señala Eco, en ella nos reímos del personaje y nace la carcajada.



133

¡A mí no me grite!, p. 133

Entiendo que el efecto de sentido humorístico está previsto como efecto de la lectura, del momento de la interpretación o, como afirma Eco, “...sobre el momento de la cooperación o de la colaboración por parte del lector.” (Eco, 1998: 32) La naturaleza significativa de los textos y la ineludible apertura de los signos que los integran –palabras e imágenes, en este caso- plantea la necesidad de una cooperación interpretativa que articule lectura y significación. (Eco, 1993) Por lo tanto, la risa sería parte de esa respuesta interpretativa y emotiva a un enunciado estímulo. Surge, entonces, de la interacción cooperativa entre los textos y el LECTOR MODELO, entendido a este último como el “...conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado.” (Eco, 1979: 89) En otras palabras, “arribar” al sentido humorístico sólo es posible mediante una activa cooperación por parte del lector, lo que implica, entre otras estrategias, la comprensión del universo pasional desplegado por los relatos.

Este historietista hace humor sobre lo trágico del acontecer cotidiano, muy poco sobre lo cómico. Sus historias son trágico-humorísticas porque no prometen liberación, todo lo contrario, advierten sobre la imposibilidad de libertad completa. No proveen soluciones y raras veces avizoran esperanzas. De este modo, nos coloca en una posición penosa, a pesar de utilizar como herramienta el humor, nos propone, tal como expresa, Luna Reyes:

“Salir de las ‘ideologías’, estar desilusionado de ellas, es una experiencia de encontrarse ‘a la intemperie’ y ello va contra esa tendencia de la mente de preservar una ‘totalidad psíquica’, esto es, un centrocognitivo y afectivo que dé sentido a los entornos en los cuales transcurre la propia vida”. (Luna Reyes, 2005, 101)

Son secuencias mínimas de caricaturas que denuncian, a través de un humor punzante e incisivo, lo fatídico que para muchos es el acontecer cotidiano. Sentimos una especie de simpatía (etimológicamente: del gr. συμπάθεια, 'sin' (=con) 'pathía' (=sentimiento), "*comunidad de sentimientos*")<sup>69</sup> por los personajes que nos muestran sus historias porque son víctimas de situaciones injustas o trasgresores de normas, leyes o conjuntos de premisas sociales que nosotros, tal vez, no nos animamos a violentar y por tanto disfrutamos que "alguien" se anime a hacerlo. Y en otras ocasiones, hay personajes que generan nuestra antipatía (etimológicamente: del gr. ἀντιπάθεια, 'anti' (=contrario, contra) 'pathía' (=sentimiento), "*aversión*") al presentarse como cómplices debido a su abulia, desidia, negligencia del estado en el que se encuentra 'ese mundo'.

En otras palabras, sus textos incitan a reírse de un mundo en el que los sujetos se ven avasallados por una frustrante, y muchas veces nefasta, experiencia de la vida diaria. Es decir, revelan la potestad latente, actual, vigente de esa norma prohibitiva para apreciar su trasgresión o, en su defecto, su sumisión. Desnudamente, estas historias invitan al lector a reafirmar hasta qué grado están prohibidas ciertas conductas, ciertas actuaciones e inclusive la manifestación de ciertas creencias o la modificación de ciertos roles.

La enunciación tomada aquí como el lugar de organización del discurso entero, como la instancia responsable del devenir de sus figuras y, más generalmente, responsable de los actos que conforman el conjunto de textos, que no es otro que el conjunto significativo, está subordinada a una racionalidad y a una axiología que moldea toda su configuración, en la que la dimensión pasional es una parte esencial.

Por tanto, la comprensión del sentido – elaboración completa de la significación - se gesta en el reconocimiento de los marcos socioculturales que permiten el desarrollo de la secuencia y autorizan a tomar una posición con relación al campo de discurso en el que se mueve el autor modelo. Así, arribar al sentido trágico-humorístico significa llegar a compartir, al menos en parte, la identidad modal y pasional de los actantes del discurso.

Su discurso propone siempre ser retomados en un encadenamiento incesante y espeso de otros textos y discursos, a los que no cesa de referirse. Como afirma Fontanille,

“(…) cada discurso ocurrencia es la ocasión de una multitud de actos de lenguaje encadenados y superpuestos los unos a los otros. Debemos de algún modo pasar del acto de enunciación a la praxis enunciativa: la praxis es, justamente, ese conjunto abierto de enunciaciones encadenadas y superpuestas en cuyo seno se desliza la enunciación singular. (Fontanille, 2001, 58)

Por ello, no está exento este trabajo de que las reflexiones analíticas que contiene sean parciales, ya que siempre remiten a la complejidad del objeto, tal como fue presentado y a la posición de quien lo observa para su análisis, pero a partir de este abordaje analítico, se puede entrever por qué las creaciones de Quino pueden ser leídas una y otra vez, no para encontrar 'algo nuevo',

---

<sup>69</sup> RAE, *Diccionario de la Real Academia Española* 22ª Edición, en su versión *online*: [www.rae.es] <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>.

sino –algo aún más difícil- para encontrar lo mismo que antes pero como si fuese una imperecedera primera vez. Porque la tragedia en Quiño soporta la reiteración.

Considero importante destacar algo más, que la/s disciplina/s científica/s en y con las que se trabaja funcionan como una especie de matriz capaz de producir determinados, y no otros, abordajes analíticos y, debido a esto, ‘hacer evidente’ que caben muchas más, y tal vez, mejores explicaciones sobre el fenómeno estudiado, sin que esto desmerezca o mengüe el aporte que este estudio pueda ofrecer sobre la temática elegida. Los resultados que aquí se exponen deben verse entonces como provisorios, sujetos a revisión y el valor de ciertas afirmaciones, que tal vez parezcan discutibles, acaso debería contemplarse sobre el fondo del universo completo de la obra de Quiño, como puede serlo el mapa de cuestiones y tensiones que atravesaron el campo intelectual o cultural de nuestro país durante la década del sesenta.

Las conexiones que se producen en y entre los textos son claras manifestaciones de que la articulación de la significación no es solo un producto de la inmanencia, exclusiva de cada texto, sino que es parte de una negociación de la que forman parte los lectores y el sujeto social a lo largo de todo este discurrir histórico por el que Quiño ha transitado.

Miguel de Unamuno inicia su obra *Del sentimiento trágico de la vida* -obra sobre cómo la tragedia intrínseca del hombre es su misma condición humana- con lo siguiente:

*“Homo sum; nihil humani a me alienum puto, dijo el cómico latino. Y yo diría más bien: nullum hominem a me alienum puto; soy hombre, a ningún otro hombre estimo extraño. Porque el adjetivo humanus me es tan sospechoso como su sustantivo abstracto humanitas, la humanidad. Ni lo humano ni la humanidad, ni el adjetivo simple, ni el adjetivo sustantivado, sino el sustantivo concreto: el hombre. El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere –sobre todo muere- el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere; el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano.*

Porque hay otra cosa, que llaman también hombre, y es el sujeto de no pocas divagaciones más o menos científicas. Y es el bípedo implume de la leyenda, el ζῷον πολύτιχο de Aristóteles, el contratante social de Rousseau, el *homo economicus* de los mnachesterianos, el *homo sapiens*, de Linneo, o, si se quiere el mamífero vertical. Un hombre que no es de aquí o de allí, ni de esta época o de la otra; que no tiene ni sexo ni patria, una idea, en fin. Es decir, un no hombre.

El nuestro es el otro, el de carne y hueso; yo, tú, lector mío; aquel otro de más allá, cuantos pisamos sobre la tierra. Y este hombre concreto, de carne y hueso, es el sujeto y el supremo objeto a la vez de toda filosofía, quiéranlo o no ciertos sedicentes filósofos. (de Unamuno, 2008 (1964), 7)

¿No es ‘el hombre de carne y hueso’, el mismo que describe de Unamuno sobre el que se ocupa Quiño? ¿No ha sido siempre sobre ‘el sentir’ de ese hombre que ha ‘reflexionado dibujando’ y ha ‘dibujado reflexionando’?



44

*¡Qué presente impresentable! p. 44*



## Bibliografía

- ÁLAMO FELICES, F. (1998) *Intertextualité (Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto)* en Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica Núm. 7, En línea <http://www.cervantesvirtual.com/obra/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--10/> (Última consulta setiembre de 2012)
- ALBANO, S., LEVIT, A. Y ROSENBERG, L. (2005) *Diccionario de Semiótica*, Buenos Aires, Editorial Quadrata
- AGUILERA, R. Y DÍAZ, L. (1989) "El comic costumbrista: De la llana simpatía de la familia Ulises a la lúcida antipatía de Lauzier" en la sección *El espejo de papel* del fascículo, para Gente de comic: De Flash Gordon a Torpedo, p. 66, publicado en "Gente" del Diario 16.
- AMOSSY, R., HERSCHBERG PERROT, A. (2001) *Estereotipos y clichés*. Enciclopedia Semiológica. Buenos Aires, Eudeba.
- BAJTIN, M. (1998). *Estética de la creación verbal*. (Octava edición en español), Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores.
- BARTHES, R. (1966), "Introducción al análisis estructural de los relatos." En: *La aventura semiológica* (1990). Barcelona, Paidós.
- BARTHES, R. (1966), "La semántica del objeto" En: *La aventura semiológica* (1990). Barcelona, Paidós.
- BERONE, L. (2006) "La historieta como estructura híbrida de significación. Principios críticos." Ponencia presentada en las VII Jornadas: Teatro-Cine-Narrativa: abordajes transdisciplinarios. Buenos Aires. En línea. [http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/04/lahistorietacomoestructurahibrida\\_ponenciaberone1.pdf](http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/04/lahistorietacomoestructurahibrida_ponenciaberone1.pdf) (Última consulta agosto de 2014)
- BERONE, L. (2007) "El caso Mafalda, como experiencia de los límites". Ponencia presentada en el VII Congreso Nacional y II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica: Temporalidades, Rosario. En línea: <http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/12/elcasomafalda-lucasberone.pdf> (Última consulta agosto de 2014)
- BERONE, L. (2007) *De la historieta en la literatura popular: negaciones, determinaciones, segmentaciones, filiaciones*. Ponencia presentada en Córdoba. V Jornadas de Encuentro Interdisciplinario "Las ciencias sociales y humanas en Córdoba", Universidad Nacional de Córdoba. En línea: <http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/06/delahistorietaenlaliteraturapopular.pdf> (Última consulta mayo de 2014)
- BERONE, L. (2009). "El discurso sobre la historieta Argentina (1968-1983)". *Revista académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. N° 78 Diálogos de la Comunicación*. En línea: [http://www.dialogosfelacons.net/78/articulosresultado.php?v\\_idcodigo=95&v\\_idclase=12](http://www.dialogosfelacons.net/78/articulosresultado.php?v_idcodigo=95&v_idclase=12) (Última consulta marzo de 2014)
- BERONE, L., (2010) *Sobre algunos principios de la crítica en Oscar Steimberg. La historieta como estructura híbrida de significación*. En AVATARES de la comunicación y la cultura, N° 1.
- BLANCO, D. "Semiótica y Ciencias humanas", en *Revista Letras* Vol. 77, 111, 112, Universidad de Lima, 2006. En línea: <http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/letras/n111-112/a05.pdf> (Última consulta julio de 2014)
- COLOMBO MARRÓN, J. (Curadora) (2004). *Quino, 50 años. Muestra itinerante*. Mendoza, Fundación Andreani. Ediciones Mendoza y San Rafael,
- COQUET, J. C. (1993) *Deux paradigmes de la semiotique euorpéenne: la narrativité et la discursivité*. Colloque de Montréal.
- COSTA, R. L. y MOZEKO, D. (2000) "Constructing/Becoming History", En: *Current Sociology*, Vol.48 (2), Sage Publications, London, Thousand Oaks, CA and New Delhi, April 2000, págs. 33-58

- COSTA, R. (2000b) *La práctica de naturalizar lo social*. Apuntes inéditos, Doctorado en Semiótica, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- COSTA, R. L. y MOZEJKO D. TERESA (2001) El discurso como práctica. Lugares desde donde se escribe la historia. Rosario: Homo Sapiens.
- COSTA, R. L. y MOZEJKO, D. (2001) "Subalternidad, Competencia y Discurso. El caso de Juana Manuela Gorriti" (En prensa)
- COSTA, R. L. y MOZEJKO, D. (2002) "Producción discursiva: diversidad de sujetos" in: Mozejko D. Teresa y Ricardo Costa (2002)
- COSTANTINI, M. & DARRAULT-HARRIS, I. (1996) "Vers une sémiotique du continu", en *Sémiotique. Phénoménologie. Discours. Du corps présent au sujet énonçant*, Paris, L'Harmattan, Traducción al español de María Victoria Gómez de Erice, Documento inédito de cátedra, 2005. Facultad de Educación Elemental y Especial - UNCUYO.
- COURTÉS, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso*, Madrid, Gredos.
- DARRAULT-HARRIS, I. (Juin, 1996). "Tropes et instances énonçantes. Éléments pour un nouveau parcours génératif du discours", en *Sémiotiques*, N° 10.
- DÍAZ, E. (editora y coautora) (2002) *La posciencia. El conocimiento científico en las prostrimerías de la modernidad*. Nueva edición adaptada a los contenidos del CBC, Buenos Aires, Biblos.
- DÍAZ, E. (noviembre 2002). "Los discursos y los métodos. Métodos de innovación y métodos de validación". En revista *Perspectivas Metodológicas*, Lanús, Ediciones de la UNLa., Año 2, Nro. 2, ISSN 1666-3055.
- DUCROT, O. & SCHAEFFER, J.M., *Nuevo Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Arrecife, 1998; artículo "Semiótica".
- ECO, U. (1999) *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen.
- ECO, U. (1993) *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, 3ª edic. Barcelona, Lumen.
- ECO, U. (1998) *Los límites de la interpretación*, 2ª ed., Barcelona, Lumen.
- ECO, U. (1979) *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen.
- ECO, U. e IVANOV, M. (1990) *¡Carnavall!*, Editorial Fondo de Cultura Económica de España, S.L.
- FONTANILLE, J. (2001) *Semiótica del discurso*, Lima, Universidad de Lima & Fondo de Cultura Económica-Perú.
- GENETTE, G. (1989) *Figuras III*. Ed. Lumen, Barcelona.
- GOCIOL, J. ROSEMBERG, D. (2000) *La historieta argentina. Una historia*. Ediciones La Flor, Buenos Aires.
- GOCIOL, J. (coord.) (2004) *QUINO 50 AÑOS. Muestra itinerante 2004-2005*. Fundación Andreani, Ediciones De La Flor.
- GOFFMAN, ERVING. (1971) *La representación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires. Amorrortu.
- GREIMAS, A. Y FONTANILLE, J. (1994) *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México, Siglo veintiuno editores, 1º edición en español.
- GREIMAS, A. J. Y COURTÉS, J., (1991) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, T I (1979), T II.

- GRUBERT, M. L. (2010), *Mafalda: de lo circunstancial a un objetopreciado.*, Ponencia presentada en el Primer Congreso Internacional de Historietas: Viñetas serias, de 23 al 27 de septiembre, Buenos Aires. En línea: <http://www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/pdf/Mafalda/grubert.pdf> (Última consulta enero de 2014)
- GRUPO  $\mu$ , (1987) *Retórica General*. Barcelona, Paidós Comunicación.
- GRUPO  $\mu$ , (1993) *Tratado del signo visual*, Madrid, Editorial Cátedra.
- GUBERN, R., (1994) *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili.
- HERNÁNDEZ, J.A., (2008) "De lo cómico al humor". En Revista digital *Cuba Literaria. Portal de la literatura cubana*. En línea: <http://www.cubaliteraria.cu/articuloc.php?idarticulo=8251&idcolumna=29> (Última consulta diciembre 2013)
- KLINKENBERG, J.M (1985). "El signo icónico. La retórica icónica. Propositiones". En *La crisis de la literariedad*, M. Á. Garrido (ed.), 171-184. Madrid: Taurus, 1987. Universidad de Salamanca
- MARTIGNONE, H. Y PRUNES, M. *Historietas a diario. Las tiras cómicas argentinas de Mafalda a nuestros días*. Buenos Aires, Librería Ediciones. 2008.
- MARTINEZ, C., (2008) *Investigaciones y análisis teóricos sobre la historieta argentina* Publicado en TEBEOSFERA, ARRECIFES, 11-XI-2008, 2ª Época 1. En línea: [http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/investigaciones\\_y\\_analisis\\_teoricos\\_sobre\\_la\\_historieta\\_argentina.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/investigaciones_y_analisis_teoricos_sobre_la_historieta_argentina.html) (Última consulta marzo de 2013)
- MARTY, C. Y MARTY, R., *La Semiótica. 99 respuestas*, Bs. As., Edicial, 1995.
- MOZEJKO, D. Y COSTA, R. (1999), "Prácticas discursivas", presentado en el *VI Congreso del Instituto Internacional de Sociocrítica*. Noviembre de 1999, Baeza, España.
- MOZEJKO D. Y COSTA, R., (2001) "La circulación de discursos". En *Sincronía*, Winter / Invierno 2000. Año 5 / Número 17 Diciembre 2000-Marzo 2001 Chapala, México. En línea: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/mojek.htm> (Última consulta julio de 2014)
- MOZEJKO, D. Y COSTA, R. (2002), *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. (compiladores). Homo Sapiens Ediciones, (Serie Psicopedagogía y conocimiento), Santa Fe, Argentina.
- MURO MUNILLA M. A. (2004) *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica* AAVV: Editores: Universidad de La Rioja Biblioteca de investigación, 35. España ISBN: 84-95301-83-0
- OLIVEIRA, LOPES, SMIDERLE DE, M. (2008) *A ironia como produção de humor e crítica social: uma análise pragmática das tiras de Mafalda*. Universidade Federal do Espírito Santo. DLL-PPGEL. Dissertação de Mestrado em Estudos Lingüísticos.
- PARRET, H. (1987) "Las temporalidades de lo cotidiano", en *Estudios Semióticos, Forum internacional de Semiótica*. Editado por Asociacion de estudios semoticos de Barcelona. 13/14.
- PARRET, H. (1986) *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, Traducción Jacqueline Donoyan, Argentina Edicial S.A.
- PARRET, H. (1993), *Semiótica y pragmática. Una comparación evaluativa de marcos conceptuales*, Hachette, Buenos Aires.

- PEPPINO BARALE, A.M., (2009) "Mafalda. El humor gráfico según Quino", en Revista *Fuentes Humanísticas*. Departamento de humanidades N° 39. División de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Autónoma Metropolitana. Disponible en línea: <http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/revistas/39/Fuentes39.pdf> (Última consulta febrero de 2014)
- PIMENTEL, L.A. (1995) "Teoría Narrativa" en ESTHER COHEN, *Aproximaciones. Lecturas del texto*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 257-87.
- POYATOS, F. (1985). «Antropología literaria: La narración como fuente interdisciplinar de signos culturales sensibles e inteligibles». En *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, M. Á. Garrido Gallardo (ed.), 367-391. Madrid: CSIC.
- POYATOS, F. (1994). *La comunicación no verbal*. Madrid: Istmo, vol. III.
- QUEZADA MACCHIAVELLO, O. (editor) (1999) *Fronteras de la semiótica. Homenaje a Desiderio Blanco*, Lima, Universidad de Lima & F.C.E. Perú.
- RAHDE FURTADO, M. B. (2005) *O imaginário em Mafalda numa prospecção pósmoderna* Trabalho apresentado no NP nº 16 – Histórias em Quadrinhos no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo Brasiliense
- RASTIER, F. (1997) *Meaning and Textuality*, Toronto, University of Toronto Press.
- RASTIER, F. (2005) *Semántica interpretativa*, México, Siglo XXI.
- RASTIER, F. (2007) *Signo y negatividad: una revolución saussureana*. En Tópicos del Seminario, Julio-diciembre nº018, Red de Revistas de Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México p. 133-55
- SAMAJA, J. (1995) *El proceso de la ciencia. Una breve introducción a la investigación científica*. Buenos Aires: Secretaría de Investigación y Posgrado UBA.
- SAMAJA, J. (2000) *Semiótica y dialéctica. Seguido de la Lógica Breve de Hegel (primera versión castellana)*. Buenos Aires. Episteme, JVE ediciones.
- SAMAJA, J., (2003) *Epistemología y Metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*, 3ª. Edición - 3ª. reimpresión, Bs.As., EUDEBA.
- SANCHEZ IGLESIAS, J. J. (2005) "El idiolecto y su traducción: tres ejemplos italianos" En Revista Sociedad Española de Italianistas. 3, Ediciones Universidad de Salamanca. pp 165-184. En línea: [http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/69567/1/El\\_idiolecto\\_y\\_su\\_traducion\\_tres\\_ejempl.pdf](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/69567/1/El_idiolecto_y_su_traducion_tres_ejempl.pdf) (Última consulta noviembre de 2013)
- STEIMBERG O. (2003) "Las vueltas de Mafalda" Prólogo a: Quino, Mafalda, Buenos Aires, Biblioteca Clarín de la Historieta.
- STEIMBERG, O. (1977) *Leyendo historietas*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- STEIMBERG, O. (1998). *Semiótica de los medios masivos: el pasaje de los medios a los géneros populares*. Buenos Aires, Atuel [1ra. Edic: 1993].
- STEIMBERG, O. (2000). "La narración gana la partida". Publicado en Noé Jitrik (ed.): *Historia de la literatura argentina*, vol. 11: dirigido por E. Drucaroff, Buenos Aires, Emecé Editores.
- ULANOVSKY, L. (2009). Fotografía de prensa y *el Cordobazo*. Entre tradición y modernización de los tratamientos fotográficos. En *Revista digital Antropología visual*. En línea: <http://www.antropologiavisual.cl/ulanovsky.htm#2>. (Última consulta noviembre de 2012).
- VÁZQUEZ, L. (2010). *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Estudios de Comunicación 32 Buenos Aires, Paidós.
- VELÁZQUEZ, T. (1987). "Presentación y representación en lo cotidiano", en *Estudios Semióticos, Forum internacional de Semiótica*. Editado por Asociación de estudios semióticos de Barcelona.

- VERON, E. (1985) "El análisis del 'contrato de lectura'. Un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media. En *Les medias: experiences, recherches actuelles, applications*, irep, París. En línea: [http://arfuch2.files.wordpress.com/2009/10/veron\\_eliseo\\_analisis\\_del\\_contrato\\_de\\_lectura.pdf](http://arfuch2.files.wordpress.com/2009/10/veron_eliseo_analisis_del_contrato_de_lectura.pdf) (Última consulta julio de 2014)
- VERÓN, E. (1998). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires, Gedisa.
- VERÓN, E. (1999), *Esto no es un libro*. Barcelona, Gedisa.
- VILCHES, L. (1986). *La lectura de la imagen*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- ZALBA, E.M. (2000). *La puesta en discurso de las representaciones sociales: una propuesta teórico-metodológica a partir de la Teoría de la Enunciación*. (Tesis de Maestría). Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras. UNCuyo.
- ZALBA, E.M (2002a) *Del lector semántico al lector crítico: valor de la teoría en la enseñanza de la argumentación*. En *Actas de del Congreso Internacional "La Argumentación"*. Editora: María Marta García Negroni. Buenos Aires, UBA, "Simposio de la cátedra UNESCO. Enseñanza de la argumentación"—CD (ISBN 950-29-0714-0).
- ZALBA, E.M (2002b) *Polifonía y dialogicidad. Funciones de los diversos tipos de enunciador en el discurso argumentativo polémico*. En *Actas de del Congreso Internacional "La Argumentación"*. Editora: María Marta García Negroni. Buenos Aires, UBA, 10-12 de julio de 2002. Área temática: "Discurso Polémico"—CD (ISBN 950-29-0714-0).
- ZALBA, E.M., (2003) "Discursos, géneros, textos", en: GÓMEZ DE ERICE, M.V. Y ZALBA, E.M., *Comprensión de Textos. Un modelo conceptual y procedimental*, Mendoza, EDIUNC.
- ZALBA, E.M (2004) *De Lectores y Prácticas Lectoras: la Multiplicidad de Pactos de Lectura en los albores del Tercer Milenio*. En: *Confluencia. Revista de Comunicación Social*, Año 1 – N° 3, p. 137-157. Mendoza, F.C.P. y S.
- ZALBA, E.M. (2007). "Una aproximación al 'orden del discurso' periodístico." En *Boletín de la BCN N°123. "Medios y Comunicación"* (pp. 35-49). Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación.
- ZALBA, E.M. (2012a) *Semiótica discurso-narrativa: la Narratología estructuralista*. Apuntes inéditos. UNCUIYO, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Cátedra de Semiótica.
- ZALBA, E.M. (2012b) *Esbozo explicativo del desarrollo de la Semiótica*. Apuntes inéditos, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Cátedra de Semiótica.
- ZECCHETTO, V. (1999) (coord.), *Seis semiólogos en busca del lector. Saussure / Peirce / Barthes / Greimas / Eco / Verón*, Bs.As, Edic. CICCUS; Cap.: "Eliseo Verón"

#### **Selección según orden de publicación de entrevistas y artículos periodísticos sobre Quino y su obra**

- (Domingo 03 de octubre de 1999) GUERRIERO, L. *Quino, Mafalda, Felipe: todo queda en familia*. Entrevista publicada en diario La Nación,. Publicada en edición impresa. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/211585-quino-mafalda-felipe-todo-queda-en-familia> (Última consulta febrero de 2013).
- (Domingo, 22 de febrero de 2004) MARISTAIN, M., *Quinografía*, Publicado en Suplemento Radar, Página 12. Nota de tapa. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1247-2004-02-22.html> (Última consulta julio de 2014)
- (Viernes, 23 de julio de 2004) BERLANGA, A. *Los impresentables de Quino*. Publicado en Página 12. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-38596-2004-07-23.html> (Última consulta enero de 2014)

- (14 de enero de 2007) *No soy un genio, soy ingenioso* Publicado en Página 12, domingo. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/79049-25508-2007-01-14.html> (Última consulta setiembre de 2012)
- (2008) MAJO, O. *¿Quino después de Mafalda?*, publicado en Tebeosfera, Buenos Aires, 05-X-2008. 2ª EPOCA 1.
- (2008) CARELLI LYNCH, G. *Quino, aquí y ahora*, entrevista publicada en Revista Ñ, diario Clarín. En línea: <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/04/22/01656077.html>
- (22 de abril de 2008) *Quino, a la carta* Publicado en Revista Ñ, diario Clarín. En línea: <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/04/22/01656079.html> (Última consulta julio de 2014)
- (Lunes 20 de abril de 2009) *Quino anuncia que dejará de dibujar "por un tiempo" para no repetirse* Publicado en Revista Ñ, diario Clarín. En línea: [http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/04/20/\\_-01901991.htm](http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/04/20/_-01901991.htm) (Última consulta julio de 2014)
- (Viernes 19 de febrero de 2010) FRESÁN, R. *La extraña de pelo largo*. Publicado en Página 12. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-140613-2010-02-19.html>
- (Lunes 29 de marzo de 2010) SASTURAIN, J. *Quino: del traje a rayas al traje a cuadros*. Publicado en En Página 12. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-142846-2010-03-29.html> (Última consulta julio de 2014)
- (2014) SEPÚLVEDA, L. "Simplemente Quino", en *Carne de blog* en Le Mon de Diplomatie digital. En línea: <http://www.lemondediplomatique.cl/Simplemente-Quino.html> (Última consulta julio de 2014)
- (Jueves 24 de Abril de 2014) ULANOVSKY C., MUCCI, C. *La entrevista completa a Quino en la Feria del Libro*. Publicado en, en Info New Digital. En línea: <http://www.infonews.com/2014/04/25/sociedad-141074-la-entrevista-completa-a-quino-en-la-feria-del-libro-feria-del-libro.php> (Última consulta julio de 2014)

*"Uno no termina las cosas, las da por terminadas. ¿Qué significa si uno hubiera hecho una raya menos o una pincelada más? Hay que hacer un acuerdo con uno mismo: esto lo doy por terminado aquí porque es interminable".*

Hermenegildo Sábat