

# AdVersuS

Revista de Semiótica

ISSN 1669-7588



IIRS  
ROMA-BUENOS AIRES

Año IX, N° 23, diciembre 2012

## FUTURISMO, FUTUROLOGÍA, FUTURO FICCIÓN (LA CONTRACARA DEL UTOPISMO)



Leonardo Da Vinci, «Ornitopero», *Codex Atlanticus*, Milano: Veneranda Biblioteca Ambrosiana (f. 118 retro) 1478-1519

*AdVersuS*  
Publicación del Instituto Italo-argentino  
di Ricerca Sociale (IIRS)  
ISSN 1669-7588  
Año IX, N° 23, diciembre 2012  
En línea: 3 de enero de 2013

Imagen de portada  
Leonardo Da Vinci, «Ornitopero», *Codex Atlanticus*,  
Milano: Veneranda Biblioteca Ambrosiana (f. 118 retro)  
1478-1519

## PROPUESTA EDITORIAL

[Ad honorem]

**DIRECTOR ACADÉMICO Y GENERAL**  
**Hugo R. Mancuso**

**CONSEJO CIENTÍFICO**

**Renato Barilli**

Università di Bologna

**José Emilio Burucúa**

Universidad de Buenos Aires

**Dario Corno**

Associazione Italiana di Semiotica -  
Torino

**César A. Cabral (†)**

Fund. Acta Fondo para la Salud Mental

**Maurizio Dardano**

Università di Roma I «La Sapienza»

**Tullio De Mauro**

Università di Roma I «La Sapienza»

**Umberto Eco**

Università di Bologna

**Massimo Gilardi**

Istituto Gramsci – Roma

**Emilio Garroni (†)**

Università di Roma I «La Sapienza»

**Julio Godio (†)**

Instituto del Mundo del Trabajo –  
Buenos Aires

**Luigi Lombardi Satriani**

Università di Roma I «La Sapienza»

**Jury Lotman (†)**

Universidad de Tartu

**Irénne Marcille**

Academia de Ciencias - Moscú

**Floyd Merrell**

Purdue University – West Lafayette -  
Indiana

**Walter Mignolo**

Duke University

**Mario Petrucciani**

Università di Roma I «La Sapienza»

**Luis Prieto (†)**

Universite de Geneve

**Thomas Sebeok(†)**

Indiana University

**Fernando Silberstein**

Universidad de Buenos Aires

**Raffaele Simone**

Università di Roma Tre

**CONSEJO EDITORIAL**

**Juan Azcoaga**

Universidad de Buenos Aires

**Alessandro Canofani**

Università di Roma I «La Sapienza»

**Massimo Casali**

CNR/IIRS - Roma

**Charles de Romrée de Vichenet**

CERS/IIRS - Bruxelles/Namur

**SECRETARIA DE REDACCIÓN**

**Alejandra Niño Amieva**

Universidad de Buenos Aires

**COLABORADORES**

Ana María Morilla

Mercedes Niklison

AdVersuS es una publicación científica periódica de acceso inmediato, gratuito y sin fines de lucro del *Centro di Ricerca Semiotica* (CRS) del *Istituto Italo-argentino di Ricerca Sociale* (IIRS) con el patrocinio del *Istituto Italiano di Ricerca Sociale* de Roma y del *Institut Européen de Recherche Sociale* de Bruselas en colaboración con sendos institutos universitarios o nacionales de investigación.

Fundada en 1990 en su versión impresa (ISSN:0585-4733) a partir del año 2004 se publica en línea (ISSN: 1669-7588). Su regularidad es actualmente semestral (junio y diciembre).

AdVersuS tiene por objeto difundir trabajos originales en español, italiano, francés y portugués así como traducciones de artículos escritos en inglés, ruso y alemán, dedicados a cuestiones teóricas de semiótica y lingüística general así como a aplicaciones referidas preferentemente a investigaciones en curso o recientemente finalizadas sobre temas de la realidad socio-cultural europea y americana y de sus interrelaciones mutuas. Entran también en este campo problemas teóricos, epistemológicos y metodológicos de las ciencias sociales así como la historización de las principales tradiciones culturoológicas, semióticas, lingüísticas y sociológicas del siglo XX.

Ejerce la dirección de la publicación el Director del IIRS-CRS, asistido por la Secretaría de Redacción, el Consejo Editorial y el Consejo Científico, integrado este último por especialistas internacionales.

AdVersuS tiene todos sus derechos reservados y es propietaria de los Copyright o sus artículos reproducidos cuentan con los permisos correspondientes. Los usuarios de [www.adversus.org](http://www.adversus.org) pueden descargar, salvar o imprimir los textos u otra información, sólo para uso personal y de investigación. Ningún material del contenido de la revista o de cualquiera de sus partes, puede ser copiado, modificado, publicado, distribuido, vendido o traducido sin el permiso explícito y por escrito del *Istituto Italo-argentino di Ricerca Sociale*.

La Dirección no se responsabiliza por las opiniones vertidas por los colaboradores.

*AdVersuS. Revista de Semiótica* - ISSN 1669-7588

**Indizada en:** Latindex (Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Catálogo) - Intute: Arts and Humanities (Servicio de acceso a recursos para investigación y educación, seleccionados y evaluados por una red de especialistas. University of Oxford, Manchester Metropolitan University and the University of the Arts London, UK) - Dialnet (Directorio de publicaciones científicas hispanoamericanas, Universidad de La Rioja, España)-Universia (Red de cooperación y colaboración universitaria de habla hispana y portuguesa) - University of Saskatchewan Library (Canadá)

© CRS-IIRS – Instituto de investigación y enseñanza de postgrado, sin interés de lucro, no incorporado a la enseñanza oficial - Matrícula n° 14.544 de la Superintendencia Nacional de la Enseñanza Privada - Departamento de Certificaciones y Registro Documental del Ministerio de Educación de Argentina.

© Registro de la Propiedad Intelectual: Expediente n° 180.052/11-04-90 de la Dirección Nacional del Derecho de Autor de Argentina - *All rights reserved* - Buenos Aires en el mes de abril de 2004.

## PAUTAS DE PUBLICACIÓN

Las colaboraciones serán solicitadas por el Director o presentadas por el Consejo Editorial o Científico. Asimismo, se aceptarán colaboraciones las que deberán enviarse por correo electrónico, dirigidas al **Director** (direccion@adversus.org) con copia a la **Secretaría de Redacción** (redaccion@adversus.org).

AdVersuS incluirá dos secciones fijas y permanentes:

- **Artículos:**  
Artículo científico completo (*Full paper*)  
Artículos de revisión y actualizaciones (*Reviews, Update*)  
Ensayo (*Essay*)
- **Notas:**  
Comunicaciones cortas (*Short Communication, Brief Report*)  
Crítica y opinión  
Entrevistas
- Y eventualmente **Reseñas Bibliográficas** y **Dossier**.

Los trabajos propuestos para la sección **Artículos** deberán tener una extensión máxima de 10.000 palabras (incluyendo notas y bibliografía), presentar un resumen de 200 a 250 palabras y tres a cinco términos claves (en la lengua original del escrito e inglés). Las notas serán consignadas a pie de página.

Aquellos propuestos para la sección **Notas** no deberán superar las 5.000 palabras (incluidas notas y bibliografía) y deberán incluir un resumen de 100 a 150 palabras y tres a cinco palabras claves (en la lengua original del escrito e inglés). Las notas serán consignadas a pie de página.

Las colaboraciones destinadas a la sección **Reseñas**, no deberán superar las 4.000 palabras ni incluir notas ni bibliografía.

Las ilustraciones deberán presentarse en formato JPG en archivo aparte y numeradas con las leyendas para su identificación. El material gráfico sujeto a derechos de autor o reproducción deberá ir acompañado de las autorizaciones correspondientes y cita de las fuentes.

Asimismo, se deberá incluir en la primera hoja: título del trabajo (en la lengua original del escrito e inglés) nombre del autor (o autores), CV abreviado (dirección, teléfono y correo electrónico, título/s obtenido/s, situación académica, nombre de la institución científica a la que pertenece/n). Los trabajos enviados se presumen inéditos a menos que lo aclare el autor, quedando en este último caso a consideración de la Dirección y el Consejo Editorial, publicarlos o no.

Los trabajos serán sometidos a arbitraje y revisados anónimamente por tres evaluadores externos, expertos en la materia. La decisión será comunicada en un plazo no mayor a los 120 días.

#### Pautas para la presentación de referencias bibliográficas

##### Libros:

FRYE Northrop  
1957 *Anatomy of Criticism*, Princeton: Princeton University Press,  
(tr.esp.: *Anatomía de la crítica, cuatro ensayos*, Caracas: Monte Ávila, 1991)

##### Capítulos de libros:

CHITTY Andrew  
1998 "Recognition and Social Relations of Production", in AA.VV., *Historical Materialism. Critical Marxist Theory*, London: The London School of Economics, vol. 2, 57-98

##### Artículos en publicaciones periódicas:

ROSSI-LANDI Feruccio  
1966 "Sul linguaggio verbale e non-verbale", *Nuova Corrente*, 37, Roma: 5-23

##### Artículos en publicaciones periódicas en línea:

MERRELL Floyd  
2005 *Agonística paradigmática*, *Adversus* [on line], agosto, II, 3, [citado el 12 de diciembre de 2005], disponible en <http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomerrel.htm>, ISSN:1669-7588

Las referencias en el texto deben atender al formato siguiente:

(Frye 1957); (Frye 1957 (1991):47); Rossi-Landi (1966:8)

Las referencias bibliográficas serán listadas en orden alfabético y los trabajos de un mismo autor en orden cronológico.

Los artículos publicados en *AdVersuS* podrán salir en la versión impresa y /o números extraordinarios.



## FUTURISMO, FUTUROLOGÍA, FUTURO FICCIÓN (LA CONTRACARA DEL UTOPISMO)

|                     |   |         |
|---------------------|---|---------|
| <b>PRESENTACIÓN</b> | <b>Literatura fantástica, utopista y futurista</b>  | 1-11    |
| <b>ARTÍCULOS</b>    | <i>Monográficos</i>   |         |
|                     | <b>La <i>Storia filosofica dei secoli futuri</i> di Ippolito Nievo come caso esemplare di letteratura dell'immaginario sociale</b>        | 13-30   |
|                     | RICCARDO CAMPA  |         |
|                     | <b>Derivas, entre nihilismo y tecnocracia</b>   | 31-40   |
|                     | HUGO R. MANCUSO   |         |
|                     | <b>Construcción ficcional de la utopía</b>  | 41-49   |
|                     | RODRIGO PARDO FERNÁNDEZ   |         |
|                     | <b>Un programa cognitivo y hedonista sobre la creación artística y literaria en «Las ruinas circulares» de Borges</b>                     | 50-71   |
|                     | ANDRÉS CÁCERES MILNES   |         |
|                     | <i>Generales</i>  |         |
|                     | <b>Análisis semiótico del dispositivo descriptivo en la configuración de la identidad discursiva femenina de la crónica <i>Adelfa</i></b> | 73-86   |
|                     | LAURA CRISTINA BONILLA NEIRA  |         |
|                     | <b>La productividad del pensamiento de Antoine Culioli en el análisis de la discursividad fílmica</b>                                     | 87-106  |
|                     | AGUSTINA PÉREZ RIAL Y PAULA WOLKOWICZ   |         |
| <b>DOCUMENTA</b>    | <b><i>Storia filosofica dei secoli futuri</i></b>   | 108-129 |
|                     | IPPOLITO NIEVO  |         |
| <b>NOTAS</b>        | <b>Tecnologización y «prehistoria» en <i>Los Picapiedra</i></b>   | 131-141 |
|                     | JUAN C. GONZÁLEZ VIDAL, JOSÉ R. CHÁVEZ MENDOZA  |         |
|                     | <b>A dimensão semiótica e as perspectivas sociológicas e comportamentais em <i>Laranja Mecânica</i></b>                                   | 142-153 |
|                     | ÂNGELA SOWA, ALINE MARCIANO NARCISO, CRISTOVÃO DOMINGOS DE ALMEIDA  |         |
| <b>RESEÑAS</b>      | <b><i>Del sentir</i> (Mario Perniola)</b>   | 155-160 |
|                     | Arqueología y genealogía del sentir contemporáneo   |         |
|                     | ALEJANDRA NIÑO AMIEVA   |         |

## *PRESENTACIÓN*

---

## Literatura fantástica, utopista y futurista

**Ficciones literarias y el surgir de la ciencia-ficción.** Tres libros escritos entre mediados y fines del siglo XIX —en rigor entre 1859 y 1907— son, por momentos con un cierto pesimismo, particularmente significativos en relación al tema que nos convoca.<sup>1</sup> Ante todo el curioso y fundacional *Storia filosofica dei secoli futuri fino all'anno 2222 ovvero fino alla vigilia in circa della fine del mondo*<sup>2</sup> de Ippolito Nievo (1831-1861); *Paris au XX siècle* de Jules Verne (1828-1905)<sup>3</sup> y *Le meraviglie del Duemila* de Emilio Salgari (1862-1911).<sup>4</sup>

Las citadas novelas presentan numerosas semejanzas no casuales y evidentes y previsibles diferencias, pero coinciden en demoler, con distintas estrategias discursivas, el concepto de *progreso*, por lo menos si por tal entendemos una «constante y permanente mejoría hacia estadios superiores e irreversibles», concepción hegemónica en el periodo de escritura de éstas. No sólo no aceptan este concepto de progreso lineal, no sólo lo critican, sino que, en el colmo de la insolencia, lo ridiculizan.

Por ejemplo, el joven Verne en su *París en el siglo XX* presenta una esquema narrativo que será típico de este género discursivo, en el cual su protagonista, el latinista y poeta Michel —vencedor de un importante premio literario en el año de 1960— se siente, no obstante, estéril y vacío por vivir en un mundo que no lo valora, dominado por la ciencia y la tecnología y en el que las artes son actividades más que marginales: residuales y propias de espíritus torturados. La visión es indudablemente oscura, pesimista, expresión de un absurdo arrollador. Como en tantas otras novelas de Verne, la aproximación de la «predicción» es notable a pesar de los comprensibles «errores», propios de toda ciencia ficción o novela de anticipación. Se predicen los artefactos tecnológicos (automóviles a gas, máquinas de facsímiles, telégrafos inalámbricos) pero

---

<sup>1</sup> Curiosamente (o no) los tres títulos *no* fueron publicados en el área anglosajona. Por ignorancia o malicia se señala comúnmente que la ciencia ficción es un género creado por autores ingleses y norteamericanos o que es un género que sólo pudo haber sido creado en contexto germánico.

<sup>2</sup> Escrito en 1859 y publicado en Milán en la revista satírico-humorista *Strenna dell'Uomo di Pietra*, en 1860 (Roma: Salerno Editrice, 1983).

<sup>3</sup> Terminado por Verne en 1863 pero rechazado por su editor y publicado recién en París en 1994 por Hachette Livre.

<sup>4</sup> Publicado en 1907 en Torino por Benporad y republicado sucesivamente en 1912, 1920, 1922 y 1930.

también la rutina aplastante de la burocracia del capitalismo avanzado y, principalmente, el interés casi excluyente por el consumo y el lucro. No obstante la ironía no está ausente. La crítica no es absolutamente seria o lo es más porque deja lugar a la parodia, entremezclada con la tragedia (incluso en la visión ambigua, confusa, que tiene de la mujer y de su actitud contradictoria hacia la maternidad).

Más aún, como un anticipo del nómada postmoderno:

(...) los hombres del 1960 no se asombraban más de éstas maravillas sino que las utilizaban tranquilamente, sin gozo... puesto que se intuía que el demonio de la prosperidad los empujaba sin reposo y sin hogar (Verne 1863 [1994]:121).<sup>5</sup>

Salgari, por su parte, en los albores del siglo XX, nos presenta otra estructura típica del relato de ciencia ficción: el increíble viaje en el tiempo. Los protagonistas de la novela, James Brandok y Toby Holker, por el principio activo de una planta exótica que aletargan las funciones vitales, logran viajar en el tiempo desde el año de 1903 al 2003. Se reencuentran con un mundo superpoblado, con trenes subterráneos velocísimos, distintos tipos de máquinas voladoras, maravillas tecnológicas de todo tipo: el facsimil, la televisión, la radio en sus distintas manifestaciones y los hombres máquinas. Es un mundo extraordinario pero, como el de Verne, también gris, rutinario, aplastante. Lleno de ansias e insatisfacciones. Contaminado además por la electricidad y por las ondas de radio, que todo lo invaden, todo lo controlan. Con cruel pero acertada ironía Salgari imagina a sus protagonistas recluidos en un manicomio porque no pueden, precisamente, adaptarse al ritmo vertiginoso de la vida del siglo XXI, sumado a la contaminación eléctrica y a los elementos nocivos que envenenan el aire y las aguas.

Cómo Verne, Nievo considera válida y legítima la curiosidad por conocer el nuevo mundo pero también la inutilidad o la redundancia de tal conocimiento, por lo menos en parte. A pesar de la ciencia y de la tecnología, el ser humano es siempre el mismo. Y al nuevo mal de la contaminación se le suma el del terrorismo y la violencia creciente producto del descontento, de las injusticias pero también de la envidia y la superpoblación. No existe precisamente la guerra, no la guerra tradicional, heroica y en campos de batalla, pero sí la violencia subterránea de los descontentos y de sus represores los cuales

---

<sup>5</sup> Traducción propia.



castigan a los terroristas «anárquicos» exiliándolos en colonias penitenciarias en los polos...<sup>6</sup>

Después de siglos y milenios de «evolución» (otro hipersigno clave, deconstruido impiadosamente) la humanidad sigue desvelada por los mismos afanes, la subsistencia cotidiana, la supervivencia en el sentido más lato del término, concebida de la manera y forma más vulgar que se podría concebir. La dialéctica social, las luchas cotidianas y sus desvelos tienen por causa eficiente el alimento y el bienestar de los pueblos: «el descontento es por el pan y por el agua, como lo fue siempre».

Recordemos que Platón en su *República* afirmaba que más grave que criticar una idea es ignorarla pero más grave aún que ignorarla es ridiculizarla. Los tres autores —y particularmente Nievo— no se limitan ni pretenden simplemente «criticar» el concepto de progreso o de evolución, tan científico ya objetivo, sino hacerlo objeto simplemente de las más crueles de las burlas.

Esta narrativa ítalo-francesa no diferiría en principio, aparentemente, de la ciencia ficción anglosajona, particularmente norteamericana, por su pesimismo y anticipación preventiva. Sin embargo la causalidad de la predicción y las consecuencias y motivaciones de la misma son fundamentalmente diversas.

El desastre anunciado por las ficciones positivistas —anglosajonas— pretende ser una advertencia sin osar ser una crítica radical que deconstruya totalmente el objeto. Para Nievo es el lucro y el egoísmo desenfrenado (elogiado por los teóricos del «*laissez faire*»), la destrucción de la sociedad civil (consecuencia de ese «*individualisme extrême*») las causas eternas de los males humanos, a los que se le sumarían los múltiples venenos que se deberían consumir, automedicados, para soportar la tensión extrema.

**Ciencias humanas vs. ciencia ficción.** El siglo XIX nos presenta una situación peculiar: por un lado asistimos al intento definitivo por fundar las «ciencias sociales». Es decir, después de los titubeos del Renacimiento, italiano y flamenco particularmente, se intenta fundar una ciencia de lo social que, siguiendo la senda abierta por Giambattista Vico, demostrase con un mínimo de saber sólido y objetiva imparcialidad, conocimientos referidos a lo social-humano, en toda su profusión, variedad y riqueza —aun la más deleznable— y más allá de las supuestas limitaciones de ciencias humanas.

En cierto sentido, las ciencias humanas o sociales *in fieri*, en formación, pretenderán independizarse, por un lado del discurso moralista —i.e. de juzgar a sus objetos de estudio por exóticos que fueren— y por el otro de una valoración etnocentrista del concepto de cultura. Se buscará alcanzar una

---

<sup>6</sup> Según Ricardo Piglia (1980) F. Kafka predijo los campos de exterminio nazis en *En la colonia penitenciaria* (1914). ¿Será esta una análoga, inquietante predicción de los *gulags* soviéticos tan detalladamente descritos por Martin Amis?

objetividad análoga a la de la física si bien el supuesto etnocentrista recurre («*Natura semper recurrit*» al decir del poeta Horacio) en las taxonomías y esquemas etnocentristas. Y, por sobre, «todas esas antiguas cosas recurren», muy especialmente, en la literatura (heredera de Rudyard Kipling), de aventuras y, también aunque de modo diverso, en la naciente ciencia ficción (también anglosajona) y —¡ahimé!— muy especialmente, en la literatura política, mayormente utopista y especialmente revolucionaria de extracción iluminista.<sup>7</sup>

Por ejemplo, los caníbales de Polinesia, los «negritos» [*sic*] descriptos obsesivas, iterativamente y con lujos de detalles por Joseph Conrad o Jack London, diminutos, delgadísimos, callados, aparentemente inofensivos, de pronto manifiestan un sadismo y un apetito voraz, casi sobrehumano, especialmente «atraídos por la carne del hombre blanco, tan parecida al de los cerdos de Indonesia», brutalidad, peligro «real» que el narrador no puede no juzgar ni incorporar al registro evidente de la barbarie.

Pero en el Continente las cosas fueron, literariamente al menos, diversas. Nievo no fue un moralista. Ni tampoco un utopista. Fue un autor crítico, mordaz, paródico, incluso cómico que no podía imaginar —por un coherente principio ontológico— un futuro mucho mejor cualitativamente a su presente generado por ese pasado. No había grandes motivos de esperanza, tampoco de desesperanzas, pero sí se debería tener grandes, grandísimos recaudos. El futuro se diseñaba en el presente, no estaba determinado, pero arrastraría fuertes limitaciones derivadas de ese presente.<sup>8</sup> Un futuro-presente que culminaría luego de interminables guerras en los albores del fin del mundo, en el momento en el cual, como predijera la alquimia, «los hombres se preocuparon por cultivar, finalmente, monstruosos *homunculus*».<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Esta recurrencia moralista en el discurso utopista supuestamente objetivo y científico, no fue, desgraciadamente inocuo y constituyó la causa eficiente determinante de gran parte de las más tremendas tragedias de los siglos venideros... La suma de [ciencia social objetiva + utopismo ideológico] fue la explicación de los tremendos genocidios del Novecientos.

<sup>8</sup> El joven Nievo participó de la expedición de los «*Mille*» y a su manera creyó y ejecutó la utopía de la revolución posible de los patriotas de la unidad italiana. No se debe olvidar el contundente *incipit* de *Le confessioni di un italiano*, la novela escrita entre diciembre de 1857 y agosto de 1858, en medio de las batallas garibaldinas: «lo nacqui veneziano ai 18 ottobre 1775, giorno dell'Evangelista San Luca; e morrò per la grazia di Dio italiano quando lo vorrà quella Provvidenza che governa misteriosamente il mondo». El personaje Carlino Altoviti narra —en un tono de fina ironía— autobiográficamente su amor por Pisana y las vicisitudes políticas y bélicas desde el período pre-revolucionario hasta mediados del siglo XIX, bajo la forma sutilmente parodiada de la novela histórica, mostrando además la transformación personal de veneciano a italiano, el ascenso napoleónico y las luchas revolucionarias del Novecientos. Es sumamente curioso un dato adicional que se relaciona con estudios precedentes publicados en esta Sede. El hijo del protagonista, el Coronel Giulio, que combatió en la toma de Roma, luego combatirá en Argentina, donde morirá combatiendo con las tropas carbonarias en el Río de la Plata.

<sup>9</sup> Vide Campa (en esta edición de *AdVersuS*, pp.13-30).

La ciencia ficción anglosajona, en cambio, imaginó dos escenarios posibles: uno, el más común, de *tendencia y tentación apocalíptica*, el más difundido en las novelas y en el cine, especialmente norteamericano. Un ejemplo típico es la novela y película, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953)<sup>10</sup> —o tantas otras novelas del mismo autor— o la *Guerra de los mundos* de Herbert G. Wells (1898), que cruza los temores hacia lo desconocido o lo extraordinario con los temores presentes derivados de las guerras imperiales norteamericanas, el riesgo de invasión, los enemigos interiores y exteriores, o el film *Cuando el destino nos alcance* (1973)<sup>11</sup> en el cual, en un futuro incierto pero no muy lejano, los seres humanos se han convertido en inconscientes antropófagos. Esta tradición «pesimista» se entronca con los prestigiosos antecedentes del género: George Orwell, Aldous Huxley.

El otro escenario posible, menos común, fue el de la ciencia ficción super-optimista, cuyo ejemplo más acabado es la famosa serie de culto *Star Trek* de Gene Roddenberry (1966). Sin ocultar los conflictos aun cuando los resuelve de modo simplista y esquemático, ratifica problemáticas constantes de inspiración básica para la cultura norteamericana (la extensión universal —es decir a *todo* el universo— de la democracia, la desaparición de las naciones subsumidas en una Federación ya no sólo de naciones sino de planetas, la lucha contra militaristas antidemocráticos de otras galaxias, etc.) pero ratificando siempre, un fortísimo optimismo no totalmente desacertado en su predicción efectiva (integración sexual de las tripulaciones, integración y ascenso racial de los personajes, uso medido de la fuerza militar, fuerzas militares que intentan mantener la paz en vez de conquistar, la aceptación de no intervención en las culturas extraterrestres como máximo principio de la exploración, etcétera). Sin embargo ese optimismo a veces fue excesivo: en el siglo XXIII se supone que el ser humano, además de encontrar miles cientos de miles de humanoides en todas las galaxias, con culturas básicamente análogas, pudo establecer planes de integración y colonización con estos, chocando a veces, con formas de vida no-humanoides con las que no puede interaccionar aun cuando trate de convivir. Un capítulo aparte es el referido a los adelantos científicos: una miopía sobre los posibles avances tecnológicos muestran computadoras aún gigantescas —como las de los años '60— junto con procedimientos médicos que son simplemente mágicos... Las adecuaciones y las inadecuaciones son heterogéneas pero el resultado es claro: el futuro es, a pesar de todo, bueno, positivo, controlable y la conquista espacial será inevitable, superándose todas las barreras posibles para viajar a través de las galaxias.

Mientras Bradbury hipotiza un futuro impiadoso; Roddenberry uno promisorio. Son, en definitiva, dos posicionamientos ideológicos y políticos, hipotextos fundantes de toda ficción efectiva.

---

<sup>10</sup> El film del mismo nombre, basado en la novela fue dirigido por François Truffaut (1966).

<sup>11</sup> *Soylent Green*, dirigida por Richard Fleischer, basada en la novela *¡Hagan sitio!, ¡hagan sitio!* de Harry Harrison (1966).

Es decir, predecir, diseñar, hipotetizar el futuro es, antes que nada, *una práctica política*, es la postulación de un control narrativo que pretende reorientar los acontecimientos, performativamente, oculta tras la forma imparcial de la «predicción objetiva».

Los discursos utópicos son, antes que nada, planes de acción, muchas veces de tintes mágicos y religiosos y generalmente fundamentalistas y fanáticos, que pretenden excluir, en nombre de la objetividad científica o del moralismo (solidario) absoluto (hipersignos impositivos e intolerantes en definitiva) todo disenso al cual buscan simplemente no sólo neutralizar, sino definitivamente aplastar, erradicar de la faz misma de la tierra.

Lamentablemente el socialismo o el anarquismo o el nacionalismo utópico/integralista, al actuar, han demostrado esta aspiración no sólo absolutista sino genocida, que se recicla constante y permanentemente en toda nueva utopía. Y la simbiosis entre verdad científica (objetiva) y utopía (política) es inevitablemente trágica.

**Ficción revolucionaria y/o ficción científica.** Un texto ejemplar en este sentido —ejemplar por su poder simbólico y significativo— es indudablemente *L'eternité par les astres* (1872) de Louis-Auguste Blanqui [1805-1881]: revolucionario, activista político, representante arquetípico del socialismo utópico de tendencias comunistas.

Este opúsculo, en su aparente marginalidad, no deja de ser curioso, especialmente desde el punto de vista genérico-discursivo más allá de las posibles interpretaciones del mismo. Efectivamente, ¿es un tratado político? ¿Científico? ¿O, más simplemente, una obra de ciencia ficción? Blanqui analiza la posibilidad de la existencia de las dimensiones paralelas infinitas que necesariamente conducen a postular la existencia de nuestros dobles que repiten o varían nuestras características, nuestros gestos e incluso nuestros deseos. Esta tesis, que parte de un argumento científico de la astronomía a él contemporánea, funda una tradición temática fecunda en la ciencia ficción si bien se postula como un tratado de ciencia política. La tesis fundamental de Blanqui, en este sentido, es que la política (y podríamos extendernos a la cultura misma) puede entenderse solamente en su dimensión diacrónica y no sólo, puramente, tácticamente, sincrónica. Repite, además, la concepción de Vico, de un tiempo que fluye a ondas, con avances y retrocesos, espiralado y oceánico —como las mareas influidas por los astros—, y/o incluso circular, como el eterno retorno de Friedrich Nietzsche.

Cada astro, todo astro, existe en un número infinito de veces en el tiempo y en el espacio, no en una solamente de sus formas [sic], sino como es en cada uno de los momentos de su existencia, desde el nacimiento a la

muerte. Y todos los seres [sic] esparcidos sobre la superficie de la tierra, grandes o pequeños, vivos o inanimados, comparten el privilegio de esta perennidad. La tierra es uno de estos astros. Cada ser humano es por lo tanto eterno, en cada uno de los momentos de su existencia. Aquello que escribí en este mismo momento en mi celda, lo escribí y lo escribiré por toda la eternidad, sobre la misma mesa, con la misma pluma, vestido con el mismo traje, en circunstancias iguales [¿O idénticas?]. Todas estas tierras se hundén, una después de otra, en las llamas que las renuevan, para renacer y hundirse nuevamente otra vez, corrimiento monótono de una clepsidra que se gira y se vacía eternamente a sí misma (1872 [1996]: 21).<sup>12</sup>

La escritura de Blanqui remite a un cuento de Howard Lovecraft, de Jorge L. Borges o de Edgar A. Poe más que a un tratado político o filosófico. La utopía política —dicha socialista, comunista— deja paso al corolario físico-astronómico, aun cuando sin visos de posible contrastación. La ciencia positiva, natural o social, se confirma cada vez más cercana a la diatriba utópica, incontrastable, metafísica, fanática aunque pasionalmente atractiva.

La patética paradoja que se demuestra, es que Blanqui —en la senda de otros tantos revolucionarios, anteriores o posteriores a él—, Blanqui el burgués, el hijo de un gran burócrata de Estado, estudiante de derecho y medicina, primero carbonario (confundador desde 1831 a 1833 de las logias *Amis du peuple*; la *Société des droits de l'homme*; la *Société des familles*), luego socialista y anárquico (miembro de la Comuna de París) y finalmente anarco-comunista,<sup>13</sup> llega al concepto de «revolución», más que por postulados «científicos» o «positivos», por indignación moral, por desborde pasional, siempre heterogéneo y confuso, indignación a la que no le faltaron tampoco, desbordes nacionalistas.<sup>14</sup>

En el anarco-comunismo se habló siempre de una corriente inspirada en Blanqui y en Malatesta, llamada alternativamente blanquismo o blanqui-malatestismo que postulaba que el proletariado podría crear una sociedad de seres libres e iguales sí y sólo si organizaba una rebelión armada total y guiada

---

<sup>12</sup> Traducción propia.

<sup>13</sup> Blanqui editó y dirigió entre 1880-1881 el periódico *Ni Dieu ni maître*, poderosísimo órgano de la extrema izquierda cuyo título programático se transformó rápidamente en el lema de los anarco-comunistas, incluso en Sudamérica, en donde influyó particularmente entre los grupos de inmigrantes europeos italianos y franceses junto con el accionar, *in situ*, de Enrico Malatesta.

<sup>14</sup> No olvidar su obra escrita durante su exilio en Bélgica, donde fundó el periódico *La patrie en danger*, en la que asocia, muy a la francesa el concepto de «patria» con el de «revolución nacional Francesca». Por otra parte —nada es simple ni transparente— Blanqui siempre fue muy valorado y estimado incluso por el primer fascismo revolucionario y particularmente por Mussolini en el cual decía inspirarse. Como prueba de ello, en el periódico *Il Popolo d'Italia* se leía el epígrafe «*Chi ha del ferro ha del pane*» atribuida, precisamente, a Blanqui.

por una *pequeña minoría organizada y decidida a imponer a toda costa la propia dictadura*, sin preocuparse ni por la legalidad, la legitimidad o los consensos. Esta corriente, influyó al primer Gramsci y en el llamado «sindicalismo anarquista», que luego abandonaría por esquemática y por no explicar mínimamente, la insondable complejidad de los procesos sociales, determinados no solamente por motivaciones «simplemente» económicas o bélicas sino y principalmente por los complejos procesos socio-culturales «secundarios». Paradójicamente, esta teoría de la revolución asociada al oportunismo, al valor viril y al coraje, fue retomada y desarrollada por los nacionalistas italianos (Gabriele D'Annunzio, Benito Mussolini) y europeos en general. De hecho, la vanguardia revolucionaria fascista se llamaba o se identificaba con los «*condottieri*», con los «*briganti*» o con los «*Ardite*». La revolución fascista fue, desde su inicio y en tanto y en cuanto contuvo elementos revolucionarios, una revolución eminentemente «emocional», «sentimental», «pasional» que impondría su lógica como consecuencia del control narrativo del meta-relato veritativo y de su verosímil proyección «futurista».

Esta perspectiva contrasta positivamente la tesis central de Melvin Lasky de *Utopía y revolución* (1976) según la cual el estudio de la historia de las revoluciones muestra claramente una alternancia entre períodos de esperanza —aceptación de la realización futura (aun indeterminada) de la utopía— y períodos de violentas revueltas y rebeliones cuando la paciencia se agota o la esperanza se quiebra (revoluciones) no exclusiva ni necesariamente asociadas a períodos de bonanza o carestía. Vale decir, la revolución estalla no cuando las restricciones económicas ahorcan, sino cuando se pierde la fe en la superación de las mismas. Más aún, ello explicaría porqué muchas revoluciones eclosionan en períodos de relativa bonanza o de superación de la parte más aguda de la carestía. La revolución no es una reacción mecánica —no en esta perspectiva— a una limitación exclusivamente material u objetiva, sino a una crisis de legitimidad, de legitimación o de creencia o a un agotamiento de la esperanza, no necesariamente metafísica o religiosa —como afirmaba reductivamente Ludwig Feuerbach (1841)— sino *meta o trans-histórica* (cfr. Vattimo 1985).<sup>15</sup>

Para Ippolito Nievo, en cambio, el futuro no es, afortunadamente, la consumación apocalíptica de una utopía ni el cumplimiento de una predicción objetiva y totalmente precisa.<sup>16</sup> Una predicción futurista no puede, por noble o

---

<sup>15</sup> La numerosa, abundante y en gran medida olvidada bibliografía decimonónica sobre la Revolución Francesa de 1789, había, ora insinuado, ora tratado explícitamente esta tesis referida al período y que se podría resumir en la siguiente frase: una revolución no sólo debe ser causada por «datos objetivos» sino que debe ser «deseada» por la mentalidad hegemónica del sentido común. *Vide et.* Mancuso (1994).

<sup>16</sup> Aún Frederic Skinner (1971) considera que la gran limitación predictiva de la ciencia ficción es que, precisamente, no se pueden predecir todos los complejos detalles posibles de un complejísimo e ilimitado devenir histórico, por simple y limitado que fuere.

bienintencionada que sea, tomársela sería o por lo menos literalmente: por maleable, por perfectible, por la inevitabilidad del error o de lo imprevisto. Nievo, por coincidencia filosófica o por cosmovisión<sup>17</sup> compartida, comparte la tesis peirceana de la apertura radical del interpretante, de la impredecibilidad absoluta de los enunciados observacionales y de las consecuencias pragmáticas de las lecturas por la iliteralidad plena del sentido. Lo curioso, lo trágico y noble de Nievo, es que él es un revolucionario, un combatiente del *Risorgimento* italiano, el perseguidor de una utopía, anhelada por siglos («la unidad de Italia» ya pregonada por Dante y por Petrarca) que, no obstante es consciente de los límites de su sueño, que por su realismo se convierte, precisamente, en un honesto proyecto político, cultural, que se sabe histórico y por ello parcial, historizable, adaptable, ni absoluto ni definitivo.

Al contrario de un Feurbach, por reiterar un ejemplo ya citado (para quien la utopía es una simple compensación ultra-terrena ante la insatisfacción cotidiana que impide la praxis legítima) la utopía es un trágico pretexto para la inmolación de generaciones enteras en pos de un sueño no ultraterreno sino transhistórico, tan inalcanzable —o más según Pascal— como el más allá *post mortem*.<sup>18</sup>

Como un primerísimo corolario de lo que antecede, se podría postular una «tipología de la relaciones futuristas del control narrativo», a saber: si el conservador idealiza el pasado para mantener (legitimado) el *status quo*, quien idealiza el presente busca no sólo perpetuar la explotación del presente sino que mistificando el pasado, proyecta el saqueo y la plusvalía *ad eternum*, en nombre de un inasible futuro al cual, algún día, se llegará. ■

---

<sup>17</sup> El uso del término es simplemente metafórico o incluso alegórico. No implica adherir necesariamente a la teoría culturoológica de la *Weltanschauung*.

<sup>18</sup> Cfr. Serge (1951), Todorov (1989, 1991), Getty & Naumov (1999), Johnson (1999), Burleigh (2000), Amis (2002), Gellately (2002), Sebag Montefiore (2004), Kershaw (2008).

## REFERENCIAS

- AMIS Martin  
2002 *Koba the Dread: Laughter and the Twenty Million*, London: Jonathan Cape; (tr. esp.: *Koba el temible. La risa y los veinte millones*, Barcelona: Anagrama, 2004).
- BURLEIGH Michael  
2000 *The Third Reich. A New History*, New York: Hill & Wang; (tr. esp.: *El tercer Reich: una nueva historia*, Madrid: Taurus, 2000).
- GELLATELY Robert  
2001 *Backing Hitler: Consent and Coercion in Nazi Germany*, Oxford: Oxford University Press; (tr. esp.: *No sólo Hitler. La Alemania nazi entre la coacción y el consenso*, Barcelona: Crítica, 2002).
- GETTY John Archibald, NAUMOV Oleg V.  
1999 *The Road to Terror: Stalin and the Self-Destruction of the Bolsheviks, 1932-1939*, Yale: Yale University Press; (tr. esp.: *La lógica del terror: Stalin y la autodestrucción de los bolcheviques, 1932-1939*, Barcelona: Crítica, 2001).
- JOHNSON Eric A.  
1999 *Nazi Terror: The Gestapo, Jews, and Ordinary Germans*, New York: Basic Book; (tr. esp.: *El terror nazi: la gestapo, los judíos y el pueblo alemán*, Buenos Aires: Paidós, 2002).
- KERSHAW Ian  
1998 *Hitler 1889-1936: Hubris*, London, Allen Lane: The Penguin Press.  
2000 *Hitler 1946-1945: Nemesis*, London Allen Lane: The Penguin Press.  
2008 *Hitler (one-volume abridgment of Hitler 1889-1936 and Hitler 1936-1945)*; London: The Penguin Press; (tr. esp.: *Hitler. La biografía definitiva, edición del autor*, Barcelona: Península, 2010).
- LASKY Melvin  
1976 *Utopia and revolution*, Chicago: University of Chicago Press; (tr. esp.: *Utopía y revolución*, México: FCE, 1980).
- MANCUSO Hugo R.  
1994 «Realismo y utopía de la Revolución Francesa», *Ad-VersuS*, diciembre, V, 4-6: 60-84; republicado en *AdVersuS [on line]*, agosto 2005, II, 3:s/p, citado 12 de noviembre de 2012, disponible en:  
<<http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomancuso.htm#top>>
- PIGLIA Ricardo  
1980 *Respiración artificial*, Buenos Aires: Pomaire.
- SEBAG MONTEFIORE Simon J. S.  
2004 *Stalin: The Court of the Red Tsar*, London: Weidenfeld & Nicolson; (tr. esp.: *La corte del Zar Rojo*, Barcelona: Crítica, 2004).
- SERGE Victor  
1951 *Mémoires d'un révolutionnaire, 1901-1941*, París: Seuil.
- SKINNER Burrhus Frederic  
1971 *Beyond Freedom and Dignity*, New York: Hackett Publishing Company; (tr. esp.: *Más allá de la libertad y la dignidad*. Barcelona: Martínez Roca, 1972).
- TODOROV Zvetan  
1989 *Nous et les autres*, París: Seuil.  
1991 *Face à l'extreme*, Paris: Seuil.
- VATTIMO Gianni  
1985 *La fine della modernità*, Milano: Garzanti.



## FUENTES

- BLANQUI Louis-Auguste  
1872 *L'Eternité par les astres (o L'Immortalité par les astres)*. Paris: Librairie Germer Baillière; Paris: Fleuron, 1996.
- BRADBURY Ray  
1953 *Fahrenheit 451*, New York: Ballantine Books.
- FEUERBACH Ludwig  
1841 *Das Wesen des Christentums*, Leipzig : O. Wigand; (tr. esp.: *La esencia del cristianismo*, Buenos Aires: Claridad, 1963).
- NIEVO Ippolito  
1859 *Storia filosofica dei secoli futuri fino all'anno 2222 ovvero fino alla vigilia in circa della fine del mondo*, Roma: Salerno Editrice, 1983; Roma: C.Mancosu, 1993.  
1858-59 *Le Confessioni d'un Ottuagenario*, a cura di E. Fuà Fusinato ed E. Checchi, Firenze: Le Monnier, 1867, 2 voll;
- SALGARI Emilio  
1907 *Le meraviglie del Duemila*, Torino: Benporad.
- VERNE Julio  
1863 *Paris au XXe siècle*, Paris: Hachette, 1994.
- WELLS Herbert George  
1898 *The War of the Worlds*, London: William Heinemann.

*ARTÍCULOS*

---

*Monográficos*

[Originale]

## La *Storia filosofica dei secoli futuri* di Ippolito Nievo come caso esemplare di letteratura dell'immaginario sociale

RICCARDO CAMPA

Istituto Italo-argentino di Recerca Sociale (IIRS)

Roma, Italia



**Sommario:** Le scienze di riferimento di questa analisi sono la sociologia, in particolare le teorie del mutamento sociale, e la filosofia, in particolare le riflessioni sulla condizione umana. Qui si opera un confronto tra le «immagini della società e dell'uomo» prodotte dalle scienze sociali e quelle prodotte dalla letteratura (in questo caso, dallo scrittore Ippolito Nievo). Al centro dell'analisi c'è dunque *il valore epistemico della letteratura*, in particolare di quella fantascientifica. Proprio i romanzi e i racconti di fantascienza rappresentano spesso le forme più esplicite e più ricche di letteratura dell'immaginario sociale e, come tali, assumono un interesse sociologico diretto. La *Storia filosofica* di Nievo rappresenta un caso esemplare in tal senso e, come tale, merita di essere studiato soprattutto in una prospettiva sociologica.

**Parole chiave:** Fantascientifica – Critica sociologica della letteratura – Critica culturale.

[Original]

### La *Storia filosofica dei secoli futuri* di Ippolito Nievo como caso ejemplar de literatura del imaginario social-

**Resumen:** Las ciencias de referencia de este análisis son la sociología, en particular, las teorías del cambio social, y la filosofía, en particular, las reflexiones sobre la condición humana. Aquí se hace una comparación entre la «imagen de la sociedad y del hombre», producida por las ciencias sociales y la producida por la literatura (en este caso, por el escritor Ippolito Nievo). El centro del análisis es, por lo tanto, el valor *epistémico de la literatura*, en particular el de la ciencia ficción. Las novelas y los relatos de ciencia ficción son a menudo las formas literarias más explícitas y más ricas del imaginario social y, como tal, tienen un interés sociológico directo. La *Historia de la filosofía* de Nievo es un buen ejemplo en este sentido y, como tal, merece ser estudiado, especialmente en una perspectiva sociológica.

**Palabras claves:** Ciencia ficción – Crítica sociológica de la literatura – Crítica cultural.

[Full paper]

### *Storia filosofica dei secoli futuri* by Ippolito Nievo as exemplary case of literature of the social imaginary

**Summary:** The reference sciences of this analysis are sociology, in particular, theories of social change, and philosophy, specially, the reflections on human condition. It presents a comparison between the "image of society and of man" produced by the social sciences and the one produced by literature (in this case, by the writer Ippolito Nievo). The focus of the analysis is, therefore, the epistemic value of literature, particularly of science fiction. The novels and science fiction stories are often more explicit literary forms and richer regarding the social imaginary and, as such, have a direct sociological interest. La *Storia Filosofica dei Secoli Futuri* by Nievo is a good example in this respect and deserves to be studied, especially from a sociological perspective.

**Keywords:** Science-fiction – Sociological Criticism of Literature – Cultural Criticism.

*Noi tocchiamo ora ad una rivoluzione scientifica che operò  
nel consorzio umano il maggior cambiamento che siasi  
mai operato... Tutti si avvedono come io alluda  
all'invenzione degli omuncoli o uomini di seconda mano, o  
esseri ausiliari.*  
Ippolito Nievo

-|-

Ippolito Nievo è maggiormente conosciuto come l'autore delle *Confessioni d'un Italiano*, opera di alto valore morale e politico nell'ambito del processo storico che ha portato all'unità d'Italia. Storici e critici tendono a sottolineare soprattutto la grande attenzione per il mondo contadino presente nell'opera di Nievo. Tuttavia, noi riteniamo che l'immagine di questo autore, proprio per questo motivo, risulti incompleta. Nessuna delle storie della letteratura da noi esaminate parla della produzione fantascientifica di Nievo, senza dubbio limitata e secondaria rispetto alla produzione principale, ma non per questo meno interessante. Nievo è infatti autore di una *Storia filosofica dei secoli futuri* che, pur presentandosi in una veste umoristica, tocca temi politici, sociali e culturali di grande importanza. Nell'ambito del nostro discorso, che ora andremo a precisare, è proprio la produzione fantascientifica che riveste maggiore interesse.

Cominciamo col dire che questo articolo non è, né vuole essere, un tradizionale studio filologico. Qui non si fa riferimento esplicito a teorie linguistiche, semiologiche, strutturalistiche, o decostruzionistiche, al fine di dimostrare la loro adeguatezza o inadeguatezza nell'ambito di un'analisi precipuamente testuale del racconto. L'autore dell'articolo è un sociologo e, come tale, maggiormente interessato all'analisi tematica, piuttosto che allo studio degli aspetti linguistici del testo. Nonostante l'attenzione vada al contenuto più che alla forma, il fine dell'articolo non è però meramente divulgativo. Le scienze di riferimento di questa analisi sono la sociologia, in particolare le teorie del mutamento sociale, e la filosofia, in particolare le riflessioni sulla condizione umana. Qui si opera un confronto tra le «immagini della società e dell'uomo» prodotte dalle scienze sociali e quelle prodotte dalla letteratura (in questo caso, dallo scrittore Ippolito Nievo). Al centro dell'analisi c'è dunque *il valore epistemico della letteratura*, in particolare di quella fantascientifica. Proprio i romanzi e i racconti di fantascienza rappresentano spesso le forme più esplicite e più ricche di letteratura dell'immaginario sociale e, come tali, assumono un interesse sociologico diretto. La *Storia filosofica* di Nievo rappresenta un caso esemplare in tal senso e, come tale, merita di essere studiato soprattutto in una prospettiva sociologica.

L'articolo ha, comunque, due livelli di lettura. Chi non ha dimestichezza con le problematiche della sociologia e della filosofia potrà vederlo semplicemente come la presentazione di un'opera letteraria poco conosciuta, dunque come un

tentativo di attirare l'attenzione su di essa. Infatti, essendo il racconto difficilmente reperibile, non ne abbiamo data per scontata la conoscenza e ne abbiamo prodotto un resoconto piuttosto dettagliato.<sup>1</sup> Il secondo livello di lettura, più profondo, richiede invece la conoscenza del dibattito metaletterario apertosi con la pubblicazione del saggio *The two Cultures and the Scientific Revolution* di Charles Snow (1963).<sup>2</sup> In quel saggio si sostiene che gli umanisti trascurano idiosincraticamente i temi della scienza, della tecnica e dell'industria perché «luddisti naturali» —ovvero per natura tecnofobi e refrattari alle scienze naturali. Il pericolo maggiore derivante dalla cesura tra le due culture sarebbe nel fatto che la letteratura, pur affermando di avere velleità conoscitive, trascura gli aspetti fondamentali della società moderna —ossia il suo essere società scientifica, tecnologica e industriale. A ciò si aggiunge lo speciale rapporto che la narrativa instaura con il pubblico più vasto, certamente più propenso a leggere un romanzo che non un trattato di sociologia. Il ruolo sociale della letteratura comporta allora un rischio di schizofrenia tecnologica diffusa, con strutture socioeconomiche sempre più dipendenti dalla scienza e sovrastrutture culturali sempre più ostili o disinteressate ad essa, con attori sociali sempre più dipendenti dalla tecnologia e allo stesso tempo sempre più alienati da essa, perché incapaci di capirla e amarla.

Il presente articolo si inquadra in un lavoro di ricerca più ampio teso a revisionare le tesi di Snow, pur rispettandone l'assetto di fondo: l'obiettivo è quello di dimostrare che, almeno nella letteratura italiana, c'è una tradizione prometeica piuttosto consolidata. Il discorso di Snow potrebbe, però, essere ancora pregnante al livello della critica letteraria. Non si può infatti negare che molti critici italiani sono restii a riconoscere una dignità letteraria alla narrativa fantascientifica, vista come forma di arte popolare (o artigianato). Forse anche per questo motivo il racconto *Storia filosofica dei secoli futuri* è spesso ignorato. Uno scopo non secondario dell'articolo è dunque mostrare che i «grandi scrittori» (qui parliamo di Nievo, ma potremmo citare Landolfi, Buzzati, Calvino,

---

<sup>1</sup> Va comunque sottolineato che il racconto è scritto in un linguaggio non privo di termini desueti e di espressioni dialettali. Di conseguenza, la comprensione del testo e la sua «traduzione» in linguaggio corrente ha richiesto un attento esercizio ermeneutico. Il lavoro interpretativo è stato facilitato dal fatto che, oltre a possedere una conoscenza storica del periodo, l'autore dell'articolo —proprio come Ippolito Nievo— è di origini mantovane, parla correntemente il proprio dialetto e ha soggiornato a lungo in Veneto. È altrettanto importante sottolineare che l'attenzione è andata su certi aspetti specifici del racconto a causa della formazione filosofica e sociologica dell'autore e dal suo particolare interesse per i problemi epistemologici. Anche restando alla sola analisi tematica, un filologo avrebbe probabilmente posto l'attenzione su aspetti diversi. Tuttavia, chi non ama chiudersi dietro rigide barriere disciplinari è, in genere, pronto a riconoscere che un diverso modo di analisi arricchisce la conoscenza e non costituisce necessariamente una minaccia per gli specialisti del settore. Chi ha una certa sensibilità filosofica sa bene che ogni modo di vedere è un modo di non vedere.

<sup>2</sup> La prima versione fu pubblicata nel 1959, ma qui si fa riferimento alla versione più ampia pubblicata nel 1963.

ed altri ancora) non mostrano di condividere con i metaletterati i pregiudizi denunciati dallo scrittore inglese. Il fenomeno evidenziato da Snow, comunque reale, potrebbe dunque essere ascritto alla complessa interazione sociale dinamica che si instaura tra tutti i soggetti dell'istituzione letteraria —ovvero scrittori, editori, critici, rivenditori e lettori— e non semplicemente imputabile a presunte caratteristiche psicologiche degli scrittori. Il racconto di Nievo, almeno così come è stato da noi interpretato, costituisce una prova in più a favore di questa visione teorica. In definitiva, questo articolo può essere rubricato come un esercizio di «critica sociologica della letteratura» (Cfr. Baroni 1997:xvii) anche se esso, essendo indirizzato soprattutto ad italianisti, è stato costruito con un uso minimo del linguaggio tecnico della sociologia. Per una precisa scelta filosofica, altrove meglio precisata,<sup>3</sup> è infatti intenzione dell'autore fare della chiarezza espositiva l'asse portante di ogni discorso scientifico.

## -II-

Ma veniamo ora all'analisi letteraria *strictu sensu*. La *Storia filosofica dei secoli futuri* storia è un *divertissement* che, nel 1859, anticipa molti fatti storici futuri, tra i quali: l'unificazione dell'Italia, la laicizzazione della cultura, le guerre mondiali scatenate dai tedeschi, la nascita dell'Unione Europea, l'invenzione dei robot, la diffusione dei narcotici, l'alienazione e l'anomia. Nievo mostra uno straordinario equilibrio nel considerare il ruolo sociale di scienza, tecnica e industria: nessuna esaltazione positivista e nessuna chiusura tecnofobica o nostalgica. Egli si muove in una dimensione che oscilla tra l'ottimismo ed il pessimismo, tra l'utopia e la distopia e, in fondo, conclude col dire che l'umanità può distruggersi tanto rifiutando lo spirito prometeico (e quindi decadendo alle barbarie) quanto avendo troppa fiducia nel progresso tecnico-scientifico e, quindi, ignorando o non sapendo prevedere gli effetti collaterali negativi delle scoperte. L'invenzione dei robot, vedremo, produrrà benessere, ma anche noia, ignavia e gravi malesseri psicologici. In ciò non si deve però leggere una condanna definitiva della tecnica, perché Nievo riconduce alla «natura umana», che resta costante nei cambiamenti, gli effetti negativi del nuovo assetto. E la natura umana è fondamentalmente ambivalente. L'umanità, dice l'autore, potrà riscattarsi e superare il problema oppure soccombere. Ciò è impossibile da sapere perché l'incertezza della propria sorte è, paradossalmente, l'unica certezza dell'uomo. Dunque né utopia, né distopia, ma un'eterna battaglia dagli esiti incerti, in cui la «scienza pratica», come egli la chiama, presenta aspetti affascinanti ed inquietanti allo stesso tempo.

---

<sup>3</sup> «[M]olti ritengono che l'oscurità di un pensiero sia indice della sua profondità, mentre la chiarezza il marchio della sua superficialità... Ecco, i pensieri più chiari sono come quel mare vicino agli scogli, tanto chiari e comprensibili da non poterne scorgere la profondità, se non affogandovici» (Campa 2001: 5).

Per quanto riguarda la struttura del racconto, va innanzitutto evidenziato che i narratori sono due: tale Ferdinando de' Nicolosi, filosofo-chimico, vivente e scrivente nell'anno di grazia 1859, e tale Vincenzo Bernardi di Gorgonzola, vivente e scrivente nell'anno di grazia 2222 dell'era volgare. L'artificio che consente al de' Nicolosi, uomo dell'Ottocento, di conoscere il futuro è un artificio tecnologico e questo è un elementotipico della letteratura fantascientifica. Profetismo, magia, occulto non possono porsi alla base della conoscenza del futuro, perlomeno in un contesto fantascientifico. In tale tipo di letteratura, l'immaginazione deve essere regolata da congetture scientifiche, le quali possono essere bizzarre fin che si vuole, ma debbono comunque avere una coerenza logica di fondo e una relazione (eventualmente, anche conflittuale) con la scienza del tempo. In altre parole, l'immaginazione non può avere il grado di libertà che si ritrova, per esempio, nella letteratura surrealista e perciò l'autore è costretto costantemente a confrontarsi con teorie vere, anche quanto ne inventa di poco plausibili.

Nievo-Nicolosi escogita un artificio piuttosto originale. Altri scrittori, di epoca successiva, proporranno macchine del tempo (H. G. Wells), ibernazione (E. Salgari) o viaggi nello spazio alla velocità della luce (S. Lem) che relativizzano il quadro spaziotemporale. Si tratta di artifici di grande successo, che verranno ripresi innumerevoli volte, tanto da giustificare il concetto di «paradigma fantascientifico», come alter ego immaginativo del «paradigma scientifico».<sup>4</sup>

Nievo, a differenza degli altri, non fa viaggiare cose o persone in avanti nella storia, ma fa viaggiare indietro la storia, intesa come rappresentazione storiografica. La geniale invenzione del de' Nicolosi, filosofo-chimico, si basa sulla cosiddetta scienza delle analogie, «eterna e sempre giovane erede di Platone». Il metodo della scienza delle analogie è difeso dal protagonista contro il metodo rivale della scienza sperimentale, ovvero il metodo di Galileo. Il ragionamento per analogia, ricorda de' Nicolosi, ci ha dato l'America e i pianeti di Leverrier.

Questa scienza, in voga soprattutto nel Rinascimento, è ora contestata e superata dal metodo galileiano, ma —e qui Nievo propone un'interessante tesi metascientifica, formulata chiaramente dai filosofi solo nella seconda metà del Novecento— gli scienziati spesso affermano pubblicamente di adottare un metodo, ma poi nel segreto dei loro laboratori fanno tutt'altro. Il concetto non è espresso in questi termini, ma con una bella metafora.

Essa [la scienza delle analogie, nda] somiglia a quelle donne, nate per regnare nei balli e nei teatri, di cui ognuno contesta la bellezza, salvo poi a caderne innamorati alla prima occasione (Nievo 1859 [1993]: 53).

---

<sup>4</sup> Si veda, a proposito, Giovannoli (1991).

Ma qual'è la straordinaria scoperta che permette di conoscere il futuro? I botanici, con l'uso di serre e particolari sostanze chimiche, sono riusciti a creare delle situazioni climatiche artificiali che inducono i fiori a sbocciare anzitempo. Così si può ottenere una fioritura delle rose in inverno. Ma queste rose non sono, nella loro essenza, un'anticipazione della storia che sarà? Esse ci dicono cosa accadrà in primavera a quei boccioli di rosa che non sono stati trattati con le suddette sostanze chimiche.

Gli uomini —ragiona de' Nicolosi— non sono molto diversi dalle altre forme di vita, piante incluse, e perciò deve essere possibile ottenere una fioritura anticipata del pensiero umano. Ecco allora che il filosofo-chimico (da notare che Nieveo considera ancora filosofia e scienza come discipline affini se non addirittura identiche, secondo una tradizione di pensiero che si spezza proprio nell'Ottocento), facendo uso delle teorie di Liebig, Schelling, Cagliostro e Gorini, escogita il modo di conoscere anticipatamente il pensiero umano.

Presi mezz'oncia di fosforo e una dramma di plutonio, i due elementi di cui si compone l'intima semenza umana; li mescolai ben bene e tolsi dalla dose quella particella infinitesima che forma probabilmente lo strumento passivo dell'intelligenza. Diluito in seguito quest'atomo arcano in una bottiglietta di buon inchiostro nero inalterabile, e versato l'inchiostro sopra una carta convenientemente satura per mezzo del magnetismo animale di volontà e di pensiero, ne ricavai due grandi pagine d'un nero lucente e perfettissimo. Qui cominciava la parte meccanica e delicata del grande esperimento. Assoggettai quella carta alla temperatura media condensata e avvicinata di trecentosessantatré inverni e di trecentosessantatré estati. Il miracolo si operò appunto; la fioritura pensante di tre secoli avvenire fu ottenuta con tale precisione, che sfido un critico tedesco a trovarci di che ridire. Come su un negativo fotografico alle levature di nitrato d'argento, comparvero dapprima su quella carta apparentemente carbonata alcuni segni bianchi: poi si profilavano alcune lettere, massime le iniziali; indi si disegnarono le intiere parole; da ultimo vi si stese elegantemente calligrafata la storia che ora trascrivo (Nieveo 1859 [1993]:54).

Come si può notare, si tratta di un processo scientifico-tecnologico alquanto poco plausibile, eppure si trovano in esso tutte le caratteristiche della letteratura fantascientifica. Va precisato che anche gli scrittori di fantascienza sono divisi in scuole di pensiero e che uno dei problemi su cui lo scontro è più acceso è proprio il «grado di plausibilità» delle scoperte scientifiche e tecnologiche inserite nella narrazione. Per rimanere all'Ottocento, si può richiamare la polemica che coinvolse due tra i maggiori autori di fantascienza del periodo: Jules Verne ed Herbert George Wells.

Entrambi immaginarono un viaggio sulla luna e cercarono di «realizzarlo» delineando le basi scientifiche dell'impresa. Verne, *Dalla Terra alla Luna*,



immagina la costruzione di un gigantesco cannone che spara un proietto-  
navicella, su cui viaggiano i protagonisti, verso il satellite. Nel romanzo *I primi  
uomini nella Luna* di Wells, invece, uno scienziato, il Dr. Cavor, inventa un  
metallo speciale, la cavorite, che annulla la forza di gravità. Verne, in  
un'intervista del 1903 (Cfr. Del Pizzo 2000:56), rifiuta ogni paragone tra la sua  
opera e quella di Wells proprio appellandosi alla maggiore plausibilità scientifica  
della sua soluzione. Verne sottolinea che lui fa riferimento alla fisica  
contemporanea, mentre il «rivale» inventa soluzioni poco credibili. Il cannone  
esiste, si tratta solo di ampliarne l'uso con un po' d'immaginazione. La cavorite  
non l'ha mai vista nessuno. «Mostratemi questo metallo —tuona Verne—: Wells  
ce lo mostri!» Verne aggiunge che l'approccio di Wells è «molto inglese».

Non so fino a che punto si possa parlare di una scuola francese e di una scuola  
inglese della fantascienza ottocentesca o proto-fantascienza, ma le differenze  
sono piuttosto evidenti. Ciò che preme sottolineare, però, è che questa  
polemica non ha impedito ai critici di inserire entrambi gli scrittori nello stesso  
genere, ossia la fantascienza o, secondo una definizione più recente, letteratura  
dell'immaginario tecnologico.

Ci sono pochi dubbi che *La storia filosofica dei secoli futuri* di Nievo abbia forti  
contenuti fantascientifici: logica ed immaginazione sono compresenti come  
nella migliore tradizione del genere. Una delle sostanze che viene diluita  
nell'inchiostro è il fosforo, che secondo studi scientifici è un elemento  
fondamentale dei processi mnemonici. Si fa riferimento alla tecnica della  
fotografia. Si fa riferimento ai processi di riscaldamento e raffreddamento che si  
usano nelle serre dei botanici. Insomma, quella di Nievo è una scienza *sui  
generis*, ancora fortemente imparentata con l'alchimia, ma resta il fatto che a  
svelare il futuro non è un profeta, un mago, un santone illuminato, ma un  
filosofo-chimico attraverso procedure di laboratorio.

C'è, comunque, da rilevare che si tratta di un approccio più «inglese» che non  
«francese», se vogliamo utilizzare le categorie culturali cui fa riferimento Verne.  
Nessuno scommetterebbe un soldo sulla possibilità di materializzare oggi un  
libro che sarà scritto fra tre secoli, mentre molti scritti di Verne hanno  
effettivamente anticipato scoperte e macchine che avrebbero poi arricchito il  
patrimonio tecnico-scientifico dell'umanità.

Deve però essere chiaro che la fantascienza non si divide in buona e cattiva a  
seconda della sua capacità di prevedere il futuro. Si tratta solo di una diversità  
di approccio. Certamente nella fantascienza di Verne scienza e tecnica sono le  
autentiche protagoniste della narrazione, mentre in altre opere esse  
costituiscono soltanto un mezzo per analizzare temi tradizionali in condizioni  
nuove. In non pochi romanzi di *science fiction* l'attenzione è tutta rivolta a  
tematiche politiche, sociali e filosofiche. In essi, la questione non è: cosa  
inventeranno gli uomini domani? Piuttosto, la questione è: come vivranno gli

uomini domani? Oppure, date le trasformazioni dell'uomo, cosa significa la parola «umano»?

Lo scritto di Nievo è un tipico esempio di fantascienza sociopolitica. È da rilevare poi che si tratta di una narrazione venata di umorismo e ciò la contraddistingue tanto da quella di Verne quanto da quella di Wells. L'umorismo, le ironie, la avvicinano piuttosto ad altra fantascienza italiana del diciannovesimo secolo, come quella di Ghislanzoni.<sup>5</sup> Ciò non autorizza però a parlare di una via italiana alla letteratura dell'immaginario tecnologico, perché non sono pochi gli esempi di fantascienza dagli esiti tragici, drammatici, distopici anche in ambito culturale italiano.

Ma qual'è il futuro che Nievo prefigura per l'umanità? Siamo nel 1859, subito dopo la seconda guerra d'indipendenza. A Zurigo ha luogo un congresso che ratifica le clausole dell'armistizio di Villafranca, con cui la guerra si era conclusa e rimanda ad una nuova conferenza per dirimere le controversie irrisolte. Si tratta di una soluzione che non soddisfa nessuno e, soprattutto, poco soddisfa quegli italiani che aspirano all'indipendenza e all'unità nazionale, come il garibaldino Nievo. Questi appartiene al partito della guerra, ossia sostiene, insieme a Garibaldi, la necessità di una terza guerra d'indipendenza per cacciare definitivamente i «barbari» dall'Italia. Così, la prima parte del racconto è soprattutto un esercizio di fantapolitica. Si tratta di immaginario politico molto plausibile, visto che anticipa i fatti della terza guerra d'indipendenza e dell'unità d'Italia.

Va ancora notato che tutta la narrazione degli eventi storici è piuttosto approssimativa, ma il narratore, ossia il fantomatico Vincenzo Bernardi di Gorgonzola, se ne scusa dicendo che tutti i libri anteriori all'anno 2000 sono stati distrutti in seguito ad una fausta e provvidenziale decisione del patriarca della repubblica universale. Si tratta di un espediente per evitare una narrazione troppo dettagliata che, trattando di ciò che sarebbe successo negli anni successivi, avrebbe esposto lo scritto ad una immediata smentita. Ma non è solo questo il problema: lo scritto doveva avere certamente una funzione esortativa nei confronti degli italiani: era un invito a riprendere le armi e combattere per l'indipendenza. Nievo prefigura una vittoria ma, grazie all'espediente della distruzione dei libri, non indica una data precisa, così la funzione esortativa può rimanere vitale ed attuale fino a vittoria conseguita.

Nievo immagina ancora una grande battaglia vittoriosa intorno a Mantova, che doveva fare seguito alle gloriose imprese di Solferino, San Martino e Goito. Nella realtà le cose andarono in maniera diversa e l'unità fu ottenuta grazie all'alleanza con la Prussia e nonostante due pesanti sconfitte militari, ma ciò che ora maggiormente interessa è che le principali preoccupazioni futurologiche

---

<sup>5</sup> Cfr. Roda 1996. Tra gli storici della letteratura italiana, Roda è senz'altro uno tra i più attenti al fenomeno della profantascienza e, in genere, ai temi della scienza, della tecnica e dell'industria nella letteratura.

di Nievo fossero incentrate sulle questioni risorgimentali, questioni che però assumevano ai suoi occhi una portata più ampia, di tipo squisitamente filosofico.

Non si tratta solo della libertà di un popolo, ma della lotta tra una nuova concezione del mondo —quella emersa soprattutto con la rivoluzione francese e le guerre napoleoniche— e la tradizione clerico-feudale. Il risorgimento italiano, nell'ottica di Nievo, si inserisce a pieno titolo in un quadro di progresso dell'umanità che va ben oltre la questione dei confini nazionali.

Ecco allora perché, vicino alle questioni politiche, si pone il problema della «storia filosofica» dei secoli a venire. Nievo, pur mostrando poca simpatia per quel «mezzo sanguinario» chiamato guerra, sottolinea che la guerra, quando è usata dagli oppressi contro gli oppressori e non viceversa, è «un'arte in monte benemerita della civiltà». La guerra è però un'arte destinata a scomparire, tanto che l'immaginario storiografo del futuro si affretta a ricordare che ai suoi tempi essa è sconosciuta. È, comunque, interessante notare che, per marcare la differenza tra il mondo futuro e quello passato, pur essendo la guerra al centro del discorso, il narratore richiama la principale scoperta tecnico-scientifica del futuro: il robot.

Queste le parole di Vincenzo Bernardi di Gorgonzola:

A quei tempi [nell'Ottocento], quando le passioni peccavano per eccesso di attività e non erano ancora stati inventati gli *omuncoli* o uomini a macchina e di seconda mano, i dissidi tra le nazioni erano terminati con un mezzo spicciativo, che si chiamava la guerra (Nievo 1859 [1993]:56).

Prima di arrivare al mondo del 2222, avvengono però altri fatti importanti —la cui previsione è stata poi effettivamente confermata dalla storia— come il traforo dell'istmo di Suez, la colonizzazione dell'Egitto, la fine del potere temporale dei Papi («gli Italiani gridavano contro il papato; e gli stranieri, che se ne intendevano poco, gridavano contro di essi»), la guerra franco-tedesca del 1870 («Napoleone V<sup>6</sup> uscì in Alemagna ad attendervi la rivincita»), la Comune di Parigi («La solita repubblica fu inaugurata un'altra volta a Parigi»), le guerre mondiali scatenate dai tedeschi («eserciti di proletari tedeschi briachi di birra e di fanatismo scesero dalle Alpi e dal Reno. Venti anni durò questo nuovo diluvio; durante i quali, nulla di quello che era al mondo rimase vivo e intatto»), la rivoluzione russa e l'indipendenza della Polonia («Una rivoluzione nella Russia... avvenne nel 1950; e... diè origine nell'Europa orientale alla ricostruzione dell'impero bizantino, del regno di Polonia e dell'impero russo propriamente detto»), e, infine, la creazione dell'Unione Europea («convennero

---

<sup>6</sup> In realtà sarà Napoleone III a scontrarsi con i tedeschi nel 1870.

a Varsavia i rappresentanti dei diversi popoli europei per venire ad una federazione; e si annoverarono dodici stati...»).

Ma l'Unione europea, da Nievo definita «federazione di Varsavia», è solo un passo verso l'unificazione del mondo. Qui si nota il carattere specifico, non nazionalista, del Risorgimento italiano: l'unificazione italiana è un primo passo verso l'unificazione europea, e questa un passo verso la creazione di una società globale, pacifica, dedicata alle arti, alle scienze e ai commerci. Nievo non è un caso isolato. Quando ancora l'unità d'Italia non era stata conseguita, i nostri più insigni patrioti guardavano già oltre: Giuseppe Mazzini parlava di «Giovine Europa» e Carlo Cattaneo di «Stati Uniti d'Europa».

Il libro terzo, ovvero *Dalla federazione di Varsavia alla rivoluzione dei contadini (2030)*, narra dell'avvento del messia, tale Giovanni Mayer, contadino boemo, il quale pose le basi morali per l'unificazione del mondo. Mayer diffuse una religione morale di stampo mondano ed eudemonistico, ovvero tesa al raggiungimento della felicità universale in questo mondo. La ricetta era piuttosto semplice: buon vino, buon umore, lavoro moderato, benevolenza verso gli altri. La mortificazione della carne, secondo Mayer, è un espediente inventato dai ricchi a danno dei poveri. Tutti hanno diritto alla felicità qui ed ora.

Il *Papa della buona gente*, così si faceva chiamare, aveva ottenuto molti beni in eredità da una ricca donna sua seguace ed usò la sua ricchezza per fare nuovi proseliti: aveva sempre la casa aperta a tutti e la tavola imbandita perché aveva capito che «gli intelletti tedeschi si conquistano più facilmente dal sotto in su assaltandoli per lo stomaco» (Nievo Nievo 1859 [1993]:167).

Mayer convertì presto i governanti tedeschi e dalla diffusione della «buona novella» trasse beneficio tutta la società. È interessante notare che il tema prometeico è ben presente nel discorso di Nievo: progresso tecnico-industriale e felicità vanno a braccetto, come dimostra il seguente passo: «La nuova società si andava allargando sempre più; non la si chiamò religione, perché essa non richiedeva l'obbligo di nessuna religione, fuor quella di esser contenti. Lo straordinario sviluppo dell'agricoltura, del commercio, delle industrie, del vapore e delle macchine in genere giovavano assai più riducendo la vita a buon mercato. Tutto era attività, agiatezza ed allegria; figuratevi un'immensa repubblica con presidente Béranger!»<sup>7</sup>

Il Papa di Roma e l'imperatore della Russia non vedevano di buon occhio quella repubblica dell'allegria e così la minaccia di guerra gravava sulla Germania. Mayer per evitare un bagno di sangue propose una transazione e se ne andò in esilio in Asia e Australia con tutti i suoi seguaci. Anche in questa situazione apparentemente drammatica, emerge la vena umoristica di Nievo. Mayer, infatti, manda in avanscoperta alcune migliaia dei suoi con l'incarico di piantare

---

<sup>7</sup> Béranger era il celebre *chansonnier* francese che aveva esaltato le idee rivoluzionarie del 1789 e poi le guerre napoleoniche.

vigne ai confini della Siria. La benevolenza delle popolazioni locali viene quindi conquistata con il vino del Reno, che spremuto sulle rive del lago d'Aral era addirittura migliore dell'originale. Gli asiatici, compreso che convertendosi avrebbero potuto cambiare radicalmente vita, ossia «lavorare discretamente, camparsela tranquilli ed allegri, e far festa dei tre giorni l'uno», si unirono a Mayer.

L'Asia iniziò a prosperare e civilizzarsi, mentre l'Europa, privata delle persone migliori, entrò in una fase di declino. Il successore di Mayer, Adolfo Kurr, stabilì la capitale della repubblica asiatica in una riedificata Babilonia, che veniva chiamata la capitale dell'umanità.

E ancora una volta, quando Nievo deve definire le caratteristiche della nuova società pone alla sua base i due pilastri dell'universalismo e dei valori prometeici: al costante allargamento territoriale del nuovo stato corrisponde una uguale estensione per «le industrie, il commercio, le strade ferrate e i telegrafi». Nel contempo, si registra la scomparsa dei nazionalismi, dato che nell'impero di Kurr non c'erano «né Turchi, né Persiani, né Afgani, né Curdi; vi erano uomini».

L'Europa era ormai preda di lotte intestine e in piena crisi economica. Adolfo Kurr decise quindi di intervenire per riportarvi la pace e il benessere. Lo fece con l'aiuto dei popoli di Italia, Francia e Spagna che erano meno coinvolti nel processo di decadenza civile. Il grande sviluppo dell'Asia e la pacificazione e resurrezione dell'Europa, avvenuta in sei anni di tempo, costituirono le basi per l'unificazione del Mondo.

In realtà, Nievo mette ancora in luce l'importanza dei temi prometeici, accanto a quelli politici. Il congresso in cui si ratifica l'unione dell'umanità è conseguenza anche dell'unione che ferrovie e telecomunicazioni hanno già di fatto stabilito. Questo è un punto che merita di essere ancora sottolineato, richiamando le parole dello scrittore, perché di estrema attualità nell'era di Internet:

Le maggiori varietà di stirpi e di lingue e di razze vi si incontravano per l'eguale ricchezza di agricoltura, di industria e di scienza pratica. La strada ferrata corse quell'anno [2030] la prima volta da Stoccolma a Pechino e da Pietroburgo a Calcutta. Allora si pensò ad un congresso di tutti i popoli del mondo, cioè delle tre gran federazioni: l'europea, l'americana e l'asiatica. Quel congresso si raccolse a Costantinopoli sotto la presidenza di Adolf Kurr e trattò tutte le questioni che interessavano il bene dell'umanità. Prima di ogn'altro si discusse quella della scienza. E il presidente stesso, sorto con una lunga orazione a provare che la moltitudine e la malvagità dei libri aveva prodotto infin allora la diversità delle classi e le più perniciose rivoluzioni, propose la distruzione universale di essi libri; dopoché una società di dotti ne avrebbero ricavato un indice enciclopedico. Il che fu fatto a gran vantaggio degli uomini (Nievo 1859 [1993]:72).

Non si deve commettere l'errore di vedere in questo passo un atteggiamento antiscientifico di Nievo. Anzi le cose stanno esattamente nel senso opposto. Non si deve scordare, infatti, che la parola «scienza» aveva alla metà del diciannovesimo secolo un significato diverso da quello odierno, indicando non la conoscenza certificata secondo certe procedure *standard*, ma la sapienza in senso lato. Come si può notare, certa «scienza» viene vista come responsabile delle divisioni in classi e delle rivoluzioni. È evidente che qui ci si riferisce ai testi filosofici antichi e medievali che hanno giustificato il diritto divino dei re, le strutture schiavistiche, il sistema feudale e forse anche ai testi illuministici che hanno opposto alle argomentazioni tradizionali, nuove argomentazioni a favore della libertà e dell'uguaglianza degli uomini e che hanno portato a sanguinose rivoluzioni. Il sapere positivo viene, invece, salvato nell'indice enciclopedico stilato dai dotti e qui si nota un atteggiamento intellettuale di tipo positivistico o scientifico nel senso odierno del termine.

Il congresso si chiuse con la proclamazione di Adolfo Kurr gran patriarca mondiale e benefattore dell'umanità. Abbiamo dunque uno stato mondiale, retto da persone sagge e abitato da persone persuase a seguire una morale allegra e pacifica. Si è dunque finalmente costruito il paradiso in terra?

Il seguito del racconto ci mostra che Nievo, pur essendo vicino a certe tematiche positivistiche, non mostra alcuna ingenuità. Per quanto vi siano situazioni sociali migliori di altre e per quanto la triade prometeica scienza-tecnica-industria garantisca situazioni migliori, l'uomo resta comunque uomo. Il progresso civile non può garantire la felicità assoluta.

Nel libro quarto, *Creazione e moltiplicazione degli omuncoli (2066-2140)* si parla infatti di «una rivoluzione scientifica che operò nel consorzio umano il maggior cambiamento che sia mai stato operato» (Nievo 1993:72). Nievo fa poi un lungo elenco di conquiste scientifiche, tecnologiche e politico-sociali dell'umanità per poi concludere che esse sono poca cosa, tanto per le cause quanto per gli effetti, rispetto all'invenzione di cui sta per narrare: l'invenzione dei robot, che Nievo chiama *omuncoli*, o uomini di seconda mano, o esseri ausiliari. Il merito dell'invenzione sarebbe da ascrivere a tale Jonathan Gilles, meccanico e poeta.

Due cose, soprattutto, sono da notare. Nievo considera la creazione del robot come la più grande conquista scientifico-tecnologica della storia. L'uomo che crea l'uomo, l'uomo che replica se stesso, è in effetti il limite a cui tende l'immaginario prometeico. Prometeo, dopo avere creato l'uomo, gli fornisce l'arma per rivaleggiare con gli dei, ovvero l'intelligenza scientifico-tecnologica, ma l'uomo resta un essere creato, resta cioè un essere che dipende in senso genetico dagli dei. La creazione dell'uomo da parte dell'uomo rappresenterebbe quindi una sorta di uso limite dell'intelligenza tecnologica, un uso che —almeno

a livello simbolico— affrancherebbe definitivamente gli uomini dagli dei, o addirittura li renderebbe simili agli dei.

L'aspetto simbolico di questa tecnologia spiega, forse, tutta la resistenza con cui gli spiriti epimeteici<sup>8</sup> contrastano la cibernetica, la robotica e, soprattutto, l'ingegneria genetica. Ci sono scoperte tecnico-scientifiche (si pensi al riscaldamento a carbone, alle intercapedini di amianto, al piombo tetraetile nelle benzine) che, storicamente parlando, hanno avuto effetti più devastanti sulla salute umana rispetto, per esempio, alla fecondazione artificiale. Eppure quest'ultima, quando è apparsa, ha provocato polemiche molto più aspre. Oggi ci sono migliaia di bambini nati in provetta e non sono affatto i «mostri» di cui si parlava negli anni settanta. In una situazione simile è la clonazione umana, che sembra preoccupare in modo particolare gli spiriti epimeteici. Nessuno nega che dietro questa biotecnologia potrebbero celarsi insidie, ma si deve riconoscere che non è l'aspetto tecnico, ossia la possibilità di effetti collaterali negativi, a preoccupare i più tenaci oppositori della clonazione (in particolare, certi settori del mondo cattolico ed ecologista), quanto piuttosto l'idea stessa che l'uomo voglia scoprire il segreto della vita e progettare se stesso, rivaleggiando con Dio o la Natura. Le resistenze di religiosi ed ecologisti si comprendono dunque alla luce del valore simbolico della clonazione.

È, inoltre, da notare che Nievo attribuisce al creatore dei robot la doppia caratteristica di ingegnere ed artista, ovvero tecnico e sognatore. Con questo sembra ricollegarsi alla tradizione rinascimentale. Vale la pena di ricordare che Leonardo da Vinci fu uno degli ingegneri-artisti più attivi sul fronte della robotica. Pare infatti che tutta una serie di ingranaggi disegnati dal genio toscano non fossero altro che meccanismi da inserire all'interno di un'armatura per farne un essere con sembianze umane in grado di muoversi autonomamente.

Vediamo ora le circostanze in cui avviene la scoperta di Gilles. In un quartiere di Liverpool vi sono due laboratori contigui in cui si producono macchine da cucire: quello di Jonathan Gilles e quello di Teodoro Beridan. I due personaggi, per caratteristiche psicologiche e circostanze di vita, ricordano molto Klapaucjusz e Trurl, i due robot inventori di cui Stanislaw Lem ha fatto i protagonisti di *Cyberiada*. Entrambi sono infatti geniali, avidi di guadagno, viziosi ed invidiosi. Si spiano vicendevolmente per rubarsi le invenzioni e i segreti del mestiere.

L'idea di costruire un automa, in realtà, viene prima a Beridan. Questi smette di frequentare l'osteria, si chiude in casa e serra persino le finestre per paura di essere spiato. Lavora giorno e notte e, naturalmente, accende la curiosità e l'invidia di Gilles, che ora teme di vedersi superato nella gara d'ingegno. Gilles si cala dalla cappa del camino nel laboratorio di Beridan e vede il frutto del

---

<sup>8</sup> Per il significato dei termini «prometeico» ed «epimeteico», nell'uso che ne facciamo in questo contesto, vedi Trabucchi 1998

lavoro del collega: un *omuncolo* che muove braccia e gambe ad angolo retto, emette suoni gutturali senza senso, obbedisce a semplici ordini di movimento, come «siedi» o «cammina», scrive anche qualche parola su un pezzo di carta, ma sempre le stesse due parole. Il problema di fondo, dunque, è che il robot di Beridan è carente sul piano dell'iniziativa e delle potenzialità. Compie solo quelle azioni che le molle e gli ingranaggi gli permettono di compiere. In Gilles, stupito dal successo di Beridan ma in fondo contento per la sua parzialità, nasce allora l'idea di andare oltre: «Ah, tu hai fatto l'automa?... Piccino mio; e te ne accorgerai di qui a tre o quattro mesi! Io avrò fatto l'uomo!»

Gilles iniziò a lavorare giorno e notte al suo progetto. Sapeva di essere sulla strada buona. Aveva esattamente in mente «congegni, molle e apparati chimici» che avrebbero dato all'automa l'autonomia di azione e di ragionamento, ma aveva delle difficoltà con la parte meccanica. Lui infatti possedeva le doti dello scienziato, ma gli mancava la «pazienza meccanica» tipica del tecnico, dote che aveva invece Beridan. La conseguenza è che il suo automa o non si muove affatto o è preda di convulsioni, come un epilettico.

Jonathan è dunque costretto a scendere a patti con Teodoro. Gli comunica il suo progetto e gli propone di mettere insieme le forze. I due mettono in effetti da parte invidie e gelosie e lavorano insieme per perfezionare la «macchina umana artificiale», pregustando i guadagni ingenti che tale scoperta porterà loro.

I due inventori, ormai considerati pazzi dal vicinato, riescono nell'intento e costruiscono il primo uomo artificiale, che significativamente battezzano Adamo. Il robot viene educato all'arte del calzolaio. Non avendo bisogno di mangiare, bere e dormire, produce scarpe senza sosta. Gilles e Beridan, per incrementare i guadagni, in un mese costruirono altri cinque calzolari, ma a quel punto ricominciarono gli screzi tra i due.

Beridan, potendo contare su tasche piene di denaro, torna a frequentare le osterie, ad ubriacarsi e, cosa più grave, a spifferare il segreto del robot. Afferma di poter costruire il migliore oratore del parlamento. Gilles, per scongiurare il pericolo che qualcuno possa effettivamente credergli e che il loro segreto sia scoperto, costruisce un automa assassino, programmato per uccidere a coltellate il collega. Cosa che accade, secondo i piani. Uditte le urla strazianti, i vicini accorrono e trovano la vittima esanime tra le braccia l'assassino e altri sei uomini-macchina che lavorano tranquillamente.

Il caso mette in crisi l'autorità giudiziaria. Il robot è arrestato insieme al suo costruttore e, finalmente, quando la situazione viene chiarita, la corte si risolve di condannare a morte entrambi, l'automa come autore materiale e Gilles come mandante, per decollazione.

L'inventore viene però graziato grazie all'intervento delle banche e degli industriali che tremano all'idea che una tale scoperta possa andare perduta. Il



prezzo da pagare è rivelare il segreto della fabbricazione ad una commissione di chimici, filosofi, economisti e ingegneri meccanici.

Da questo momento gli *omuncoli*, o uomini meccanici, vengono prodotti a ritmo industriale come qualsiasi altro oggetto e finiscono per superare in numero gli esseri umani. Ippolito Nievo narra poi di altre vicende collegate, come la costruzione delle *donnuncole*, che mette a rischio l'esistenza dell'umanità perché queste venivano dagli uomini preferite alle donne. Per evitare questo pericolo vengono sterminati tutti i gatti, giacché il segreto della fabbricazione era nel lievito di fegato di gatta. L'umanità si salva, ma i topi si diffondono come mai prima.

Il garibaldino Nievo non perde poi l'occasione di criticare il Vaticano, che all'epoca —è bene ricordarlo— era uno dei maggiori ostacoli alla nascita dello stato italiano. Nievo pone ancora l'accento sulla intolleranza e sull'opportunismo della Chiesa, ma anche sulla sua completa perdita di prestigio. La comparsa degli uomini meccanici non può infatti non provocare dispute religiose: il papa di Roma nel 2180 scomunica i costruttori di robot, ma poi vedendo che l'iniziativa non porta ad alcun risultato, decide di battezzarli al fine di salvarli dalle insidie di Satana qualora siano davvero esseri umani.

Aldilà di questi aspetti umoristici, conviene soffermarsi sulle conseguenze psicologiche e sociali della scoperta. Nievo dimostra qui che, pur condividendo alcuni temi del positivismo, è piuttosto distante dall'ottimismo mostrato da Comte e dai suoi seguaci. Nel 2222, anno in cui viene scritta la storia, sembrano esserci tutte le condizioni per un mondo perfetto, secondo il punto di vista ottocentesco. Le masse contadine, ignoranti ed arroganti, essendo disoccupate prendono all'inizio il sopravvento, ma il disagio è solo momentaneo perché con il tempo diventano «civili». Abbiamo dunque un mondo in cui l'uomo è sgravato dalla fatica fisica e in cui regnano la pace, l'uguaglianza e la prosperità universale. Che si vuole di più?

Il problema è che *la natura umana* non permette la felicità. C'è un vizio di fondo nell'uomo e, per quanto si ingegni, non potrà mai vivere senza mali e disturbi. Il primo morbo che si diffonde è ovviamente la noia e questa determina varie conseguenze. Di fronte a questo male si reagisce in vari modi. Molti si suicidano, altri diventano schiavi del tabacco, dell'oppio e dei narcotici e si inebetiscono, altri si gettano nello studio ma, a causa dell'eccessivo uso del cervello, muoiono per apoplezia nervosa. Il secondo male è la diffusione della «peste apatic», contagio putrido e spaventevole dovuto allo scarso utilizzo degli organi. Oltre a tutto questo si registra il raffreddamento della crosta terrestre.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> In questo caso la previsione di Nievo sembra sbagliata, visto che oggi preoccupa maggiormente l'ipotesi di un riscaldamento della crosta terrestre.

Il narratore conclude la sua storia dicendo che di uno dei tre mali l'umanità potrebbe un giorno perire, ma di questo a lui poco importa perché quel giorno lui sarà già morto.

### -III-

Un finale distopico dunque si profila all'orizzonte, tuttavia non sappiamo fino a che punto sia corretto porre questo aspetto al centro dell'analisi. In questa sarcastica e divertente storia emergono varie opinioni politiche e filosofiche di Nievo, che vanno al di là della presa di posizione verso le questioni nazionali italiane. Abbiamo infatti già rilevato che egli mostra un apprezzamento quasi-positivistico per scienza, tecnica ed industria. Eppure il finale non è quello prefigurato da Comte e dai suoi seguaci. Allo stesso tempo non siamo di fronte al tipico e ormai inflazionato racconto o romanzo catastrofista antiprometeico, in cui la tecnologia viene direttamente imputata di essere cagione della fine dell'umanità e perciò demonizzata. Qui la ragione dei mali dell'uomo è, da una parte, la natura umana e, dall'altra, ancora una volta, la natura matrigna (il raffreddamento della crosta terrestre). Non siamo cioè di fronte ad un mondo felice contadino che si deteriora soltanto a causa del «progresso industriale».

L'uomo, anzi, è descritto come massimamente infelice nel mondo contadino, bigotto, violento, incivile e incolto del passato. Nella visione di Nievo, le condizioni umane migliorano con l'introduzione del pensiero laico, del vapore, dell'elettricità, dei treni, delle industrie, e —perlomeno all'inizio— anche con l'introduzione dei robot. Il problema è che di questo mondo non si può fare un paradiso, semplicemente perché risolto un problema se ne presenta un altro.

Si noti inoltre che il futuro dell'umanità, pur minacciato, è lasciato nell'incertezza. Questo, crediamo, è l'aspetto della condizione umana che Nievo vuole soprattutto sottolineare. Sebbene Nievo non parli apertamente del positivismo e del pensiero utopico socialista, è a questo contesto culturale che *La storia filosofica dei secoli futuri* va riferita. Il racconto è scritto nel 1859, ossia due anni dopo la morte di Auguste Comte. Il filosofo francese aveva pubblicato i sei volumi del *Corso di filosofia positiva* tra il 1830 e il 1842, ottenendo fama internazionale, e si era già proclamato pontefice della religione positiva e guida spirituale dell'umanità. Non si può dunque escludere che per costruire la figura di Giovanni Mayer, il papa della buona gente, Nievo si sia in parte ispirato a Comte. Questi collegamenti restano comunque a livello di speculazione. Ciò non toglie comunque che le due posizioni filosofiche, anche se quella di Nievo è espressa in modo scherzoso e tramite un'opera letteraria, possano essere confrontate.

Credo che così si possa riassumere la posizione filosofica di Nievo: come i positivisti sottolinea gli aspetti positivi della scienza e della tecnica, ma

implicitamente li critica nella loro pretesa di prevedere il futuro e, soprattutto, di potere profetizzare un indefinito futuro di pace, prosperità e benessere per tutta l'umanità. La verità è che l'uomo è condannato ad una perenne battaglia con il mondo e con se stesso e, in questa visione, Nievo è straordinariamente vicino al suo contemporaneo Carlo Cattaneo. L'uomo può migliorare le proprie condizioni politiche, sociali ed economiche ed ha il dovere di farlo (anche usando la forza, se necessario), ma ciò non significa che i problemi possano essere risolti una volta per tutte. L'uomo vive e vivrà sempre nell'incertezza. ■

**RIFERIMENTI:**

- BARONI Giorgio (A CURA DI)  
1997 *Storia della critica letteraria in Italia*, Torino: Utet.
- CAMPA Riccardo  
2001 *Il filosofo è nudo: zibaldonetto di pensieri, aforismi, consigli e confessioni*,  
Torun: Marszalek.
- DEL PIZZO Massimo  
2000 *Racconti di fantascienza. Il mondo moderno attraverso la letteratura di  
immaginazione scientifica*, Palermo: Palumbo.
- GIOVANNOLI Renato  
1991 *La scienza della fantascienza*, Bompiani, Milano.
- NIEVO Ippolito  
1859 *Storia filosofica dei secoli futuri fino all'anno 2222 ovvero fino alla vigilia in circa  
della fine del mondo*, Roma: Salerno Editrice, 1983; Roma: C.Mancosu, 1993.  
1858-59 *Le Confessioni d'un Ottuagenario*, a cura di E. Fuà Fusinato ed E. Checchi,  
Firenze: Le Monnier, 1867, 2 voll; *Le confessioni di un italiano*, Venezia:  
Marsilio Editori, 1998.
- RODA Vittorio  
1996 *Fantasmia della ragione: fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura  
italiana fra Otto e Novecento*, Napoli: Liguori.
- TRABUCCHI Romano  
1998 *Prometeo e la sopravvivenza dell'uomo*, Milano: Franco Angeli.
- SNOW Charles Percy  
1963 *The two cultures and a second look*, New York: Mentor.

**BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO**

- COLUMNIS CAMERINO Marinella  
1991 *Introduzione a Nievo*, Roma-Bari:Laterza.
- DE VENDITTIS Luigi  
1988 *La letteratura italiana. Otto secoli di storia: gli autori, le opere, i movimenti, la  
critica*, Bologna: Zanichelli.
- DI BENEDETTO Arnaldo  
1996 *Ippolito Nievo e altro Ottocento*, Napoli:Liguori Editore.
- FERRONI Giulio  
1992 *Profilo storico della letteratura italiana*, Milano: Einaudi.
- GIUDICE Aldo e BRUNI Giovanni  
1983 *Otto e Novecento: Problemi e scrittori*, Paravia, Torino.
- LEM S Stanisław  
1965 *Cyberiada*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002.
- MIRMINA Emilia  
1972 *La poetica sociale del Nievo*, Ravenna: Angelo Longo Editore.
- PAZZAGLIA Mario  
1979 *Letteratura Italiana: Testi e critica con lineamenti di storia letteraria*,  
Bologna: Zanichelli.
- PULLEGA Paolo  
1989 *Leggere la letteratura italiana*, Bologna: Zanichelli.
- SALINARI Carlo e RICCI Carlo  
1995 *Storia della letteratura italiana*, 4 volumi, Roma: Laterza.



[Ensayo]

## Derivas, entre nihilismo y tecnocracia

HUGO MANCUSO

Universidad de Buenos Aires (UBA)  
 Consejo Nacional de Investigaciones  
 Científicas y Técnicas (Conicet)  
 Buenos Aires, Argentina



**Resumen:** En el presente ensayo se abordan los principales temas y las consecuencias teóricas de la conferencia *Serenidad* de Heidegger en la cual plantea la relación entre la filosofía y la técnica, la tecnología y su sucedáneo, la ciencia. En este contexto, posterior a la Segunda Guerra Mundial, a Heidegger le preocupa «la» consecuencia de las consecuencias del desarrollo tecnológico, es decir, el ingreso en la denominada «era atómica». Presenta, además, la progresiva autonomía de la tecnología que al alejarse del *Ser* destruiría nuestra humanidad, nuestra esencia. Es por ello, su concepción del hombre como héroe trágico que en un momento crucial de su vida, comprende —tardíamente— su límite irreversible y absoluto. No obstante, en este nihilismo subsiste una posibilidad: volver a producir un tipo particular de arte (revelador del *Ser*) o, simplemente, volver al terruño. Pretende no ser la simple advertencia de un moralista, sino la señalización de un metafísico. Esta postura es análoga a su propuesta en *La pregunta por el ser* y en *Ser y tiempo*: vivimos en la temporalidad, estamos sujetos a ella, lanzados al mundo de los objetos desde el momento de nuestro nacimiento, permanecemos en un mundo que nos oprime, que nos resulta extraño pero en algún momento somos «tocados» por la pregunta por el *Ser*; podemos sentirlo, tomar conciencia (o no) de nuestra finitud y actuar en consecuencia, *i.e.* hacer una (la) elección trascendental para nuestras vidas. En ese momento es cuando nos definimos como seres humanos: cuando decidimos ser libres (mas no absolutos) o someternos al imperio de las cosas (objetualizarnos).

**Palabras claves:** Capitalismo tardío – Existencialismo – *Gelassenheit* – Heidegger – Posmodernidad.

[Essay]

### Drifting Between Nihilism and Technocracy

**Summary:** This essay deals with the main issues and theoretical implications of Heidegger 's conference *Serenidad* in which he explores the relationship between philosophy and technique, and technology and its substitute, science. In this context, after the Second World War, Heidegger is concerned with “the” consequence of the consequences of technological development, *i.e.*, the entrance into the so-called “atomic era.” He also presents the progressive autonomy of technology that while moving away from the Being would destroy our humanity, our essence. That is why his concept of man as a tragic hero who in a crucial moment of his life understands - belatedly- his irreversible and absolute limit. However, there remains a possibility within this nihilism: go back to produce a particular type of art (revealer of the *Being*) or simply return to the homeland. It is not pretended to be the simple warning of a moralist, but the signaling of a metaphysician. This position is similar to his proposal in *The Question of Being* and in *Being and Time*: we live in temporality, we are bound to it, thrown into the world of objects from the moment of our birth, we remain in a world that oppresses us, that is strange to us but at some point we are “touched” by the question of *Being*, we can feel it, be aware (or not) of our finitude and act accordingly, *i.e.*, make a (the) transcendental choice for our lives. At that moment is when we define ourselves as human beings, when we decided to be free (but not absolute) or submit to the empire of things objectivization of ourselves.

**Key Words:** Late Capitalism – Existentialism – *Gelassenheit* – Heidegger –Postmodernism.

*Gelassenheit*,<sup>1</sup> la conferencia pronunciada en 1955 por Martin Heidegger en conmemoración del músico alemán Conradin Kreutzer [1780-1849], podría leerse como un testimonio, casi un síntoma, del profundo malestar que se experimentaba —entre los intelectuales y en el público en general— hacia mediados del siglo XX.

Asimismo expresa otro hecho no menor: la encrucijada del pensamiento contemporáneo<sup>2</sup> en torno al desarrollo de la técnica y la tecnología: es decir, el efecto irreversible que ya había producido y que seguiría aún produciendo, con un vértigo geométrico, en la cultura especializada y en la vida cotidiana de *toda* la población en *todo* el mundo.

En tal sentido, esta conferencia incluye una crítica radical y una advertencia, desde una perspectiva decididamente antimoderna, sobre los peligros ya no simplemente de la técnica sino de la *tecnocracia*<sup>3</sup> como sistema unificado de poder, como hegemonía excluyente.

En esta conferencia Heidegger aborda uno de los temas de interés prioritario, obsesivo e iterativo desde la posguerra: *i.e.* la relación entre filosofía —entendida como metafísica, es decir como conocimiento, reflexión y pensamiento (acerca) del *Ser*— y la técnica, la tecnología y su sucedáneo, la ciencia.<sup>4</sup>

A partir de 1945 aproximadamente (con el fin de la Guerra y la derrota de Alemania) Heidegger comienza a desarrollar un pensamiento fuertemente pesimista e incluso, a pesar de las desmentidas de los heideggerianos ortodoxos, marcadamente nihilista<sup>5</sup> e intenta volver a cuestiones planteadas en los escritos de su juventud en los que consideraba el arte (o por lo menos un determinado tipo de él) como el único modo de conocimiento válido.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Publicada en 1959, la traducción al español se tituló *Serenidad*. Como los términos heideggerianos son intencionalmente ambiguos, algunos preferirían traducir «serenidad» por abandono, tranquilidad o términos parecidos.

<sup>2</sup> No se deben olvidar, precisamente, las tematizaciones, o positivas, o negativas en torno a la cuestión, presentes ya desde mediados del siglo XIX en la literatura de ficción y política (*vide* «Presentación» en el presente número de *AdVersuS* (pp. 1-11).

<sup>3</sup> Este punto tal vez sea la cuestión clave: no es simplemente la técnica lo que cuestiona Heidegger, sino que plantea críticamente los riesgos de la aún poco aceptada «tecnocracia», el gobierno de los técnicos. Y nosotros agregaríamos, no sólo de los técnicos ingenieros, sino también de los técnicos economistas, de los médicos, de los químicos, de los veterinarios o aún de los supuestamente inocuos «ecologistas» o de los «cientistas» sociales.

<sup>4</sup> En realidad precedentemente ya Benedetto Croce había distinguido entre filosofía, ciencia e historia (arte), definiendo la ciencia precisamente como el conocimiento cuantificador, sea natural o social, siendo la historia, en cambio, la «comprensión» —no la cuantificación— de lo histórico (Croce 1901, 1917).

<sup>5</sup> *Vide* Vattimo 1985.

<sup>6</sup> Nuevamente repite —posiblemente para su horror—, queriéndolo o no, a Croce o a Robin G. Collingwood (1946).

A partir de *Ser y tiempo* (1927), había oportunamente emprendido, durante varias décadas, un intento de reconstrucción de la metafísica y de lo que él llamaría *la pregunta por el Ser, i.e.* la fundamentación de una metafísica pura que no se entretuviese ni si pretextase en justificaciones ontológicas y se concentrase exclusivamente en la reflexión o pensamiento (puro) sobre/acerca del *Ser*. Después de la Guerra y ante una perspectiva muy negativa para Alemania y para el mismo Heidegger (quien será detenido por distintas acusaciones y controlado por los aliados debido a su cercanía con el nazismo, habiéndose inscripto incluso al Partido Nacionalsocialista), se recluye (¿o es obligado a recluirse?) en una zona rural, aislada, deja de dar clases en universidades —excepto algunas conferencias— y vuelve a los planteos, aún más radicalizados, de los primeros años de su obra; es decir, sin desdecirse de su concepción de filosofía replantea la dimensión gnoseológica del arte y los problemas del pensamiento puro y su relación con la tecnología, presentando de una manera muy profunda (y clara) el problema al que se enfrentaba, según él, la humanidad en ese momento crucial para su inmediato futuro.

Es posible percibir el desarrollo de la tecnología en el siglo XX, como una consecuencia y una confirmación de algunas de las tesis del positivismo, en cuanto proyectó performativamente una etapa en la cual la humanidad entraría a su estadio positivo; momento en el cual el conocimiento humano se presentaría con posibilidades de perfeccionamiento incomparablemente mayor, cuantitativa y cualitativamente, con respecto al pasado mediato e inmediato, lo que se manifestaría en el desarrollo de una importante tecnología. En esta predicción positivista, performativa además,<sup>7</sup> que postulaba el crecimiento geométrico y acumulativo de la tecnología, subyacía el supuesto de que produciría «felicidad» al género humano,<sup>8</sup> como una variante posible de la utopía que se estaría efectivizando finalmente en los hechos.

En este contexto, posterior a la Segunda Guerra Mundial, a Heidegger le preocupa un aspecto —que es del que trata en esta conferencia—, y que considera «la» consecuencia de las consecuencias del desarrollo tecnológico, es decir el ingreso en la denominada «era atómica».

Con el lanzamiento norteamericano de la bomba atómica en objetivos (eminentemente civiles aunque estratégicos) japoneses y el avance expansivo de la URSS hacia Europa Oriental y hacia el extremo Oriente, el desarrollo soviético de su propia bomba atómica y el ingreso de otros países en la carrera armamentista, la humanidad llega a un momento histórico crucial,

---

<sup>7</sup> Eso es lo central de lo performativo, de lo culturoológico: si decimos que la tecnología es importante y que nos va a conducir a una gran desarrollo de la cultura humana (incluso los positivistas decían: a una felicidad más o menos permanente) y luego se desarrolla la tecnología, es porque aceptamos esta tesis.

<sup>8</sup> Tal vez lo que evidentemente no es claro es que por sí mismo produzca «felicidad», término que usaron muchos de los sociólogos positivistas.

absolutamente inédito: se alcanza la posibilidad de (auto)destrucción, de aniquilación literal, total y absoluta.

El lanzamiento de dos bombas atómicas sobre civiles, hasta ese momento, era un capítulo más en la suma de todos los horrores posibles de la II gran Guerra Mundial; pero cuando otra potencia —declaradamente enemiga— alcanza la posibilidad de obtener la misma capacidad de destrucción a escala planetaria y esa capacidad comienza a reproducirse geoméricamente en otros países del mundo, se alcanza un límite irreversible, un *non plus ultra* del desarrollo humano. Un confín que Heidegger prevé, predice y señala.

El problema era inédito: el desarrollo tecnológico ininterrumpido y sin posible solución de continuidad, llevaría a la destrucción total del planeta. Heidegger llega a afirmar que, *si incluso no explotan las bombas de hidrógeno, será peor:*

Nadie se para a pensar en el hecho de que aquí se está preparando, con los medios de la técnica, una agresión contra la vida y la esencia del ser humano, una agresión comparada con la cual bien poco significa la explosión de la bomba de hidrógeno (Heidegger 1955 (1994):33).

La expresión podría comprenderse como la máxima nihilista de un nihilista resentido o la predicción de un terrible pesimismo a escala planetaria, mínimamente objetivo. Heidegger plantea que la fe en lo técnico, en el cientificismo positivista en el que por la sola manipulación de la materia se puede obtener una cierta «felicidad», nos aleja de lo único importante para el ser humano que es la pregunta por el *Ser*. El problema reside en la progresiva autonomía de la tecnología, la que al alejarse del *Ser* (con toda la ambigüedad del término) destruiría nuestra humanidad, nuestra esencia, la esencia de la esencia. De este modo, emprende un giro hacia una concepción tardoromántica y «reaccionaria» e intenta neutralizar el poder avasallante de la tecnología mediante la «revalorización del arte».

La técnica, entendida como tecnología, nos produce un efecto negativo como seres humanos, como *Dasein* (como conciencia del *Ser*, como sujetos cognoscentes) pues nos aleja de nuestra esencia *consciente*; nos aleja de la «tierra» —término, alegórico, que aparece en *El origen de la obra de arte* (1935-36)— es decir, nos aleja del origen, de la inmediatez con las coordenadas espacio-temporales.

El sentido etimológico del término «paisanos» (la expresión con la que inicia su conferencia es «¡Queridos paisanos!»), remite a los conciudadanos de la patria chica y con ello a su concepción de que ciertas cosas sólo pueden



comprenderse si se es parte de aquello que se quiere entender.<sup>9</sup> Heidegger inicia así un giro epistemológico fundamental al plantear una crítica radical al paradigma de la objetividad científica del positivismo, del iluminismo y en general de toda la modernidad. Es decir, *el paradigma de la objetividad* —post-iluminista— *o es falso o conduce a resultados catastróficos*: la destrucción de la humanidad, literal o simbólica.

Su planteo es casi una continuidad natural de los de Nietzsche (uno de sus antecedentes, junto a Aristóteles y Hegel)<sup>10</sup> explicados y estudiados en sus diversos cursos; su discurso, claramente, se remite a esta tradición en la cual figuran estos tres autores (y posiblemente de una manera peculiar, críptica y casi por ausencia, Tomás de Aquino) o, dicho de otro modo, en las tres síntesis metafísicas de la historia de la filosofía occidental: la antigua, la medieval y la crítica de la moderna y, un cuarto momento, Nietzsche como crítico de las síntesis filosóficas metafísica precedentes y crítico de la crítica.

El planteo de Heidegger es casi una glosa, un complemento o comentario a las más inquietantes y radicales páginas de *Ecce homo* (1888), de *El crepúsculo de los ídolos* (1889) o del mismo *Así habló Zaratustra* (1883). En efecto, en la obra de Nietzsche hay dos términos centrales que Heidegger a su manera retomará y deconstruirá: el concepto de *superhombre* pero también el del *último hombre*. El primero, es postulado como un personaje que no advierte su límite, lo que en la tragedia griega constituía la *hýbris* del héroe trágico: un error por exceso (incluso de virtud) irreversible, cometido el cual no es posible retornar ni volver. Es una concepción del hombre como héroe trágico que un momento crucial de su vida, comprende —tardíamente— su límite irreversible y absoluto.<sup>11</sup>

La versión del superhombre ideal (que habitualmente no ocurre) es el que entiende y acepta el eterno retorno, es decir que comprende, acepta y siente que la vida es alegría y tristeza; crecimiento y muerte; placer y dolor y que habiendo experimentado y habiendo vivido, a pesar de todo, simplemente exclama: *va de nuevo*.

Lo habitual, lo cotidiano, lo cada vez más común es, en cambio, el *último hombre*, el hombre vulgar, quien concentrado en su voluntad de poderío, no admite ni el dolor ni el sufrimiento que conlleva toda felicidad y elige degradarse y entregarse a la decadencia. La decadencia es precisamente esto: una falta de aceptación del dolor, del sacrificio, un no verlo como *condición de*

---

<sup>9</sup> ¿Es que la homogeneidad es la única condición de posibilidad de la comprensión?

<sup>10</sup> Nos referimos a las *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles* redactadas en 1922 (2002), los cursos sobre *Hegel* entre 1938 y 1942 (2007) y a los cursos sobre *Nietzsche* (1961).

<sup>11</sup> Nietzsche estudió, tematizó, «deconstruyó» e incluso parodió la concepción trágica en *El nacimiento de la tragedia* (1872) o *El caso Wagner* (1888b). Simplificando se puede afirmar que es la hipótesis básica del primer Nietzsche.

posibilidad o como consecuencia inevitable de la felicidad. O simplemente de la vida.

*Ergo, si el superhombre no puede ser (no soporta ser) superhombre será, simplemente, el último hombre, es decir, un decadente.*

No obstante, en este nihilismo subsiste una posibilidad: volver a producir un tipo particular de arte (revelador del Ser) o, simplemente, *volver al terruño*.

Esa salida «por el arte» está planteada en *El origen de la obra de arte* (1935-36) y otros escritos sobre el mismo tema, cronológicamente anteriores; en cuanto a la vuelta al terruño, la aborda sistemáticamente en los últimos escritos, diálogos y conferencias dictadas hasta 1976, año de su muerte.<sup>12</sup>

En estos años Heidegger pone en discusión, ni más ni menos, que el paradigma de la objetividad científica de la explicación «objetiva» que nos conduce, primero, a la tecnología y, luego, a nuestra destrucción literal o simbólica en cuanto nos convierte en piezas de un mecanismo incontrolable por autónomo o por lo menos autártico.

Esta idea no es original de Heidegger, obviamente, no es que antes que él nadie lo hubiese postulado. Por ejemplo, los moralistas del siglo XVIII-XIX ya lo habían tratado, incluso, en el contexto de su época. También reaparece en el concepto de la «alienación» hegeliana de la *Fenomenología del espíritu* (1807, *cfr. et. Eco* 1962) y también está cuidadosamente tratado en *Historia y conciencia de clase* de G. Luckás (1923) o en *El malestar de la cultura* de S. Freud (1929).

Pero en este escrito Heidegger expande y desarrolla y, principalmente, la radicaliza en su profundidad paradigmática, mediante la insistencia y advertencia acerca de las consecuencias prácticas y por ende «existenciales» de tal olvido. Pretende no ser la simple advertencia de un moralista, sino la señalización de un metafísico. Esta mediatización antihumana consecuente con la técnica extendida a todo lo que nos rodea, esta tecnocracia expandida a la que se refería ya a mediados de los cincuenta es claramente observable hoy día, de un modo perturbador, en cada aspecto de nuestra cultura.

Por ejemplo en el ámbito de la economía las grandes concentraciones abstractas de capital —como había anticipado Marx y distintos pensadores y artistas— son el equivalente a las bombas atómicas de las que hablaba Heidegger en la década del cincuenta. Un capital con propietarios de dificultosa identificación que pone en jaque a los sistemas económicos que lo produjeron configura una paradoja no suficientemente explotada dialécticamente y ni siquiera comentada. Es decir, el capital financiero casi totalmente autónomo

---

<sup>12</sup> Reunidos en diversas antologías como *Caminos de bosque* (1950) o *Arte y poesía* (1992).

(i.e. la *abstracción de la abstracción*), funciona de un modo tan automático como los mecanismos de defensa de los misiles de las potencias nucleares: ante la sospecha de ataque, atacan antes y de modo aún más mortífero. Ya no es el capitalismo de Florencia del siglo XIII o XIV, donde una persona podía poseer monedas de oro o un «papel» (una «nota de banca») en la que constaba que era dueño de cien toneladas de trigo. En ese capitalismo «primitivo», al menos, había un objeto inmediato, «material», que respaldaba al signo (monetario o sea, semiótico). En estos casos, en cambio, hay una abstracción pura.<sup>13</sup> La economía se postula como una ciencia objetiva que tiene por objeto el estudio «objetivo» de los procesos económicos y financieros. Pero cuanto más abstracto es este proceso y más alienado se encuentra, es más difícil de visualizar y de controlar. Del mismo modo, podría hablarse del desequilibrio ecológico por el exceso de consumo y el desperdicio de materias primas que implica este mecanismo de producción sólo justificado por el lucro. Hay un claro *in crescendo* del residuo (sínico) de la producción: desperdicio de capital incluso del trabajo producido por la sociedad de consumo.<sup>14</sup> Toda esta cotidianeidad que podemos verificar, está sintetizada en esta idea de la técnica como antihumanidad a la cual se refiere Heidegger en la citada conferencia. Por ello afirma sin un mínimo de pudor —aún en su brutal contundencia— que *si no llegasen a explotar las bombas, lo que vendría después, sería todavía peor* pues el subsecuente futuro de este proceso de automatización de la sociedad tecnócrata nos fagocitará a todos.

Esta afirmación, a pesar de su modulación y de su contextualización no nos exime, no obstante, de una severa lectura de su nihilismo absoluto que confluye en un anti-humanismo riesgoso y no muy distante de la tecnocracia criticada.

De alguna manera la conclusión que puede extraerse de esta conferencia es la imposibilidad de escapar, salvo excepciones muy particulares, del mundo de la técnica. La —en definitiva— modesta contribución a la que llega Heidegger, en ese punto, es la (simple pero eficaz) postulación de una actitud de *serenidad ante las cosas* y la aceptación de que tal vez el único refugio que nos quede sea el escuchar la voz del *Ser*.

En este punto es posible advertir una relación con el existencialismo entendido como la versión más desarrollada del humanismo, tal como lo explicara Jean Paul Sartre en su conferencia *El existencialismo es un humanismo* (1945), visión filosófica en la cual el peso de las elecciones queda a cargo de cada uno de los sujetos.

Para Sartre a pesar de los condicionamientos, de las limitaciones que padecemos, podemos ejercer (si bien excepcionalmente) la libertad. Esta

---

<sup>13</sup> Esto confirma la lectura de *El Capital* como un tratado de semiótica (Rossi-Landi 1968), y del signo en su forma más abstracta.

<sup>14</sup> *Vide et* Lukacs 1923.

postura es análoga a la propuesta de Heidegger en *La pregunta por el ser* y en *Ser y tiempo*: vivimos en la temporalidad, estamos sujetos a ella, lanzados al mundo de los objetos desde el momento de nuestro nacimiento, permanecemos en un mundo que nos oprime, que nos resulta extraño pero en algún momento somos «tocados» por la pregunta por el *Ser*; podemos sentirlo, tomar conciencia (o no) de nuestra finitud y actuar en consecuencia, *i.e. hacer una (la) elección trascendental para nuestras vidas*. En ese momento es cuando nos definimos como seres humanos: cuando decidimos *ser libres* (libres mas no absolutos) o someternos al imperio de las cosas (objetualizarnos).

Otra posibilidad es la vuelta a las fuentes: retornar al terruño, escuchar la voz de la tierra como origen o ensayar en el arte la desalienación de las formas del sentir.

El concepto de *Serenidad* es justamente detenerse y tomar conciencia de nuestra existencia. 

## REFERENCIAS

- COLLINGWOOD Robin George  
[1946] *The Idea of History* Oxford: Clarendon Press (revised edition 1993).
- CROCE Benedetto  
1901 *Estetica como Scienza della Espressione e Linguistica Generale*, Bari: Laterza [ed. crítica, Milano: Adelphi, 1990]; (tr. esp. *Estética*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1969).
- 1917 *Teoria e storia della storiografia*, Bari: Laterza, 3. ed. accresciuta.
- ECO Umberto  
1962 «Del modo di formare corne impegno sulla realta», in *Opera aperta*, Milano: Bompiani (Secondo edizione modificata: 1967; sulla base dell'edizione in francese 1965, 1971, Quarta edizione modificata 1976); (tr. esp.: «De la manera de formar como compromiso con la realidad», en *Obra Abierta*, Barcelona: Planeta-Agostini, 1984, pp.: 247-97).
- FREUD Sigmund  
1929 «El malestar de la cultura» en *El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura, y otras obras (1927-1931)*, Buenos Aires: Amorrortu, 1980, vol XXI.
- HEGEL Georg W.F.H.  
1807 *System der Wissenschaft von G.W.F. Hegel. Erster Theil, die Phänomenologie des Geistes*, Bamberg y Würzburg: Joseph Anton Goebhardt; (tr. esp.: *Fenomenología del Espíru*, [trad. ROCES Wenceslao], Mexico: FCE, 1966, 1973).
- HEIDEGGER Martin  
1927 *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Neimeyer Verlag, 1972 (tr. esp.: [RIVERA CRUCHAGA Jorge Eduardo], *Ser y tiempo*, Santiago: Editorial Universitaria, 1997).
- 1935-36 «El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque* [CORTÉS Elena y LEYTE Arturo, traductores], Madrid: Alianza, 1995).
- 1950 *Holzwege*, Frankfurt a. M.: V. Klostermann; (tr. esp.: *Caminos de bosque* [CORTÉS Elena y LEYTE Arturo, traductores], Madrid: Alianza, 1995).
- 1955 *Gelassenheit*, Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1959; (tr. esp.: *Serenidad*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994: 15-30).
- 1961 *Nietzsche*, Frankfurt a. M.: V. Klostermann.  
(1992) *Arte y Poesía*, Buenos Aires, FCE.  
(2002) *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles*, Madrid: Trotta.  
(2003) *Acerca del evento*, Buenos Aires: Prometeo.  
(2007) *Hegel*. Buenos Aires: Prometeo.
- LUKÁCS, Georg  
1923 *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Neuwied: Luchterhand, 1968; (tr. esp.: *Historia y conciencia de clase*, México: Grijalbo, 1969).
- NIETZSCHE Friedrich  
1872 *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig : E.W. Fritsch; (tr. esp.: *El nacimiento de la tragedia*, Barcelona: Edad, 2008).
- 1883 *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Chemnitz: Verlag von Ernst Schmeitzner; (tr. esp.: *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, Madrid: Alianza, 1994).
- 1888a *Ecce homo*, Buenos Aires: Losada, 2004.
- 1888b *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, Leipzig: Verlag von C. G. Naumann, 1895.
- 1889 *Dämmerung oder: Wie man mit dem Hammer philosophirt*, Leipzig: Verlag von C. G. Naumann; (tr. esp.: *El crepúsculo de los ídolos*, Buenos Aires: EDAF, 2002).

ROSSI-LANDI Ferruccio

1968 *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milano: Bompiani (tr. esp.: *El lenguaje como trabajo y como mercado*, Caracas: Monte Ávila, 1970).

SARTRE Jean Paul


1945 *L'existentialisme est un humanisme*, Paris: Nagel, 1946 (tr. esp.: *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires: Sur, 1975).

VATTIMO Gianni

1985 *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura postmoderna*, Milano: Garzanti.

[Ensayo]

## Construcción ficcional de la utopía

RODRIGO PARDO FERNÁNDEZ  
Universidad Michoacana de  
San Nicolás de Hidalgo (UMSNH)  
Morelia, Michoacán, México 

---

**Resumen:** Cada texto se construye como parte de un discurso ficcional. Más allá de su pretendido carácter profético la utopía es una lectura de un estado de las cosas y su extrapolación, normalmente en relación a unos valores que se consideran, en su momento de formulación, positivos en términos sociales. Las aproximaciones que la literatura desde su conformación histórica como tal —desde la ciencia ficción, despojada ya de cualquier supuesto ánimo anticipatorio, o desde otros espacios ficcionales— ha tenido en relación con las utopías, nos permiten vislumbrar, de muchos modos, la forma en que lo imposible se concreta en un discurso verosímil, contradictorio, amenazador o idealizado.

**Palabras claves:** Discurso – Texto ficcional – Narrativa latinoamericana.

[Essay]

### Fictional Construction of Utopia

**Summary:** Each text is built as part of a fictional discourse. Beyond its supposed prophetic nature utopia is a reading of a State of things and their extrapolation, normally in relation to values that are considered, at the time of formulation, positive in social terms. The approaches that literature has had in relation to utopias, from its historical structure as such –from science fiction, already stripped of any allegedly anticipatory mood, or from other fictional spaces– allow us to glimpse, in many ways, into the way in which the impossible is specified in a credible, contradictory, threatening or idealized discourse.

**Key words;** Discourse – Fictional text – Latin American narrative.

---

## Introducción

Cada texto que se construye como parte de un discurso ficcional tiene la posibilidad de trastocar el mundo *en* la palabra, pero al mismo tiempo de reconstruirlo y conformar de nueva cuenta el modo en que lo dotamos de significado. Los distintos modos históricos y políticos de apreciar la concreción de pretendidas utopías de toda índole han establecido diálogos, vasos comunicantes con textos literarios, novelas en su mayor parte, que brindan otra lectura, comprensiva, de la realidad.

At a time when everything is blocked by systems which have failed but which cannot be beaten –this is my pessimistic appreciation of our time– utopia is our resource. It may be an escape, but it is also the arm of critique. It may be that particular times call for utopias. I wonder whether our present period is not such a time, but I do not want to prophesy; that is something else (Ricoeur 1997 (1986):300).

Más allá de su pretendido carácter profético la utopía es una lectura de un estado de las cosas y su extrapolación, normalmente en relación a unos valores que se consideran, en su momento de formulación, positivos en términos sociales. Las aproximaciones que la literatura desde su conformación histórica como tal —desde la ciencia ficción, despojada ya de cualquier supuesto ánimo anticipatorio, o desde otros espacios ficcionales— ha tenido en relación con las utopías nos permiten vislumbrar, de muchos modos, la forma en que lo imposible se concreta en un discurso verosímil, contradictorio, amenazador o idealizado.

Toda propuesta utópica, entendida como texto ficcional o formulación discursiva de una posibilidad, puede ser entendida de distintos modos, teniendo en cuenta la intencionalidad del autor, su formación ideológica, el contexto del que emerge la utopía y, por supuesto, el lugar desde el cual la leemos, esto es, qué lectura hacemos de ella, desde nuestro propio posicionamiento histórico, ideológico, comprensivo.

La lectura crítica de varios textos narrativos disímiles pretende construir una reflexión teórica en torno a la práctica literaria no sólo como recreación, lúdica o estética, sino también como mecanismo discursivo para comprender la realidad social, y sobre todo las formas en que la utopía se concreta y cobra sentido en la ficción. Esta posibilidad de lectura destaca en dos sentidos: en tanto reflexión sobre el lenguaje y por la pertinencia de buscar la comprensión del mundo (sociohistórico, que nunca natural) a partir de la crítica de los textos que participan de nuestro estar, sígnico, en él. El mundo ideal que propone una propuesta utópica (textual, visual, imaginaria) es siempre amenazante, en tanto subvierte el estado de las cosas de la realidad de la que participamos. Asimismo, su valoración, en tanto posibilidad o alegoría, se encuentra siempre



tamizada por aspectos subjetivos y culturales, que posibilitan que para ciertos lectores la utopía aparezca como una maravilla (como el universo artúrico) o como un infierno (*Le Carceri d'Invenzione* de Piranesi).

La fórmula narrativa, ficcional, que propone el discurso utópico suele partir de dos premisas. Por una parte, la *imposibilidad* de realización (en su sentido de hacerse-en-las-cosas) de la propuesta, y por otra, la distancia en el tiempo, el espacio e incluso, de los referentes culturales, de la ficción que se construye como una utopía. Estas dos salvedades parece que se diluyen en ciertos textos de la literatura fantástica, en tanto *simulan* la posibilidad y concretan en un hoy discursivo la utopía que formulan. De este modo no se niega la utopía, sino que se la refrenda en la ficción.

Aquí está el *quid* de la cuestión. La escritura *realiza* la utopía, la sitúa y la delimita; esto es, la hace posible. La aparente contradicción (la utopía como *no lugar* frente a la utopía realizada) se desdibuja si se considera que la utopía es un constructo cuya realidad (ser) es (ha sido), en todo momento, discursiva. En este sentido, toda ficción es otro lugar, una compleja red de posibilidades no realizadas —o no realizables—. La alteridad no es la oposición, ni la imagen en el espejo, es el reconocimiento discursivo de que el *topos* se ubica y delimita en la escritura, por lo que en vez de incertidumbre nos encontramos con un sitio (ficcional) reconocible, mensurable y sujeto a variables controladas en los límites del texto.

De este modo, la narrativa que podríamos llamar utópica —desde la leyenda del Preste Juan y Cucaña, el mundo al revés, referida por Gumilev (1994), hasta la compleja ciudad New Crobuzon, de Miéville (2000)—, próxima a la ciencia ficción, lo único que hace es reconocer, en el distanciamiento, su carácter ficcional, lo que refrenda la concreción discursiva de la utopía.

Entre otros aspectos, resulta interesante que, cuando se lee o se comenta la ciencia ficción se suele hacer en una perspectiva futurista, en un falso considerar que asume una suerte de carácter profético, o extrapolación de la actualidad en las obras del género. Esta lectura prejuiciada y errónea es clara, por poner un ejemplo, en la forma en que se lee, o se actualiza la lectura de las obras de Jules Verne.<sup>1</sup> Se pierde de vista que la perspectiva de Verne, los avances científicos que desarrolla de manera hiperbólica (Barceló 2005), en predecibles estructuras narrativas comunes a las novelas de aventuras de la época, se basan en las proyecciones de la ciencia y de la tecnología de fines del siglo XIX (Berti 2005). Leer las novelas de ciencia ficción, cualesquiera que

---

<sup>1</sup> En relación, por ejemplo, a la extrapolación que hace Verne en *Une ville flottante* (1871) (ver Alonso García, 2004), es posible apreciar proyectos contemporáneos, como el que se plantea como posibilidad en [www.freedomship.com](http://www.freedomship.com), la propuesta *Ocean Island One y Two*, del arquitecto Jean-Philippe Zoppini (cfr. <[www.zoppini.fr/france/pages/naval/naval\\_az2.htm](http://www.zoppini.fr/france/pages/naval/naval_az2.htm)>), y la ciudad flotante *Lilypad*, de Vincent Callebaut (cfr. <[www.vincent.callebaut.org/page1-img-lilypad.html](http://www.vincent.callebaut.org/page1-img-lilypad.html)>).

éstas sean, como inspirados oráculos (Herbert G. Wells, Arthur C. Clarke, Cormac McCarthy) o alegorías transparentes (George Orwell, Philip K. Dick, William Gibson), es un error frecuente de quienes contemplan la ciencia ficción desde una distante ignorancia, lo cual desdeña la lectura, comprensiva, de estas novelas en tanto literatura.

En un orden de ideas similar, «(...) The notion of fantasy as embedding potential transformation and emancipation in human thinking is of direct political and aesthetic interest (...)» (Miéville 2004:340) la lectura de textos ficcionales que pretendidamente recrean mundos o sociedades utópicos debe partir de la asunción previa de que la utopía es posible (tiene *lugar* paradójicamente) en el discurso, lo que posibilita su comprensión, su proyección hacia el mundo de las cosas tangibles (realidad) y su cuestionamiento.

La palabra *hace*, no sólo nombra, en el sentido del nomoteta, el hombre que da nombre a las cosas, y la *prima impositio*, la primera vez que se establece la relación entre la palabra y el objeto que nombra (Eco 1993 y Domínguez Prieto 2004). En términos recientes, el discurso dota de sentido al mundo, conforma nuestro pensamiento y ordena (en términos de significación) la realidad. El *logos* concede a la utopía un ser, si no tangible, sí por lo menos aprehensible en términos husserlianos del fenómeno.

La paradoja (en relación al *lugar* de la utopía) es sólo etimológica, dado que en un espacio ineludiblemente significativo (lo humano, lo cultural), poblado de signos (semiosfera, en términos de Lotman 1996), un no-lugar no existe. Todo lugar es posible, en el proceso cultural e históricamente determinado que solemos llamar discurso; además, la utopía es autónoma en un sentido ontológico, lo que presupone que una esfera de la realidad es autónoma de otras, pero no implica que la utopía no se rija por leyes que se considera que pertenecen a otra esfera distinta. La semiosfera, los signos que conforman el universo humano, se conforma por redes de relación y no por espacios aislados, aunque así lo aparenten en una primera lectura.

Esta perspectiva que se aproxima a la realidad, parte de la consideración filosófica de que, desde el momento en que es formulada en el discurso, la utopía se torna inteligible; lo inteligible es la realidad, y en un sentido aristotélico, la *verdadera* realidad, aquella que percibimos con el intelecto; y conformada además, en términos kantianos, también con la imaginación, que complementa la razón y le da sentido.

En el terreno de la ficción, aceptando como tal la forma narrativa *novela*, las utopías suelen ser consideradas como proyecciones y prácticas posibles (que no probables) de sociedades, humanas o no; por ejemplo *Baudolino* (Eco 2001), que representa la ficcionalización contemporánea del reino imaginario del Preste Juan, tan caro al pensamiento medieval, o la novela *The Mote in God's Eye* (Niven y Pournelle 1975), donde se describe con sumo detalle el primer contacto entre los seres humanos y una especie alienígena,

contraponiendo sus características y procesos. Cada universo ficcional se rige por un conjunto de reglas, variables específicas cuyo funcionamiento y relaciones debieran ser coherentes, verosímiles (Pardo Fernández 2008). La utopía (ese otro mundo ficcional) se erige como la más compleja propuesta, al menos en intención, de construir otro mundo posible donde las relaciones entre los individuos y la colectividad, lo cotidiano y lo trascendente, se muestran cuando menos *divergentes* de la sociedad de la que emerge el texto literario.

Reducida sólo a su carácter de idealización, hipérbole o alegoría, la utopía pierde toda capacidad, en tanto discurso, de reconformar la realidad, de otorgar otro sentido a los modos en los que la sociedad y las prácticas culturales que la definen se conforman. La subversión se transforma en un volumen más en la biblioteca de la torre de marfil, o en un espejismo, en lugar de ser crítica o mirada hacia el abismo de las posibilidades (complejas, contradictorias) de los seres humanos en sociedad.

Un texto literario es necesariamente limitado. Posee una distribución espacial que se torna temporal en el acto de la lectura; ocupa un sitio en papel impreso, o bien en el ámbito del código binario de la edición digital. Las grafías, agrupadas en palabras que se distinguen entre sí por espacios en blanco, tienen un principio y un fin reconocibles —si bien en algunas propuestas literarias disímiles, como el relato *La escritura de Dios* de Borges (1949), o en *Finnegans Wake* (1939) de Joyce, se intuye infinita—.

Pero su proyección significativa va más allá de la página o la pantalla de computadora. Como constructo de una ficción, parte de un corte discursivo parcial, limitado, y se *proyecta* como una red de significación específica, particular, la cual, de muchos modos, es un *no* lugar posible.

(...) estamos dentro de un universo de múltiples sentidos, pero siempre circulantes y tendentes a la unidad lingüística (y a la nulidad epistemológica) de la tautología. Este universo registra la crisis de la comprensión de la relación entre sentido y significado, entre nombre y cosa, entre sociedad y producción. (...) Nosotros imaginamos para este mundo una intercomunicabilidad total, pero allí donde no existe criterio de medida, referencia objetiva, allí la comunicación es caótica o, para ser más exactos, es precisamente indiferente. (...) toda capacidad de referencia real queda anulada (Negri (2006):205-206).

De esta manera, el carácter de posibilidad de un texto ficcional, que llamaremos utópico (autónomo, autorreferencial), lo torna real. De este modo, a partir de estas premisas, es posible realizar la lectura de distintas novelas que proponen utopías que pretenden subvertir variados discursos: el poder, la organización social, la muerte, entre otros. La ciencia ficción, como se señaló

más arriba, es justamente la práctica narrativa donde se hace más evidente esta pretensión de subvertir nuestra lectura y nuestra escritura del mundo.

### Las metáforas del poder

El volumen de relatos *Kalpa imperial*, de la argentina Angélica Gorodischer (1983) se suma a una tradición cuyo máximo exponente, en la literatura fantástica anglosajona, lo constituye Clark Ashton Smith y el continente de *Zothique* (1970), el cual existe después de lo que podemos considerar la historia humana tal y como la conocemos ahora.

Ese mundo futuro, de muchos modos, metáfora y recreación de todos los imperios de la humanidad, se sucede por un periodo designado como *kalpa*, palabra sánscrita que significa *eón*, o en términos más o menos concretos, entre 16 y 4 mil 320 millones de años. Un imperio sin principio y sin final que se avizore se conforma como la utopía *perfecta* (la redundancia es voluntaria) de los grandes imperios históricos, desde Gengis Khan hasta Felipe II, pasando por el macedonio Alejandro Magno y la Roma de los Césares.

Hablamos de utopía en el sentido de realidad al que remite Bergson (1907): en vez de hablarse de un futuro como algo posible se concibe un futuro que habrá sido posible, dado que lo posible no es sino lo real al que se añade un acto del espíritu; en este caso, el acto intencional de la escritura, esto es, la formulación del discurso ficcional. En ese futuro, todo pasado (de algún modo nuestro presente, sin perder de vista que para el intelecto no hay distinción entre los discursos temporales) se conforma alrededor de los discursos que nos rodean, y Gorodischer recurre, en el último relato del volumen, a la narración de un guía de caravanas para recrear el mundo *pop* y políticamente determinado de nuestro siglo XX, lo cual es otro modo de *situar* la utopía.

El poder, la reflexión sobre los modos en los que opera y se reconoce, es el tema central de esta obra literaria. Es así como la utopía (lo reitero: discurso ficcional) recobra una suerte de sentido crítico que va más allá de la hipérbole y se sitúa en el mismo plano que otros discursos (el filosófico, el histórico) han hecho suyo: el de conformarse como un modo de comprender y reflexionar sobre la realidad, a partir de otras esferas (constructos discursivos autónomos).

Entre otros aspectos, entre los que destaca la diversidad de los espacios: territorios, ciudades, habitaciones, travesías, el logro fundamental de esta propuesta de Gorodischer consiste en recrear un mundo utópico no a través de la detallada explicación de su contexto o de su modo de funcionamiento, sino con el entendido de que comienza, una y otra vez, *in medias res*, lo que nos obliga en tanto lectores a llenar, sin éxito, los abismos que se presupone subyacen el relato total, y sólo supuesto (¿utópico?) del Imperio.


El inicio de *Kalpa imperial*, «Retrato del Emperador», es el comienzo de la utopía. No a partir de la nada, sino tomando como base las ruinas de un

imperio olvidado, de una historia que se ha perdido (o que se ha olvidado intencionalmente, que en términos del discurso es lo mismo), un nuevo reino se levanta, expandiendo lentamente sus brazos en un crecimiento que pareciera que es infinito (otra característica de las propuestas utópicas, formuladas en un sentido atemporal) pero que, para autorregularse (en términos de la ficción, de los parámetros necesarios para poder contar cualquier historia a partir de un inicio y en pro de de un final) formula la existencia del Sur: un espacio aparte, fuera del Imperio. Es interesante destacar que la utopía del Imperio sin fronteras y extendido sin límites en el tiempo sólo es posible si se puede relacionar con una otredad que lo refrende; el Sur salvaje incluso *posibilita* la continuidad del Imperio en el relato «Así es el sur», dado que antes de que se devore a sí misma la utopía debe refrendarse en la relación dialógica con el espacio (ajeno) que la hace posible.

En la lectura de una obra de tal complejidad, aludiendo a su proyección metadiscursiva y su propuesta de una utopía que se realiza en espacio narrativo, es interesante acotar que la utopía en tanto *status quo* inamovible, uno y diverso, se ve refrendada en la extensión del Imperio y en las transgresiones del orden que, al cabo, lo sustentan y conforman su coherencia.

De este modo, la Emperatriz que surge desde un espacio humilde y llega a palacio con inteligencia y sensatez, el joven que se transforma en una bella princesa (al estilo de las comedias de capa y espada del Siglo de Oro) o el niño que pierde la cordura para tornarse en el rey Hurón, se constituyen en otras tantas posibilidades de recrear la utopía como un espacio que, a diferencia del Reino de los Cielos —en el sentido que reflexiona Ti Noel al final de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, (1949 (1983):144)—, puede estar sujeto a transgresiones y vaivenes que, al cabo, como evidencia el conjunto de relatos y la propuesta de Gorodischer en obras posteriores, no debilitan la propuesta de este universo utópico, sino que lo refrendan en tanto universo discursivo.

Angélica Gorodischer, desde el ámbito latinoamericano, mira hacia la tradición occidental y hacia el modo en el que nos conformamos aquí y ahora, pero proyecta, a modo de extrapolación y de cuestionamiento, las posibilidades de lo real en términos de una utopía imperial que permite la crítica y la subversión de lo inmediato.

Entender así la escritura, como una narrativa que reconoce que es literatura fantástica y no *realismo*, es un modo de *justificar* (y refiero esta palabra con sumo cuidado) otros discursos artísticos, tan válidos y tan necesarios como la ciencia para el estar y el hacer de los seres humanos, para la comprensión del mundo y la reflexión sobre las prácticas humanas en tanto formulaciones signílicas en el seno de lo social. 

## REFERENCIAS

- ALONSO GARCÍA Ana  
2004 «Ciudades como islas: la insularidad como estructura topográfica en las ciudades imaginarias de Jules Verne», en OLIVER FRADE José Manuel (coord.), *Isla abierta: estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu [X Coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española]*, La Laguna: Universidad de La Laguna, Servicio de Publicaciones, vol.1, pp.: 45-62.
- ASHTON SMITH Clark  
[1970] *Zotique*, New York: Ballantine Books; (tr. esp.: *Zotique*, Madrid: Edad, 1977).
- BARCELÓ Miquel  
2005 «La ciencia en la ciencia ficción de Jules Verne», *Primeras Noticias. Revista de Literatura*, 214:79-84.
- BERGSON Henri  
1907 *L'évolution créatrice*, Paris: Les Presses Universitaires de France, 1959, 86ed.; (tr. esp.: *La evolución creadora*. Buenos Aires: Cactus, 2007).
- BERTI Eduardo  
2005 «Julio Verne (1828-1905)», *Letras Libres*, septiembre, 48:60-63.
- BORGES Jorge Luis  
1949 «La escritura del Dios», en *El aleph* Buenos Aires: Losada.
- CARPENTIER Alejo  
1949 *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- DOMÍNGUEZ PRIETO César Pablo  
2004 *El concepto de materia en la teoría literaria del Medioevo. Creación, interpretación y transtextualidad*, Madrid: CSIC.
- ECO Umberto  
1993 *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari: Laterza; (tr. esp.: *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea*, Barcelona: Crítica, 1994).
- 2000 *Baudolino*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Baudolino*, Barcelona: Lumen, 2001).
- GORODISCHER Angélica  
1983 *Kalpa imperial*, Barcelona: Minotauro; Barcelona: Alcor, 1990.
- GUMILEV Lev Nikolaevich  
(1994) *La búsqueda de un reino imaginario: la leyenda del Preste Juan*, Barcelona: Crítica.
- JOYCE James  
1939 *Finnegans Wake*, London: Faber & Faber.
- LOTMAN Yuri  
(1996) *La semiosfera*, Madrid: Cátedra.
- MIÉVILLE China  
2004 «Marxism and Fantasy: An Introduction», in SANDNER David (ed). *Fantastic Literature. A Critical Reader*, Westport: Praeger, pp. 334-43.
- MIÉVILLE China  
2000 *Perdido Street Station*, London: Pan Macmillan, 2008.
- NEGRI Antonio  
(2006) *Fábricas del sujeto, ontología de la subversión: antagonismo, subsunción real, poder constituyente, multitud, comunismo*, Madrid: Akal.
- NIVEN Larry & POURNELLE Jerry  
1975 *The mote in God's eye*, New York: Pocket Books.
- PARDO FERNÁNDEZ Rodrigo

- 2009 *De la ficción o de por qué llamar a las cosas por su nombre*, Granada: Diputación de Granada.
- RICOEUR Paul  
1997 *L'idéologie et l'utopie*, Paris: Seuil; (tr. eng.: *Lectures on Ideology and Utopia*, New York: Columbia University Press, 1986).
- VERNE Jules  
1871 *Une ville flottante*, Paris: Hachette.

#### BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- BARTTER Martha (ed)  
2004 *The Utopian Fantastic*, Westport: Praeger.
- FILER Malva E.  
1995 «Las transformaciones del cuento fantástico en la narrativa rioplatense (1973-93): Luisa Valenzuela y Mario Levrero», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham: AIH, agosto, pp.182-190.

[Original]

## Un programa cognitivo y hedonista sobre la creación artística y literaria en «Las ruinas circulares» de Borges

ANDRÉS CÁCERES MILNES  
Universidad de Playa Ancha (UPLA)  
Valparaíso, Chile. ✉

---

**Resumen:** En «Las ruinas circulares» se hurga uno de los temas recurrentes en la creación literaria de Jorge Luis Borges, que es el concepto de lenguaje como un repertorio arbitrario de símbolos capaz de revelar «otra realidad». Muestra una inevitable tendencia a falsear la realidad por medio de la naturaleza metafórica del lenguaje. A partir de esta noción y función del hecho lingüístico, el cuento presenta un dispositivo temático adscrito al acto de la creación, en tanto que significa la instauración de la dimensión fantástica e irreal en el plano de la invención.

El carácter alucinatorio del mundo presente en el cuento, que indaga el proceso de la creación artística, se realiza a través de una secuencialidad de proposiciones. El fin es elucidar el plan cognitivo y hedonista —soñar para crear una vida fantasmagórica— y la unidad lógica del relato: el sueño es apariencia, la apariencia es vida y la vida es creación artística.

**Palabras claves:** Lenguaje – Otra realidad – Creación artística – Secuencialidad de Proposiciones – Vida fantasmagórica.

[Full paper]

### A Cognitive and Hedonist Program on Literary and Artistic Creation in «Las ruinas circulares» by Borges

**Summary:** «Las ruinas circulares» focuses on one recurrent theme in Jorge Luis Borges's literary creation: the concept of language as an arbitrary repertoire of symbols capable of revealing "another reality". The story shows the inevitable tendency to falsify reality by means of the metaphoric nature of language. From this notion and function of a linguistic fact, the story presents a thematic device relevant to the act of creation as it implies the foundation of an unreal and fantastic dimension in the plane of invention.

The hallucinatory character of the present world in the story, which explores the process of artistic creation, is carried out by a sequence of propositions. The objective of this article is therefore to elicit both the hedonist and cognitive plan —dreaming as a way of creating a phantasmagoric life—, and the logical unity of the narrative: the dream is an appearance, the appearance is life, and life is, ultimately, artistic creation.

**Key words:** Language – Another reality – Artistic creation – Sequence of propositions – Phantasmagoric life

---



## Preliminar

El hombre se aproxima a la realidad de muchas maneras, pero siempre teniendo en los actos del lenguaje un instrumento de comunicación social que reafirma su propia humanidad. Mediante el lenguaje construimos y desconstruimos mundos posibles en una relación de producción, consumición y activación de textos. Hay un proceso verbal que promueve la interacción comunicativa como competencia social entre hombre y texto. En este sentido, vamos a entender la figura del hombre desde su rol lector y su competencia de producción de signos textuales, con el propósito de construir activamente lecturas de mundos imaginarios. Por otra parte, concebimos el texto como la unidad básica de la interacción lingüística que tiene como rasgo específico la coherencia.

Enrique Bernárdez señala que el texto

(...) es la unidad lingüística comunicativa fundamental, producto de la actividad verbal humana, que posee siempre carácter social; está caracterizado por su cierre semántico y comunicativo, así como por su coherencia profunda y superficial, debida a la intención (comunicativa) del hablante de crear un texto íntegro, y a su estructuración mediante dos conjuntos de reglas: las propias del nivel textual y las del sistema de la lengua (1982:85).

La actualización de secuencias de proposiciones constituye la activación del mundo del texto por medio de enclaves textuales —segmentos de oraciones— que forman un todo conexo entre sí y con el contexto. En otras palabras, la coherencia del texto tiene que ver con el conocimiento del mundo que se despliega por medio del papel activo del lector en la producción de proposiciones con significados implícitos o intencionales (presuposiciones) y con relación al referente.

Estas posibilidades de coherencia textual las pretendemos llevar a cabo mediante la lectura del cuento «Las ruinas circulares» de Jorge Luis Borges<sup>1</sup> como signo sensible a la accesibilidad de amalgamas unitarias e interdependientes de segmentos secuenciales a nivel del lector, de acuerdo a las pistas entregadas por el hablante o autor. Entonces, la resonancia textual está a nivel de las expectativas, como previsibilidad lógica en el funcionamiento de una lectura que abre el mundo del texto a la comprensión.

En consecuencia, parece pertinente plantear el problema del texto literario (en este caso, cuento) a partir de la unidad lingüística y comunicativa, donde la

<sup>1</sup> «Las ruinas circulares» fue publicado originalmente en la revista *Sur* (nº 75, 1940, pp. 100-6). Un año más tarde integró *El jardín de los senderos que se bifurcan* y en 1944 formó parte de *Ficciones*.

propiedad de la coherencia se manifiesta mediante un proceso de integración de secuencias en el plano semántico. De modo que, consideramos adecuado a la finalidad de este trabajo tomar las ideas de Teun Van Dijk sobre la coherencia.

La noción de coherencia es una propiedad semántica de los discursos basados en la interpretación de secuencias de proposiciones. Para este trabajo tomaremos el concepto de coherencia global, pragmática e interna si pensamos que el significado está en la mente de la persona que lo produce o percibe.

Entendemos la coherencia global como el conjunto de significados abstractos que engloban las secuencias parciales de proposiciones. El conjunto de estas proposiciones constituyen una macroestructura que disemina el tema dentro del mundo del texto. Van Dijk considera a las macroestructuras en el plano de la estructura profunda; es la representación semántica global que define el significado de un texto como un todo único. La relación entre una microestructura y una macroestructura se establece a través de cuatro macro-reglas (omitir, seleccionar, generalizar y construir e integrar). Nosotros nos quedaremos preferentemente con la de «seleccionar» (omitir ciertas informaciones que es condición, presuposición o consecuencia de otra proposición no omitida, pero tomando en cuenta que el concepto de «marco» suple el vacío dejado por el acto de omisión) y «construir o integrar» (la información narrativa del cuento se ve sustituida por una nueva información mediante un proceso de deducción). Consideraremos ambas reglas bajo el principio de la implicación semántica. Esto quiere decir que una macroestructura obtenida por medio de este proceso, debe estar implicada semánticamente en su conjunto por la serie de proposiciones seleccionadas o construidas e integradas (Van Dijk 1978 (1983):58 y ss.).

También en este plano veremos el concepto de *tópico* como instrumento metatextual que sirve para orientar la dirección de la actualización cooperativa del lector según las categorías semánticas del relato (Umberto Eco prefiere el término *topic*, *cfr.* 1979). Reconocerlo significa proponer una hipótesis sobre determinada regularidad del texto, o sea, ¿de qué se habla?

El tópico textual, que está conectado con la interpretación que el lector u oyente está inducido a dar al texto, representa una especie de operación de tipo pragmático que el lector realiza sobre el cuento. Las condiciones de la coherencia semántica, deben formularse en relación con la noción de tópico del discurso. El tópico «tiene la función cognoscitiva concreta de seleccionar una unidad de información o concepto desde el conocimiento» (Van Dijk 1978 (1983):183). En general, a un sintagma se le asigna la función de tópico si su valor en algún mundo posible<sup>2</sup> ha sido identificado como un valor de

---

<sup>2</sup> Al lado de la realidad actual existen las realidades alternativas. El término técnico para estas realidades es la expresión «mundo posible» que proviene de la lógica modal. Semejante

expresiones proposicionales (con)textuales precedentes en forma implícita o no. El título del cuento, por ejemplo, puede constituirse en un tópico, en los límites del plano semántico. Por lo tanto, el tópico es el resultado de un paseo inferencial, producto de una serie de amalgamas semánticas obtenidas como resultado de la cooperación del lector.

Veremos la coherencia pragmática por medio del marco. Para ello, debemos precisar que una condición importante de la coherencia semántica es la supuesta normalidad de los mundos implicados. Nuestras expectativas van a estar determinadas por el conocimiento del mundo y de los estados particulares de cosas o progresión de sucesos. De modo que, el marco es un componente teórico explicativo de la coherencia del texto. En otras palabras, constituye una estructura conceptual en la memoria semántica y representa una parte de nuestro conocimiento lógico del mundo. A un marco lo entenderemos como un principio de organización que involucra una serie de conceptos que forman una unidad activada en la producción y comprensión del mundo del texto.

El lector debe recurrir a un léxico con forma de diccionario para localizar las propiedades semánticas elementales del relato y poder así intentar amalgamas provisionales o presuposiciones implícitas. En este plano podemos señalar que tenemos inferencias basadas en los marcos que son verdaderos procesos de hipercodificación con referencia a una enciclopedia. Por tanto, al marco lo vamos a entender como un texto virtual o una historia condensada.

La coherencia interna corresponde a las llamadas isotopías. Con esta expresión queremos decir que la coherencia emerge de un trayecto de lectura. Es la recurrencia a un mismo haz de categorías que justifican un nivel de sentido del texto. En el plano textual es una propiedad semántica que surge como una categoría de redundancia, repetición o reiteración de elementos similares con el propósito de preservar la homogeneidad del discurso. La presencia de estas isotopías al interior del cuento contribuye a asignar un carácter invariante al sentido del texto. Aunque un texto permite distintas lecturas, según el contexto sociocultural y las competencias del lector, tales lecturas están garantizadas por las isotopías.

En consecuencia, el análisis del cuento «Las ruinas circulares» pretende desentrañar la coherencia textual de acuerdo con los siguientes conceptos-saco: macroestructuras, presuposiciones inferenciales, tópicos, marcos e isotopías. Todas estas categorías operan como apoyo al texto, unidad lingüística básica en el plano de la comunicación social.

---

mundo hay que considerarlo como una abstracción, como algo construido. La realidad histórica y la realidad de los sueños son mundos de esta índole. Así pues, un mundo se compone de relaciones mutuas, de *alternatividad* y de *accesibilidad*. (cfr. Van Dijk 1978).

## El sueño de un soñador soñado

El lenguaje como fundamento de la literatura nos permite vislumbrar el concepto que tiene Borges de la literatura y de la realidad. El lenguaje borra los límites de la materialidad de las personas y transforma el tiempo lineal en una indeterminación de naturaleza cíclica, que es el símbolo de la perfección divina.

Hay una incorporación de lo real a una dimensión mítica en un acto de ficción que establece una relación por implicación entre un Sujeto /hombre forastero/ y un Objeto /hombre soñado/. La idea es alucinar para imponer «otro» mundo a la realidad y que nos es dado para percibirlo por los sentidos. Este programa del protagonista es el texto diseminado en forma de proyecto o plan.

En el cuento está la concepción del lenguaje como un sistema arbitrario de símbolos, receptáculo y archivo mnemónico de la sucesividad circular en el paso del tiempo. Un orden temporal que cumple una función desmaterializadora de la realidad. Vale decir, el mundo está cifrado en el lenguaje de la creación donde los sueños empiezan a introducirse para transformar el mundo real. Se instituye un entrecruzamiento entre la realidad y los sueños. El querer soñar como propósito sobrenatural desplaza la facticidad de la realidad y proyecta un mundo individual soñado por un soñador.

La lectura de «Las ruinas circulares» representa la diferencia y fundición de /dormir/, /soñar/ y /crear/, es decir, el acto ilocucionario existencializa lo soñado (hijo adánico) en el acto heroico de la creación. Entonces, podemos traducir el programa narrativo /soñar/<sup>3</sup> como «dar vida» y coincide con el valor cognoscitivo de «crear». La relación se establece entre dos figuras, creador/creado, para así estatuir una nueva vida que no es más que un sueño de un soñador soñado.

El fenómeno estético de la creación se encuentra vinculado al marco narrativo /deseo de soñar un hombre y proyectarlo a la realidad/<sup>4</sup> conjuntamente con el problema metafísico como plano intelectual que subyace el eje realidad/ficción. El Sujeto /hombre forastero/ fabrica y materializa la realidad de un Objeto /hombre soñado/ e intenta darle un sentido.

Pero, en Borges hay una negación: la (in)materialidad del Objeto. Vale decir, en el instante de la creación se disuelve la singularidad del yo para confundirse con el *tú* fantasmagórico y despersonalizarse en un *él-otro* que a la vez lo soñaba. Triple proceso que abarca un hombre1, hombre2 y hombre X.

---

<sup>3</sup> El concepto de programa se refiere a un mecanismo que permite seleccionar y organizar la información en términos de la representación de una traducción.

<sup>4</sup> El marco consiste en una sucesión estructurada de actos comunicativos previsibles, con el propósito de reducir la incertidumbre y activar la coherencia del texto, según la lógica del mundo del interpretante.

El sujeto de la enunciación reflexiona y determina las coordenadas históricas mediante un lenguaje que alude a la temporalidad con el propósito de darle un sentido cósmico al relato.

Sin embargo, lo que interesa es construir y aplicar un modelo de significación a este cuento. Para ello, empezaremos señalando que la lectura de «Las ruinas circulares» permite distinguir una macro-estructura y dentro de ella dos macro-segmentos:

- Una *macro-estructura* delimitada por la presencia de dos actores, que son aludidos como /hombre taciturno, gris, forastero/ y /hombre soñado/. Estos dos sujetos reconocidos en su materialidad e inmaterialidad configuran el plano diegético de lo narrado como texto explícito: la historia de un hombre que sueña a otro hombre.

- El *macro-segmento1* lo constituye el relato que presenta la dicotomía creador/creado y la circunstancia en que se produce la actividad programática de /soñar/ y /dar vida/. Esta parte configura el segmento diegético de lo soñado como texto expandido por otro sujeto y que podríamos denominar de la siguiente forma: cómo alguien crea un hombre para proyectarlo a la realidad y a la vez comprende que es una apariencia que otro lo soñaba.

- El *macro-segmento2* está dado por el título y el epígrafe que funcionan como conectores semánticos del otro macro-segmento y macro-estructura respectivamente. Ambos nos proporcionan una información necesaria para la articulación e integración global del mundo del texto. Además, operan como puerta de entrada de un diccionario que abre los diversos programas narrativos. El segmento de texto que continúa lo amplía, describiéndolo. La idea es desplegar un objeto figurativo (las ruinas circulares) diferente de los objetos valorativos (es la vida soñando alrededor de ti...).

A partir de esta base hay que comenzar por construir los proyectos narrativos para que transcurran hacia la revelación del lenguaje como hecho estético de acuerdo a un saber anatómico, cosmogónico y mágico. Estos saberes son instancias cognoscitivas de un querer hacer una vida nueva, pero simulada.<sup>5</sup> El Sujeto /hombre taciturno/ aparece con su identidad cognoscitiva, arribando a un Objeto espacial /selva/ y luego instalándose en un Objeto material /templo circular/.

El objeto material en el transcurso del relato revela un saber mítico por medio del cual se abre la significación del texto como un verdadero programa narrativo entre los *macro-segmentos 1* y *2*. Esto nos permite reconocer que hay una relación de S – O en la diégesis del cuento que se mueve desde la

---

<sup>5</sup> En este punto, no podemos olvidar el concepto del lenguaje como un repertorio arbitrario de símbolos independientes de la realidad objetiva. Por lo tanto, es un elemento falsificador de ella.

materialidad a la inmaterialidad y vice-versa: S1 /hombre forastero/  $\cap$  O /hombre soñado/. Pero, a la vez, el sujeto soñador (S1) en un proceso de desdoblamiento y desplazamiento metafórico en su nivel de apariencia comprendió que otro también lo soñaba, Sx.

En otras palabras, el relato de la *macro-estructura* nos ofrece los elementos para alcanzar el desenlace en el *macro-segmento 1*. Sin embargo, hay un programa narrativo agazapado que a través de una lectura y traducción retrospectiva nos permite una revelación: la existencia de S1 funciona a la luz de Sx /él-otro/. Vale decir, estamos en presencia de una prueba cosmológica que se refiere a un *regressus ad infinitum*: Sx  $\cap$  S1  $\cap$  S2n  $\cap$  Sx.

La presentación del componente narrativo de este texto como ilustración de un método de análisis y un marco teórico comienza por fijar los elementos pertinentes a medida que avanza la lectura con el fin de mostrarnos cómo se integran en una organización global y de conjunto.

El análisis de lo narrado y lo soñado lo haremos dividiendo el cuento en fragmentos, es decir, segmentos episódicos<sup>6</sup> que podemos reconocer según nuestra lectura.

Contar un cuento es poner una historia en escena por parte de un narrador-emisor. El lector-destinatario asume la responsabilidad de activar su enciclopedia de acuerdo al conocimiento general del mundo y a una determinada circunstancia de enunciación para poder conferir un universo de presuposiciones que están estimuladas en el interior del relato. Por ejemplo, en nuestro cuento el verbo /soñar/ presupone dos cosas: a) el carácter alucinatorio del mundo; b) el objeto por soñar debiera estar en el plan cognoscitivo del hombre soñador. De todas maneras, nos encontramos con que a través de un gran número de unidades léxicas se construyen amalgamas presuposicionales, marcos narrativos, topic e isotopías que como términos-saco desentrañan una continuidad de sentido que es la base de la coherencia del texto.

El mundo del texto está hecho de un conjunto de lexemas conceptuales y sus relaciones, verdadera constelación de ideas y referencias que disemina el texto como una máquina presuposicional.

- 1) El hombre taciturno
- 2) El hombre gris
- 3) El hombre forastero

---

<sup>6</sup> Entenderemos el segmento episódico como una marca de lectura que nos indica un movimiento que está delimitado por lo que ocurre entre un transcurso de acontecimiento y otro. Vale decir, entrada y salida con que se abre y cierra un episodio en el nivel de lo narrado y lo soñado. En el cuento «Las ruinas circulares» tomaremos en cuenta veinte marcas episódicas.

En el episodio 1 se nombra al protagonista con los adjetivos /taciturno + gris + forastero/, lo que presupone una recurrencia de elementos semánticos en el plano de la identidad, pues en algún mundo posible (W) existe un individuo con estas características. Entonces, estamos en presencia de una descripción que es una presuposición de existencia vinculada a la naturaleza de su referencia /venir del Sur/. Al decir que es «taciturno» presupone la cualidad de «sombrio y melancólico», pero también «silencioso y ensimismado»; «gris» entraña la cualidad de ser «oscuro y triste»; «forastero» admite la relación con «extraño y exótico». En consecuencia, el protagonista supone la posibilidad textual de un carácter que es la suma de sus rasgos personales predicativos dentro del marco común /viaje de un hombre pensativo/. Por otra parte, el lexema /hombre/ presupone una entidad singular, masculina, humana y animada incorporada en el marco narrativo /el arribo de un hombre extraño/. «Arribo» admite el concepto de «viaje» (tránsito de un lugar a otro) como «abandono y llegada», «tiempo y sucesión».

- 4) El hombre besó el fango
- 5) El hombre repechó la ribera (probablemente sin sentir)
- 6) El hombre se arrastró mareado

El uso del verbo presupone fácticamente el intento de un hombre por acceder (lograr) una empresa difícil de realizar. Sin embargo, las expresiones «probablemente» y «sin sentir» implican la presencia de un hombre especial y que adquiere sentido íntegro en la revelación de la peripecia final del relato.

- 7) Nadie lo vio desembarcar
- 8) Nadie vio la canoa de bambú
- 9) Nadie ignoraba que el hombre venía del Sur

El pronombre indefinido «nadie» entraña una marca negativa (-) de desconocimiento junto a la acción del verbo «ver», o sea, «nadie (lo) vio» implica un estado de ignorancia con respecto a la llegada de un hombre extraño. No obstante, «nadie ignoraba» supone una marca positiva (+) de conocimiento total. Es decir, hay una implicación semántica de un término en el tejido textual por medio de una relación por contrariedad.

«Nadie» sufre un cambio de estado en su significación (→ +) mediante una trabazón de no-saber/saber, desconocimiento/conocimiento. El paso de un estado a otro es por medio del conectivo adversativo «pero» más la alusión temporal «a los pocos días» que presupone la existencia de un hombre que proviene de otro segmento geográfico: el Sur. El lexema «Sur» incorpora en el mundo del

texto la oposición idiomática y cultural *zend/griego* y la predicación opositiva incontaminado/contaminado de acuerdo a la disjunción oriente/occidente.

- 10) El hombre se arrastró hasta el recinto circular
- 11) El recinto circular es un templo que devoraron los incendios antiguos
- 12) El forastero se tendió bajo el pedestal.

La descripción textual nos presenta las expresiones «recinto circular», «templo», «pedestal» como repetición o recorrido lexemático que permite inferir una identidad referencial alusiva a un universo mítico. La idea del círculo simboliza la noción de totalidad y perfección esférica. En el discurso hermético es la imagen del Uno en el Todo concebido como un perpetuo retorno, propio del tiempo circular. El templo presupone el reflejo del mundo divino, réplica terrenal de un arquetipo celestial que representa imágenes cósmicas a través de estar coronado por tigre o caballo. Y, la marcha del hombre hacia el templo, tendiéndose bajo el pedestal, es el símbolo de la realización espiritual en medio de una columna —eje del mundo— que representa lo cósmico.

Estos ejemplos señalan que la noción de presuposición es una categoría abierta, posible de explicar por medio de un enfoque pragmático. La relación entre unidad léxica e inserción textual, depende de los conocimientos y creencias recíprocas del emisor del cuento y de la cooperación del lector-destinatario. Este enfoque textual permite una explicación sobre la coherencia del cuento, que proviene de un entramado de proposiciones seleccionadas de acuerdo al orden secuencial de aparición.

Las presuposiciones imponen un ordenamiento de prioridad en las acciones que corresponde al fondo (ideas principales) en oposición a las denominadas de relieve (las no pertinentes a la felicidad de una lectura verdadera). Veamos.

- 13) El hombre venía del Sur
- 14) El hombre se arrastró hasta el recinto circular

Esto significa la siguiente lectura:

- 13a) El hombre antes era del Sur
- 14a) El hombre se esforzó en llegar al recinto circular

No significa:



- 13b) El hombre es del Sur
- 14b) El hombre llegó al recinto circular

Los enunciados 13b y 14b no constituyen núcleo de mi lectura, sino que 13a y 14a traduce la felicidad de un pacto presuposicional entre el emisor del relato y la lectura realizada. Por tanto, constituyen el fondo, o sea, el sentido presupuesto como verdadero por el narrador y el lector del macro segmento /la historia de un hombre que sueña a otro hombre/.

- 15) El forastero *sabía* que ese templo era el lugar que requería para su invencible propósito.
- 16) El forastero *sabía* que su inmediata obligación era el sueño.

En el segmento episódico 2 nos encontramos con el verbo «saber» que se comporta como un término presuposicional que actualiza un poder potencial de «conocimiento». Esto por medio de la proposición /ser consciente de algo que es el propósito del sueño/ y «ser consciente» significa /saber que el sueño es el propósito/. En consecuencia, hay una seducción y un placer por la distancia onírica a través de un programa que hace visible una coherencia pragmática según el marco narrativo /acto de soñar/.

La implicación semántica se refiere a /el forastero sabe que el lugar es el templo/ y que /la obligación es el sueño/. Vale decir, hay una presuposición referencial de corte existencial (templo + verbo «ser»). Esta lectura marca el fondo narrativo como un enunciado que afirma un *saber* del mundo y *piensa* un mundo epistémico posible (W1).

- 15) Los hombres de la región habían espiado con respeto su sueño
- 16) Los hombres de la región solicitaban su amparo
- 17) Los hombres de la región temían su magia

Los verbos «espíar», «solicitar» y «temer» recubren en el episodio 3 un acto de observación y sospecha como una voluntad consagrada por los hombres localizados en el mundo visible de «la región». Al mismo tiempo, activan un signo de veneración por el sueño mágico.

- 18) El propósito sobrenatural es soñar un hombre
- 19) El forastero quería imponer al hombre soñado en la realidad

Esta inserción en el mundo del texto implica la siguiente presuposición de fondo:

- 20a) El prodigio de soñar un hombre
- 21a) Imposición de lo soñado a la realidad

En el segmento episódico 4, el acto de soñar tiene el poder presuposicional de *crear* que entraña el mundo del forastero y el mundo maravilloso del objeto soñado (W1 + 2). Por tanto, tenemos un marco común /deseo de soñar un hombre/ y un marco narrativo /cómo soñar un hombre/. Estos marcos en el nivel pragmático de la coherencia nos remiten a la traducción de un programa que se mueve «entre» los macro-segmentos 1 y 2. Entonces, el marco (*frame*) despliega el verbo «crear». El mundo del texto está enmarcado en una noción onírica que acusa la afirmación de introducir otro segmento a la realidad.

El paso del deseo a la afirmación por medio de las proposiciones oracionales selecciona la realización de la acción a cumplir/proceso de cumplimiento o éxito/fracaso de la acción narrativa.

- 20) Le convenía el templo inhabitado y despedazado
- 21) El forastero estaba consagrado a la tarea de dormir y soñar

Estos enunciados poseen un significado implícito:

- 22a) El lugar sagrado del sueño es el templo en ruinas
- 23a) La tarea del forastero es solamente dormir y soñar

En el episodio 5 la seducción por «dormir» y «soñar» entraña un objeto figurativo /el templo/ que designa un espacio mítico ubicado en el centro.<sup>7</sup> Este objeto mítico es la vía por donde el hombre accede a la admisibilidad de los sueños como método de creación. Entrar en los sueños admite dos presuposiciones: *a)* el grado alucinatorio del mundo narrado; *b)* la inminencia de una revelación sobre la naturaleza y función del lenguaje como hecho estético.

«Dormir» y «soñar» amalgaman la idea opuesta, «despertar», lo que nos indica que son proformas lexicales de naturaleza verbal que están al servicio de un cambio de estado en tanto que inducen una transformación como actividad hedonista: el acto de crear.

<sup>7</sup> En la representación cósmica, el Centro es el lugar para el Creador. Los círculos concéntricos son el germen del eterno fluir y refluir de las formas y los seres.

El relato intenta explorar y ahondar en el proceso de la creación artística. Así, el lexema «soñar» en la selección de las proposiciones, aparece conectado con expresiones como «despertar», «dormir» y «vigilar» que son elementos semánticos funcionales al texto, en cuanto desambiguan el artificio onírico y hedonista del marco narrativo /querer soñar un hombre/. La amalgama proposicional permite situar el acto de soñar en la dimensión cognoscitiva de «pensar» y «crear», por lo que abre un programa narrativo potencial entre S1 (hombre forastero) y S2 (hombre soñado) que podemos desplegar mediante la siguiente figura:

$$S1 \cap W1 \text{ R } S2 \cap W2$$

«Dormir» presupone «soñar», pero con «el otro» que es la razón del sujeto soñador: soñar un hombre y proyectarlo a la realidad. Lo soñado está en una implicación semántica de vigilia/sueño con una localización geográfica que corresponde al recorrido lexemático «mínimo de mundo visible + leñadores + necesidades frugales + arroz + fruta», lo que unido a la figura espacial «la selva» nos da una ilusión referencial.

Hasta aquí podemos preguntarnos de qué quiere ocuparse el cuento, es decir, de qué se habla o cuál es el punto crucial del relato que hace posible una continuidad de sentido como base de la coherencia global. La respuesta la daremos como una hipótesis sobre la regularidad del texto y que sirve de orientación feliz a la activación cooperativa de la lectura. Esta orientación proviene de la construcción de un esquema del pensamiento en términos de tópico.

Tópico = arribo del hombre taciturno a las ruinas circulares para consagrarse a la tarea de dormir y soñar.

Por abstracción podemos obtener la siguiente macro-proposición: en las ruinas circulares el hombre se consagró a dormir y soñar.

El tópico narrativo forma parte de uno mayor que es el macro-tópico= el papel que juegan los sueños en el proyecto de crear un hombre.

- 22) El hombre se soñó en el centro de un anfiteatro circular
- 23) Los alumnos taciturnos fatigaban las gradas
- 24) El hombre les dictaba lecciones de anatomía, cosmografía y magia

Estos enunciados, que corresponden al segmento episódico 6 del cuento, nos indican que la marca textual caracterizada por la propiedad reflexiva «se soñó» instaura un desplazamiento metafórico del S1 en la circunstancia en que se produce la actividad hedonista de soñar, pues «él» como figura se desdobra hacia un simulacro de hombre forastero. Se ha convertido oníricamente en un «maestro», en el centro creador del templo incendiado.

El recorrido lexemático «nubes + taciturno + fatigaban + altura estelar» activa la cualidad humana «sombria y melancólica» que corresponde a una verdadera estética del silencio borgeano. Además, proviene del episodio 1 como eslabón semántico que adquiere sentido al final del cuento. De modo que, la presuposición de fondo es 24a) El soñador se sueña en el centro del templo; 25a) Los alumnos son discípulos que están en las gradas; 26a) El hombre es un maestro instruido en los tres saberes. Conjuntamente con esta implicación enmarcada en una nueva realidad, surgen lexemas como «vana apariencia + fantasmas» que recubren el marco narrativo /posibilidad de crear un hombre para que participe en el universo/.

La cognición de una realidad onírica por parte del sujeto soñador redime al sujeto soñado a través de la liberación que se lleva a cabo por vía del desdoblamiento y desplazamiento. Este proceso programático de transmutación, significa establecer una relación diádica y circular en la accesibilidad de los mundos posibles:

$$W1 R W2 \cap W2 R W1.$$

El paso del episodio 6 al 7 se realiza con el conectivo temporal «a las nueve o diez noches»:

25) Él comprendió que nada podía esperar de los alumnos que aceptaban con pasividad su doctrina.

26) Él comprendió que los alumnos que arriesgaban una contradicción razonable podían ascender a individuos.

Este segmento presenta un acontecimiento donde el propósito de soñar un hombre está inmerso en el nivel de la irrealidad del soñador-soñado como mundo epistémico posible. La relación maestro/discípulo está representada por las marcas lexemáticas «alumno + doctrina». Este mundo posible presupone 27a) El soñador no acepta a los alumnos pasivos; 28a) El soñador acepta a los alumnos activos. Estas conjeturas amalgaman un nivel de coherencia pragmática según el marco narrativo /necesidad de encontrar un discípulo/ que alude a un «poder ser» que en definitiva es un «poder + querer hacer» un ser

humano como acto heroico de creación artística. Esta progresión dialógica se desarrolla en una relación de conjunción y disjunción: 1)  $S1 \cap O1$ = el sujeto soñador es capaz de crear un individuo activo; 2)  $S2 \cap O2$ = el sujeto soñador que a la vez es soñado por otro, es capaz de crear un sujeto activo. Sin embargo, 3)  $S2 \cup O3$ = no acepta un sujeto pasivo (es un «no querer hacer»). Vale decir, la accesibilidad a los mundos posibles presupone un sujeto del enunciado instalado en un  $W1$ , pero desdoblado en un  $W2$  y expandiéndolo por medio de la creación de un hombre simulado.

El episodio 8 se abre con el conectivo temporal «una tarde» que se involucra en una relación de dependencia con el sueño mediante la expresión figurativa «...eran tributarias del...». Además, nos introduce a los siguientes enunciados:

- 27) El soñador licenció el vasto colegio ilusorio
- 28) El maestro se quedó con un solo alumno

La lectura presuposicional tiene como prioridad de fondo:

- 29a) El soñador abandonó la idea del colegio
- 30a) El maestro eligió un alumno

El programa narrativo encara la pareja soñador/maestro, colegio/alumno, donde el Sujeto /él se soñaba/ deja de lado el Objeto referencial /colegio ilusorio/; pero selecciona un Objeto existencial /un muchacho taciturno/ que repite homológicamente los rasgos del forastero como un retorno a la manifestación del origen del hombre que venía del Sur. El mundo del texto nos entrega marcas que señalan una reducción por la circularidad como síntoma de la perfección unánime.

El comienzo del episodio 9 abre un segmento narrativo por medio del término «sin embargo» que coloca una posición de conflicto contrafáctico respecto al programa anterior, pues significa «contrariamente a» en su relación contextual. Presenta un contenido implícito con respecto al marco /soñar un hombre/ en tanto que opera como un conectivo disjuntivo y opositivo que activa la expresión «la catástrofe sobrevino». Abre otro programa.

- 29) El hombre emergió del sueño
- 30) El hombre comprendió que no había soñado

La idea prioritaria en la lectura presuposicional de fondo es que el verbo «emerger» implica el acto de surgir y brotar de un hombre soñado por el

soñador y la voluntad cognitiva del verbo «comprender» está en el plano del intelecto en cuanto concibe un Sujeto X, tomando conciencia de no haber soñado. Por otra parte, el recorrido lexemático «lucidez + insomnio + noche + sueño» enmarcan el discurso en un estado de vigilia perpetua del sujeto encapsulado y a la vez liberado del circuito onírico, o sea, el sujeto de la enunciación tematiza el acto de /contar las circunstancias de un sujeto soñado que se materializa en el sueño del soñador y surge al mundo posible/.<sup>8</sup>

La alucinación de superponer mundos posibles a los sentidos, asimila los tiempos ajenos y homologa el tiempo de la circularidad. Hay un proceso de accesibilidad entre mundos: mundo visible y material + mundo invisible e inmaterial *ad infinitum*. Esta superposición de ámbitos corpóreos e incorpóreos se lleva a cabo por medio de un movimiento regresivo, no lineal, que se despliega mediante un desplazamiento metafórico: un hombre1 sueña a otro hombre2 de donde emerge un hombreX que sueña al hombre1.

- 32) Él comprendió que modelar la materia incoherente de los sueños es una ardua tarea.
- 31) Él comprendió que era inevitable un fracaso inicial.
- 32) Él buscó otro método de trabajo.

El verbo «comprender» en el episodio 10 implica una acción presuposicional con un fondo cognitivo que erige un mundo posible donde el Sujeto X desea que no se haya realizado un determinado estado de alucinación como propiedad, pues corporeizar lo incorpóreo onírico es difícil. Entonces, con el lexema «fracaso» y antes «catástrofe», se abre otro plan narrativo en la traducción del cuento y que tiene que ver con el verbo «buscar» y el marco narrativo /método de trabajo/.

En el segmento episódico 11 se introduce la figura de la luna como nexo valorativo —«perfecta»— entre el dormir y la tarea de soñar. El propósito es reponer el delirio que conjetura una tematización de la quimera + fantasía + ilusión, como actividad hedonista y cognitiva después que el nexo temporal «un mes» reabre el programa /reanudar la tarea de crear un hombre/. Además, el recorrido lexemático «purificar + adorar» involucra en la lectura un espacio y un actor mítico. Así es como el enunciado:

- 33) Soñó con un corazón que latía.

---

<sup>8</sup> Leer es descifrar el siguiente enunciado: el hombre crea la obra humana, pero la obra, a su vez, crea al hombre. En otras palabras, crear es inventar. En consecuencia, inventar es instaurar la dimensión de la fantasía.

Implica en la enciclopedia cooperativa del lector-destinatario, en un acuerdo feliz con el autor-emisor, que verdaderamente soñó el objeto animado «corazón». Pero la inserción textual del verbo «lograr» —«...logró dormir un trecho...»—, sugiere que se trata de una empresa intelectual ardua.

¿Qué es lo importante? 1) El hecho de soñar al hombre, creándolo a partir de adentro hacia fuera y desde el centro y no en la periferia; 2) luego, poder transferir lo creado a un mundo posible concéntrico. El contenido es que el sujeto efectúa la creación, es decir, la invención.

El marco narrativo del episodio 12 es /la creación de un cuerpo humano/. El oxímoron «lúcidas noches» visto como un nivel temporal aparece recubierto por las expresiones «percibir + evidencia», lo que nos indica una figuración creativa que transcurre en la claridad melancólica del crepúsculo, de acuerdo con el siguiente plan: 1) tiempo: la noche catorcena, antes de un año; 2) modalidad: metonímica, parte a todo; 3) sustancia: cuerpo humano; 4) objetos corporales: arteria pulmonar + corazón + otros órganos + esqueleto + párpados + pelo; 5) estado: el hombre lo soñó dormido.

- 34) El mago había fabricado el Adán de los sueños durante las noches.
- 35) El mago se arrojó a los pies de la efigie.

En el episodio 13 nos encontramos con una presuposición existencial, que en el acto comunicativo literario, corresponde a un individuo que pertenece a un mundo determinado, 37a) El mago crea a Adán; por otra parte, 38a) El creador se lanza a la efigie, rogando su socorro. Este fondo textual se sustenta en el marco narrativo /la efigie/, que significa el guardián de los umbrales prohibidos e implica el enigma, en cuanto se presenta al comienzo de un destino que es misterio y necesidad (de soñar y crear a otro). La efigie como objeto figurativo (deíctico: la; verbo: soñó) simboliza lo ineluctable en el curso de la evolución de lo imaginado. Además, el acto de soñar tiene una localización temporal: una tarde + el crepúsculo + las noches.

El mundo del texto inserta el espacio mítico y cósmico propio de la cosmogonía gnóstica (sistema de la formación del mundo + sistema filosófico religioso que pretende conocer todo en forma unánime y trascendental). La enumeración azarosa pretende integrar la totalidad caótica del cosmos: «un toro + una rosa + una tempestad».

El episodio 14 muestra el dios múltiple y cósmico en relación con el mago. El nombre terrenal de este dios es Fuego; el objeto figurativo material es el templo circular; el propósito es rendir sacrificio y culto. Más aún, la marca textual del pronombre relativo «que» alude a la magia del dios Fuego, en una oración subordinada que inserta el implícito «animar» (crear desde) el fantasma soñado conjuntamente con el acto cognitivo del verbo «pensar» («...lo pensarán un

hombre de carne y hueso...»). El Fuego es una figura que unifica la materialidad del hombre simulado. El acto de animar + pensar el hombre como «fantasma soñado» excluye la figura del fuego y del soñador. El simbolismo del fuego en la doctrina del Hinduismo es de gran importancia, tiene una significación sobrenatural que se extiende a las almas errantes. El fuego es un símbolo purificador y regenerador (Chevalier et Gheerbrant 1969 (1986): 511-14).

En estos segmentos ¿de qué habla el texto? La respuesta está en la construcción de un tópico que otorga la coherencia global del texto.

Tópico = el rol de la cosmogonía gnóstica en la construcción mágica de un cuerpo humano.

El soñado se despertó del sueño del hombre que soñaba. Vale decir, «el soñado como objeto de la ilusión de un mundo posible, emerge de la corporeidad del soñador» (W2 R W1). Espejos superpuestos que reflejan la cara de uno y otro en una relación concéntrica. Este tipo de relación discurre desde el forastero (S1) hacia lo soñado (S2) que a la vez se desdobra en otro Sx en un entrelazamiento de mundos posibles: es el implícito que activa semánticamente el marco /crear un hombre y proyectarlo a la realidad/.

- 39) Ahora estaré con mi hijo.
- 40) El hijo que he engendrado me espera.
- 41) El hijo no existirá si no voy.

Por medio del verbo en primera persona singular, la conciencia focaliza la voz del padre en una proximidad. Por de pronto, en estos tres enunciados del segmento 15 nos encontramos con la figura del «padre» que implica también la figura del «creador». Además, hay un implícito existencial, «el hijo es». Pero, existe en tanto se da la presencialidad del gestor; en caso contrario se desvanece lo gestado. Entonces, la presuposición la podemos resumir en dos enunciados verdaderos y felices: «el hijo espera a su padre» y «el hijo es con el padre presente».

Sin embargo, en el episodio 16, el hombre o Sx envió a su hijo a otro templo, situado también en una topografía de selva y ciénaga (como el comienzo del cuento, episodio 1). Pero, le inculcó el olvido total de su aprendizaje. Este enunciado brota del marco narrativo /la memoria/ que indica el acto de borrar. Propósito: que el hijo soñado no supiera que era un fantasma.

Mientras, en el episodio 17 la figura del mago se prosternaba ante la efigie, imaginaba que su hijo irreal hacía los mismos actos rituales en otras ruinas



circulares. El propósito estaba colmado. No obstante, el hombre persistió por medio del adjetivo «éxtasis», que tiene la propiedad del arrobamiento.

Esta circunstancia está inmersa en un tiempo indeterminado (propio del relato mítico) que está dado por la continuidad coherente del texto. Por ejemplo: en el episodio 18 nos encontramos con «un tiempo + ciertos + en años + en lustros». El recorrido lexemático, en su concepto y relación referencial, nos indica que el tiempo de lo narrado en el espacio «selva + ciénaga» es anacrónico. Tiempo y espacio poseen las marcas inextricables de lo inasible.

El adjetivo «éxtasis» nos abre otro mundo quimérico: existe un (otro) hombre mágico en un templo del Norte capaz de pisar el fuego («hollar») y no quemarse. Aquí, el padre-gestor reaccionó generosamente:

- Recordó que el fuego sabía sobre la condición ilusoria de su hijo.
- Temió que su hijo descubriera su condición de simulacro.
- Ser la proyección del sueño de otro hombre.

El mago teme por el porvenir de su hijo, que fue hecho en una relación metonímica, mediante una actividad hedonista y cognitiva que viene a recubrir la pareja lectura/escritura en la inserción intertextual y cultural «en mil y una noches», clara alusión al texto *Las mil y una noches*.

No obstante, la expresión prepositiva «pero» activa la entrada al episodio 19 en la medida que implica un valor contrafáctico y adversativo que clausura las cavilaciones del mago y lo introducen en una indeterminación temporal y espacial a través de la enumeración de las siguientes marcas textuales:

- 42) *una* remota nube en un cerro
- 43) *hacia* el Sur
- 44) *luego* las humaredas que herrumbraron el metal de la noche
- 45) después la fuga pánica de las bestias

Estos elementos que tienen un valor preposicional y adverbial marcan un grado de indeterminación. Son nexos que abren una representación discursiva para transportarnos a un hecho ya repetido *in illo tempore*: las ruinas del santuario del dios del fuego fueron destruidas por el fuego, como había acontecido hace muchos siglos, es decir, en otro tiempo. El implícito presuposicional es: «el encuentro con la unidad cósmica del (eterno) retorno, propio del tiempo cíclico». El lexema «cavilaciones» viene a reiterar la actividad cognitiva del proceso creativo.

El enunciado textual «el incendio concéntrico» abre el último episodio (20) y también amalgama la presuposición de circularidad temporal-mítica en una

relación diádica de  $W1 \text{ RW2} \cap W2 \text{ R } W1$ . Entonces, accede al umbral de la muerte, aproximándose al fuego y caminando sobre él sin dolor: El umbral es el símbolo de transición y trascendencia. Puede hablarse de un umbral entre la vigilia y el sueño (Cirlot 1968 (1982):453). Para los taoístas, entrar en el fuego es liberarse del condicionamiento humano. Para los alquimistas, el fuego es un agente de transformación, pues las cosas nacen del fuego y vuelven a él. La figura del fuego es un elemento que actúa en el centro de todas las cosas. Atravesar el fuego es símbolo de trascender la condición humana (Chevalier et Gheerbrant 1969 (1986): 511-14, Cirlot 1968 (1982): 209-10).

- 46) Las llamas no mordieron su carne.
- 47) El mago comprendió que él también era una apariencia.
- 48) El mago comprendió que otro estaba soñándolo.

Estas marcas textuales nos dan un paseo presuposicional, que amalgaman una suerte de topicalización y que podemos enunciar por medio de la siguiente serie lógica:

- El fuego no quema al hombre.
- El hombre es fuego (el estado del sueño deriva del fuego).
- El fuego es sueño.
- El sueño es apariencia.
- La apariencia es vida.
- Luego, la vida es creación artística.

Por último, la continuidad de sentido en la coherencia interna del cuento proviene de un trayecto de lectura que son las isotopías. En el plano textual, son las repeticiones de elementos lexemáticos que el cuento retiene a manera de redundancia o de reiteración. En este sentido, el recorrido isotópico garantiza una lectura feliz y uniforme de la historia del cuento:

**Tabla 1. Isotopías discursivas**

|                     |                           |                     |                       |
|---------------------|---------------------------|---------------------|-----------------------|
| <b>Semiológicas</b> | Espacial (cosmológica)    | Cognoscitiva        | Existencial           |
| <b>Semánticas</b>   | Oriente / Occidente       | Soñar / Crear       | Vida / Muerte         |
|                     | Vigilia / Sueño           | Soñador / Soñado    | Ser / Parecer         |
|                     | Realidad / Ficción        | Creador / Creado    | Hombre / Mago         |
|                     | Linealidad / Circularidad | Escritura / Lectura | Corpóreo / Incorpóreo |

## Conclusiones

Jorge Luis Borges publica «Las ruinas circulares» en *Ficciones* (1944). En él aborda uno de los temas recurrentes en su producción literaria, que es el concepto de lenguaje como un repertorio arbitrario de símbolos capaz de revelar «otra realidad». Vale decir, presenta una inevitable tendencia a falsear la realidad por medio de la naturaleza metafórica del lenguaje. A partir de este concepto y función del hecho lingüístico, el cuento analizado nos presenta un componente temático adscrito al acto de la creación, en tanto que significa la instauración de la dimensión fantástica e irreal en el plano de la invención.

El carácter alucinatorio y laberíntico del mundo narrativo, nos presenta un relato que intenta indagar el proceso de la creación artística, por medio de una secuencialidad de proposiciones que buscan la realización entre la acción por cumplir y el proceso de cumplimiento de un plan cognitivo y hedonista: soñar para crear una vida fantasmagórica.

El título del cuento topicaliza explícitamente una referencialidad a la temporalidad del relato. Igual sucede con el epígrafe, que es un segmento que incorpora semánticamente la idea del tiempo. Ambos elementos inducen a una lectura que nos permite traducir un programa centrado en un pasado mítico convertido en un eterno presente.

El mundo del texto nos presenta un sujeto de la enunciación y un sujeto del enunciado que configuran un cosmos definido por una estética del silencio. El ensimismamiento es la cápsula diegética desde donde se origina el plan sobrenatural de la creación. Pero es una creación en el orden de la circularidad temporal y espacial, pues si el mago procrea un hijo ficticio, es tan sólo para cerciorarse más tarde de que él es igual que su hijo, un sueño de otro.

En la lectura del cuento buscamos desentrañar los grados de coherencia del texto, como factor estructurador de naturaleza semántica. Esto a través de la sucesión de actos lingüísticos que, en el fondo, nos remitió a la unidad de un significado global. Por ejemplo, el sueño es apariencia, la apariencia es vida y la vida es creación artística. Esta conclusión proviene inferencialmente de la macroestructura del cuento y de los segmentos proposicionales, que fueron trabajados de acuerdo con el concepto de texto, como unidad básica de interacción y comunicación social.

En «Las ruinas circulares» nos encontramos no solamente con el concepto de mundo como sueño, sino también con la composición de los personajes que adquieren en Borges la categoría de simulacro. Esta idea nos propone una reflexión sobre la literatura borgeana, en el sentido de aproximarnos a una práctica de la escritura como un acto de simulación. Por lo tanto, el cuento es una metáfora de la creación, si pensamos que el narrador nos presenta una historia de un hombre que llega a las ruinas de un templo circular, con el único propósito de soñar un ser humano y proyectarlo a la realidad. Pero sin olvidar

que también es la historia de un sujeto que luego de haber soñado a otro sujeto, descubre que él es un ser soñado por otro ser desconocido:

Hombre 1: sueña a Hombre 2  
da forma a Hombre 2  
borra la memoria a Hombre 2.

Hombre X: sueña a Hombre 1  
da forma a Hombre 1  
borra la memoria a Hombre 1.

La presunción de la existencia de un «hombre». y un templo circular se desprende de la secuencia de acontecimientos del cuento. Tiene que existir un «hombre X» que haya formado al «hombre» en un templo, ya que el hombre 1 es soñado por alguien. Sin embargo, ¿quién es el «hombre X»? En un primer nivel hermenéutico, diríamos que es Borges, como creador del personaje «hombre 1», innominado y sin pasado; pero, en un segundo nivel, tendríamos que inferir que el «hombre X» es también el lector, porque es él quien reconstruye sus antecedentes. Entonces el «hombre X» es una entidad compuesta por el autor y el lector, constructor y reconstructor de la historia. Diríamos que el pasado del personaje «hombre 1» está asociado a la escritura del cuento y el hecho de que el narrador finalice el relato incorporando al «hombre X» introduce el doble componente escritura y lectura como elementos literarios en el relato.

Por último, esta incorporación nos permite inferir una isotopía cognoscitiva: escritura/lectura. En consecuencia, admite la posibilidad de leer el cuento como una reflexión sobre la creación artística y literaria, donde el verbo soñar nos remite a una actividad hedonista. ■

## REFERENCIAS

- BERNÁRDEZ Enrique  
1982 *Introducción a la lingüística del texto*, España: Espasa-Calpe S. A.
- BORGES Jorge Luis  
1940 «Las ruinas circulares» *Sur*, 75, pp. 100-6; *et. in El jardín de los senderos que se bifurcan*, Buenos Aires: *Sur*, 1941; republicado en *Ficciones*, Buenos Aires: *Sur*, 1944; *n. in Obras completas, Tomo I*, Buenos Aires: Emecé, 1989, 451-55.
- CIRLOT Juan Eduardo  
1968 *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela; Barcelona: Labor, 1982.
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain  
1969 *Dictionnaire des symboles*, París: R. Laffont; (tr. esp.: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1986).
- ECO Umberto  
1979 *Lector in fabula*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1989).
- VAN DIJK Teun A.  
1978 *Tekstwetenschap. Een interdisciplinaire inleiding (Discourse studies. An interdisciplinary introduction)*, Utrecht: Het Spectrum, 1978; (tr. esp.: *La ciencia del texto*, Barcelona: Paidós, 1983).

## BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- ALAZRAKI Jaime  
1968 *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid: Gredos.
- DORFMAN Ariel  
1970 *Imaginación y violencia en América*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- BOROVICH Beatriz  
1999 *Los caminos de Borges. La kábala, los mitos y los símbolos*, Buenos Aires: Lumen.
- BRATOSEVICH Nicolás  
1977 «El desplazamiento como metáfora en tres textos de Jorge Luis Borges» *Revista Iberoamericana*, julio-diciembre, XLIII, 100-101:549-60.
- ECHAVARRÍA Arturo  
1981 *Lengua y literatura de Borges*, Barcelona: Ariel.
- HUICI Adrián  
1994 *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, Sevilla: Alfar.
- LOZANO Jorge, PEÑA-MARÍN Cristina, ABRIL Gonzalo  
1986 *Análisis del discurso*, Madrid: Cátedra.
- PERONARD Th. Marianne *et al.*  
1998 *Comprensión de textos escritos: de la teoría a la sala de clases*, Santiago de Chile: Andrés Bello.
- RABELL Carmen R.  
1988 «Las ruinas circulares. Una reflexión sobre la literatura», *Revista Chilena de Literatura*, abril, 31: 95-104.
- ROHMANN Tobías  
2007 «Un análisis de “Las Ruinas circulares” de Jorge Luis Borges con foco en la función del sueño» (*Seminar Paper on line*), Munich: GRIN, (citado noviembre de 2012), disponible en: <<http://www.grin.com/es/e-book/123479/un-analisis-de-las-ruinas-circulares-del-jorge-luis-borges-con-foco>>.
- VAN DIJK Teun A.  
1977 *Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*, London: Longman; (tr. esp.: *Texto y contexto*, Madrid: Cátedra, 1984).



## *ARTÍCULOS*

---

*Generales*

[Original]

## **Análisis semiótico del dispositivo descriptivo en la configuración de la identidad discursiva femenina de la crónica *Adelfa***

LAURA CRISTINA BONILLA NEIRA  
Universidad Industrial de Santander (UIS)  
Bucaramanga, Colombia.



---

**Resumen:** En el presente artículo se tiene como fin observar y describir la construcción de identidad de la mujer en la crónica *Adelfa* del sociólogo y periodista Alfredo Molano, por medio de la información que brindan los enunciados descriptivos del discurso. Para este objetivo se estableció un diálogo entre la teoría semiótica de la Escuela de París y las herramientas que la nueva Retórica puede aportar en la comprensión de la identidad de sujetos discursivos. Estos elementos entrelazados permitieron profundizar en el análisis de los rasgos cognitivos y evaluativos, que se configuran intersubjetivamente. Asimismo, en este avance investigativo se pretende valorizar la descripción como elemento fundamental en la construcción de simulacros, que los sujetos asumen en sus procesos identitarios. Para este fin se utilizó el dispositivo retórico *amplificatio* que con sus elementos constitutivos, permite organizar la descripción presente en la crónica. Los resultados muestran que, a través del análisis de los enunciados de estado, la identidad discursiva de la enunciadora se amplifica, focalizando su dimensión cognoscitiva tanto como la axiológica; las dos toman más fuerza y así *Adelfa* asume un rol determinante en la toma de decisiones.

**Palabras claves:** Semiótica discursiva – Dispositivo retórico – Amplificación – Evaluación – Cognición.

[Full paper]

### **Semiotic Analysis of Descriptive Device Configuration in Discursive Female Identity of *Adelfa's* Chronicle**

**Summary:** This article intends to observe and describe female identity construction in chronic *Adelfa* by sociologist and journalist Alfredo Molano, by means of the information arising from descriptive statements of discourse. For this purpose a dialogue was established between the semiotic theory of the School of Paris and the tools that the new rhetoric in understanding the discursive subject's identity can provide. These intertwined elements allow further analysis of the cognitive and evaluative features that are generated intersubjectively. This research pretends to enhance description as a fundamental element in the construction of simulations (simulacrum) that the subjects assume in their identity processes. For this purpose it was used the rhetorical device *amplificatio* which with its constituent elements makes it possible to organize the description present in the chronicle. The results show that, through the analysis of statements of state, the female discursive identity is amplified and focuses her cognitive dimension as well as the axiological one ; both take more strength and so *Adelfa* assumes a key role in decision-making.

**Key words:** Discursive semiotics – Rhetorical device – Amplification – Evaluation – Cognition.

---

## Introducción<sup>1</sup>

En el presente artículo se propone evidenciar la construcción de la identidad femenina a través de los recursos descriptivos que se utilizan en la crónica *Adelfa* de Alfredo Molano. Para llevar a cabo esta meta, se adoptó el modelo de análisis de la semiótica discursiva en diálogo con algunas estrategias retóricas. Este diálogo permitió mostrar el proceso minucioso de la configuración identitaria en el discurso periodístico y la función de articulación que la modalidad descriptiva desempeña en las secuencias de este discurso.

A continuación se enmarcará el proceso enunciativo dado en la crónica. Luego se expondrán los presupuestos sobre la descripción y la identidad. Luego se segmentará la crónica en fragmentos con los cuales se procederá al análisis anclando un mecanismo de la retórica. Y al final se presentarán las conclusiones del estudio.

### *Enunciación*

Con el fin de evidenciar el contexto en el que se genera el texto estudiado, es importante indicar que *Adelfa* pertenece al género crónica, el cual corresponde a un modo discursivo narrativo-descriptivo de tipo periodístico. *Adelfa* es un relato de una recopilación publicada bajo el nombre *Ahí les dejo estos fierros* en 2009, una obra producto de investigaciones de campo alrededor de las historias de vida de actores no visibles del conflicto colombiano. El texto se compone de cinco apartados de los cuales, en este análisis solo se abordará el segundo.

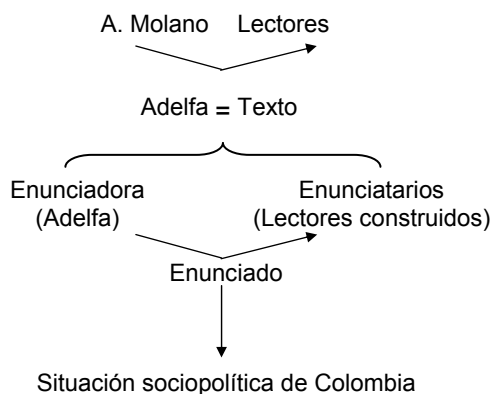
La caracterización del género discursivo permite introducir el marco enunciativo en el que se encuentra la crónica. Se tiene así una enunciativa que se denomina *Adelfa*, quien enuncia el relato que lleva su mismo nombre a los lectores construidos en el relato. Estos últimos, llamados enunciatarios en el proceso de enunciación, deben poseer cierto conocimiento sobre la situación sociopolítica de Colombia, el país al que se hace referencia. Esta condición junto al relato de la vida de *Adelfa* constituyen el referente del discurso.

El diagrama de la figura 1 pone en evidencia a la enunciativa como una representación discursiva y al mismo tiempo muestra el referente. Este análisis se centrará en la enunciativa, en el simulacro que ella construye de sí, pues su discurso habla de sí misma y de las situaciones que la rodean, tales como la precariedad en el sistema educativo de la época, la violencia de Estado frente a las luchas sociales, así como la creación y fortalecimiento de los focos guerrilleros urbanos.

---

<sup>1</sup> Parte del presente artículo fue presentado en el *Congreso Nacional de la Asociación de Estudios del Discurso, ALED*, Capítulo Colombia, que se realizó del 26 al 28 de septiembre del 2012 en la ciudad de Bogotá.





**Figura 1. Esquema que muestra los niveles de enunciación dados en el discurso**

El texto enunciado, narra y describe la etapa de juventud y madurez de Adelfa, una maestra de escuela, que desde pequeña siempre quiso emanciparse y luchar por sus ideales. En el segundo apartado —el que se analiza— Adelfa ya se encuentra en Bogotá y empieza a vivir las problemáticas de los docentes del sector público, así como a palpar las necesidades de sus vecinos y estudiantes, situación que la conmueve y a la vez la impulsa a luchar por una sociedad con justicia social. Así, se inicia en el magisterio, luego ingresa a la universidad y pronto a grupos políticos y más tarde a la guerrilla del M-19 (Movimiento 19 de abril) con la cual trabaja en los sectores populares de la capital.

### *Sobre la identidad*

Desde la perspectiva semiótica del discurso, la identidad «sirve para designar el principio de permanencia que le permite a un individuo seguir siendo él mismo, persistir en su ser, a lo largo de su existencia narrativa, a pesar de los cambios que provoca o sufre» (Greimas y Courtés 1979 (1990):212-13). En los enunciados «permanecer él mismo y persistir en su ser» se hace evidente un estado, que se mantiene durante la existencia narrativa del sujeto, es decir, de los procesos transformacionales a los que sea sometido. De este modo, se observa la importancia de los enunciados de estado que se dan a partir de la descripción, de la pregunta por el sujeto: ¿cómo es?, ¿cómo está? y ¿cómo es visto por los otros?

Asimismo, la identidad, según la propuesta de Serrano (2005), expone tres dimensiones claves para su comprensión: lingüística, cognitiva y evaluativa. Estos aspectos se pueden integrar en dos grupos que acopien la mayor información: la *cognitiva*, que contiene todo lo referente a los saberes que

incluye el dominio lingüístico y la *evaluativa* compuesta de aspectos axiológicos (sistema de valores) y pasionales, que da cuenta de los estados de ánimo. Estos constituyentes de la identidad serán analizados en el discurso, específicamente en las secuencias que enuncien sobre la mujer, tanto esta actora como otros actores, pues la identidad no se da solo en los discursos que hablen de sí misma sino también en los que otros hablen de ella.

### *Sobre la descripción*

De todos los modos de organización del discurso, el menos estudiado y al que menos importancia se le ha otorgado, ha sido al descriptivo; a pesar de que el narrativo y el argumentativo necesitan de éste para existir a cabalidad. Así lo reconoce Philippe Hamon cuando afirma que lo descriptivo constituye una configuración textual cuyas posibilidades semiológicas han sido exploradas tardíamente por el discurso teórico, que se ha inclinado preferentemente por la narración y la argumentación (1981). Su puesto al final de la lista en los análisis, ha opacado su riqueza discursiva en el desarrollo de las prácticas sociales, dado que para identificar una transformación, propia del texto narrativo, hay que determinar un estado inicial y un estado final, que son descripciones. Del mismo modo, en el discurso argumentativo se debe, por ejemplo en un juicio, recrear un relato detallado de cómo sucedieron los hechos de un crimen. Autores como Hamon (1981), Greimas (1983), Adam (1999) entre otros, resaltan la importancia de esta modalidad y establecen una interrelación de modos discursivos, pues reconocen que la oposición «narración o argumentación/ descripción» es una disociación poco rentable desde la óptica metodológica.

La recurrencia textual de la modalidad descriptiva es abundante en crónicas periodísticas, enmarcadas, por supuesto, en la estructura de alto nivel, es decir, la narrativa. Se evidencia gran parte de estas organizaciones en el llamado *boom* latinoamericano de la crónica periodística,<sup>2</sup> a través de expansiones semánticas tales como formas atributivas, apositivas, gran cantidad de enumeraciones y sinonimias en los textos. Se trata entonces de un rasgo formal que está caracterizando a las crónicas, ejemplo de éstas es *Adelfa* de Alfredo Molano. Este relato presenta abundantes descripciones que no solo ambientan sino que dotan de fuerza el relato periodístico. Precisamente, teniendo en cuenta que la identidad sirve para dar cuenta de los estados del sujeto a pesar de las transformaciones que sufre, el análisis de los enunciados descriptivos, constituye un aporte fundamental para comprender de forma organizada el fenómeno identitario en el relato.

---

<sup>2</sup> En el blog «Papeles perdidos» del diario español *El País*, el periodista Javier Rodríguez comenta sobre la proliferación de revistas, colecciones, talleres y antologías dedicados a las crónicas (cfr. <<http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2012/el-boom-de-la-cronica-latinoamericana.html>>)

## Elementos previos

Antes de iniciar el análisis de las secuencias que mejor muestran el proceso descriptivo, se hace necesario segmentar las figuras más representativas en el discurso. Greimas explica tal menester: «es conveniente, en efecto, que una práctica de segmentación formal sustituya progresivamente la comprensión intuitiva del texto y de sus articulaciones» (1983 (1989):161).

Según los criterios de espacialización, el relato *Adelfa* muestra una gran variedad de lugares tanto representados como explícitos en el discurso. Estos espacios manifiestan una estrecha relación con los actores y la temporalidad. La enunciadora menciona espacios heterotópicos, tópicos y utópicos, tales como las escuelas donde laboró, las calles donde protestó y la ciudad que quiso revolucionar:



Figura 2. Esquema que muestra los niveles espaciales de acuerdo al desarrollo del sujeto

Esta espacialización es opuesta en lo sintagmático, pero semejante en lo paradigmático. Así: *un paro de solidaridad en la escuela Santa Ana; a la calle pidiendo cabildo abierto; que camino comunero fuera el camino de todas esas escuelas del suroriente de Bogotá*. La construcción del sintagma es diferente, pero en cada espacio se pretende describir algo semejante: los lugares de lucha. Si bien, todos los lugares son puntos de disputa, los heterotópicos son los núcleos de fuerza que se van agrandando en los tópicos hasta el utópico.

De este modo, la lógica narrativa presenta el conflicto que da paso a las descripciones, que en este caso actúan como focos para la representación de la avanzada revolucionaria. Entonces, se puede decir que en este segmento, los enunciados de estado se encargan de situar y al mismo tiempo focalizar, la progresión espacial de la enunciadora.

Al criterio de segmentación anterior, se puede añadir la temporalidad que articula el relato. En *Adelfa* el tiempo lingüístico se identifica en el discurso ulterior, pues el enunciador narra en un *aquí* y en un *ahora* pero desplaza los hechos a un pasado, su historia de vida. El tiempo ulterior se da en todo el relato pues todos los verbos están conjugados, sino en pretérito simple, en pretérito imperfecto para las numerosas descripciones.

Así pues, el tiempo lingüístico enmarca el tiempo crónico dado en el relato. En este tipo de clasificación temporal se observan los acontecimientos internos del texto. El punto cero, es decir, la escala estativa, se ubica la llegada a Bogotá como inicio de los acontecimientos. En la escala directiva se puede observar que el punto anterior de su llegada a Bogotá es su corta estancia en Yopal y después del punto cero su ingreso a la escuela como maestra y al Universidad. Por lo tanto, las escalas en el tiempo se ven marcadas por el desplazamiento. Además, en la crónica hay claras menciones en la escala mensurativa como *A dos días, muy a las siete de la mañana o para el 20 de julio del 79*, que permiten medir el tiempo exacto en que transcurrieron lo hechos y marcan el paso de Adelfa por cada una de las etapas de su vida.

Estos indicadores temporales delimitados permiten ubicar este fragmento entre su ingreso a una escuela distrital y su iniciación y posterior militancia en la guerrilla. Cabe resaltar que las menciones temporales específicas van a la par de la historia de Colombia, de la época posterior a la llamada *Violencia*. Esta clasificación permite ver la importancia que le otorga la enunciativa a la progresión temporal de su relato. La enunciativa evidencia y relaciona sus vivencias con determinados hechos históricos que ilustran el contexto en el cual se desarrolló su historia.

Otro criterio de segmentación pertinente es según el saber, que es una modalidad reiterativa en el texto analizado y que se destaca en la figura actorial de Adelfa. Aunque esta categoría no pertenece a las estructuras figurativas sino a las semionarrativas, se considera pieza clave en el desarrollo de la dimensión cognitiva de la identidad. La enunciativa al narrar su propia historia se dota a sí misma de un saber sobre su vida, además hace saber a los otros de una forma específica, lo que la hace también lingüísticamente competente. Al dar su nombre al relato, ya enmarca una presentación de sí misma, se describe, se nominaliza y predispone al enunciatario a un saber sobre su ser. Además, una narradora que usa la primera persona del singular empieza el desembrague de sí, con frases como: «(...) solté una perorata sobre nuestro deber como maestros pobres de estudiantes pobres». Se observa en ese enunciado un saber sobre la oratoria y al mismo tiempo del contenido de su discurso sobre el deber del maestro en ciertas circunstancias. Entonces, se presenta un saber decir y un saber sobre el deber ser maestro.

Más adelante se encuentra una reiteración sobre el saber hacer un discurso y sobre el deber en este caso ya no del maestro sino de todo cristiano. En ambos

casos hay una alusión, aunque en el primero no explícita, a lo justo, por tanto hay una recurrencia paradigmática sin usar los mismos sintagmas: «Hice un discurso corto citando a Camilo Torres y hablando del deber de todo cristiano de luchar por la justicia». La reiteración del saber sobre el deber ser muestra una extensión semántica de un conocimiento individual que quiere convertir en social ante su enunciatario, pues se enuncia en las secuencias una sinonimia (discurso- perorata).

## Análisis

Como se pudo observar en el proceso de segmentación, los enunciados, en su gran mayoría descriptivos, dan cuenta de dos estados: el primero una maestra de escuela sensibilizada por la realidad social de su comunidad y el segundo, una mujer partícipe directa de las luchas sociales. En la siguiente secuencia se puede apreciar el uso de la modalidad descriptiva en torno a la representación de la identidad:

(...) organicé un paro de solidaridad en la escuela de Santa Ana, a donde había sido trasladada. En plena clase tiré la tiza, me senté en el escritorio y dije: «No trabajo más, estoy en paro de solidaridad con la Nacional». El director me llamó: «¿Qué le pasa? ¿Se volvió loca? ¿Qué tiene que ver lo que aquí hacemos con lo que allá no hacen?» La sugerencia de que el paro era una disculpa de vagos me golpeó la coca. Le tiré la puerta sin revirarle y me fui al patio. Me subí en un asiento y solté una perorata sobre nuestro deber como maestros pobres de estudiantes pobres. Me suspendieron ocho días. Cumplí la sanción con un sentimiento de orgullo y altivez que me hizo sentir parte de una cadena (Molano 2009:83).

En este fragmento se evidencia un estado posterior a unas acciones que enumera para dar cuenta de la posición asumiendo su voz previa, pues lo enuncia en presente y con cita directa «estoy en paro de solidaridad con la Nacional». Así, la enunciativa describe su primera forma de lucha contra la injusticia desde su posición de maestra de escuela. Y lo hace a través de la enumeración iterativa de sus acciones: «tiré la tiza, me senté en el escritorio, dije, (...) tiré la puerta, me fui al patio, me subí en un asiento, solté una perorata». Además, esta enumeración da cuenta de un estado pasional que se incrementa, que expresa un sentimiento eufórico por defender sus ideas. Luego, utiliza una comparación para hacer énfasis de su labor docente aludiendo al «deber como maestros pobres de estudiantes pobres» siendo este enunciado también una aposición adjetival que cualifica y al mismo tiempo realza la actividad. Y en la última parte del párrafo usa una sinonimia al referirse a su actitud para afrontar la suspensión del colegio «con un sentimiento de orgullo y altivez».

De este modo, se hace claro para el lector el énfasis que la enunciadora le quiere dar al hecho, como un rito de iniciación en la lucha política de base. Ella se asume como un sujeto dotado de saber (cognición), pasional y enmarcado en un sistema de valores donde la injusticia es el discurso impuesto por la sociedad en que vivía. Al enunciar el paro de solidaridad y al ser este hecho sancionado negativamente por el rector, se evidencia que su apoyo no hace parte del sistema axiológico que rige sino que es lo opuesto. Además, el rector no solo juzga el acto en sí, sino que valora negativamente a Adelfa al señalar que ha perdido la razón: loca. Esta sanción de otro actor en el discurso dota también de rasgos a la enunciadora, la muestra como una mujer inadaptada a los cánones establecidos en la sociedad, su actitud es rechazada a tal punto que es suspendida de la institución.

Entonces, Adelfa es un sujeto que contradice tanto en lo cognitivo como en lo evaluativo el sistema de valores regente. Ella hace parte de otro sistema que quiere difundir inicialmente en la escuela donde trabaja, pues según su relato, siente que lo establecido no es justo. Ante esto reacciona con rebeldía tomando una actitud de altanería que la fortalece para continuar con sus acciones. Es decir, su estado pasional se incrementó después de los hechos.

Ante la frecuencia del uso de modificadores adjetivales en el fragmento se puede articular la retórica a una propuesta metodológica semiótica para estructurar la información. En este punto surge la necesidad de organizar los diversos enunciados de estado para permitir un análisis más preciso y delimitado del discurso. Tal propuesta deviene de un análisis macroestructural donde la descripción actúa como mediadora entre las diversas secuencias narrativas o argumentativas y no como un cúmulo aislado de adjetivos que caracteriza a un sujeto o a un espacio. Para eso se reformuló la categorización que la retórica tenía para la progresión textual descriptiva y le dio paso al término «*amplificatio*» (Laugsberg 1969 (1993)) que constituye una serie de dispositivos textuales que se denominan «*genera amplificationis*», figuras que producen el efecto de amplificación, tanto sintagmática como paradigmática, en el discurso.

De este modo, aparece conformado un punto de conexión que puede dar cuenta de la estructura formal de la modalidad descriptiva dentro del relato. Los elementos pertenecientes a la *amplificatio* son: *incrementum* (incremento), *comparatio* o *locus a minore ad maius* (comparación), *ratiocinatio* (razonamiento), *congeries* (aposición de sinónimos) e *infinitezación* (abstracta o concreta). Estos mecanismos articulados en un discurso permitirán dar cuenta de la homogeneidad comprensiva de un texto de dicha modalidad y permitirá explicar cómo se producen estos fenómenos y al mismo tiempo el efecto que producen; puesto que la nomenclatura de cronografía, topografía y etopeya no daba cuenta de cómo se generaba la expansión sémica, solamente la identificaba.

### Amplificación

En este punto se hace pertinente modelar las descripciones de acuerdo a las figuras retóricas generadas a partir del dispositivo de amplificación dado por la retórica y recategorizado por García Pérez, que al respecto dice: «el término *amplificatio* (...) se extiende a una clasificación más amplia con relación a la alusividad sémica del referente descrito» (2004:246) haciendo que estas herramientas permitan un estudio homogéneo y comparativo de las estructuras lingüístico-descriptivas.

Para reconstruir, a partir de los enunciados de estado, la identidad de la enunciativa se realizó un rastreo de tales enunciados, luego se clasificaron aquellos que se referían exclusivamente a la misma tanto dichos por ella como por otros actores. Sin embargo, la selección siguió siendo muy extensa, entonces fue necesario tomar solo los mejores ejemplares enunciados.

**Tabla 1. Figuras retóricas de la *Amplificatio* en los enunciados referentes al aspecto cognitivo de Adelfa**

| <i>Amplificatio</i>       |                           | Ejemplo   | Saber:   |
|---------------------------|---------------------------|---|--|
| Figura                    | Subfigura                 |   |  |
| <b><i>Incrementum</i></b> | Comparación interrogativa | «Teníamos problemas con las pintas porque no todos habían cultivado la ortografía: “¿Revolución se escribe con b grande o con v chiquita?” y alguien, mamándole gallo, le respondía: “Con s”».                          | Sobre ortografía                                       |
|                           | Enumeración               | - «Me explicó con mucho cuidado el tema de seguridad. Las redes, los ritmos, los trucos, las medias, los delitos, las sanciones. Un curso largo».<br>-«Comunero, pensaba yo, es Santander, Socorro, San Gil, Simacota». | Entrenamiento militar<br><br>Las regiones de Santander |
| <b><i>Congeries</i></b>   |                           | -«Leíamos el <i>¿Qué hacer?</i> de Lenin, <i>Así se templó el acero</i> y <i>Crítica de la economía política</i> de Marx».  | Sobre textos comunistas                                |
|                           |                           | -«Cuando cayó Allende, cuando lo asesinaron, las armas ganaron el pulso».   | Historia: presidente Salvador Allende, Chile.          |
| <b><i>Comparatio</i></b>  |                           | -«Me subí en un asiento y solté una perorata sobre nuestro deber como maestros pobre de estudiantes pobres».  | Dar un discurso  |
|                           |                           | -«[...] Rosita nos dijo con cierta nostalgia: “cuando los años pasan, una no puede arriesgar como si estuviera joven; ustedes no tiene hijos todavía”».   | No tiene hijos.<br>Es arriesgada por ser joven.        |

En la tabla 1 se presentan los enunciados referentes al aspecto cognitivo de Adelfa. En la primera columna aparecen las figuras retóricas de la *amplificatio* encontradas en el fragmento y en la segunda las subfiguras que pertenecen al grupo mayor. En la columna de ejemplo se muestra el fragmento extraído del

relato y en la última columna se sintetiza el saber encontrado. Se evidencian varias claves en la identidad de Adelfa. Primero, es importante señalar que las figuras cumplen un papel articulador en las diferentes secuencias escogidas para el análisis. Segundo, se observa que las figuras pertenecientes al *incrementum* focalizan en gran medida los conocimientos que posee la enunciadora. Además, de cumplir la función de engrane textual, el *incrementum* muestra de dónde proviene la enunciadora. Mientras que, las comparaciones y las congeries exigen del lector un conocimiento intertextual pues lo comparado hace parte de un bagaje cultural que debería tener éste para comprender mejor el discurso. Tercero, se observa que Adelfa para hacer que el pueblo y ella se conjunten con la justicia se capacita, pues en los enunciados se muestra que a ella le explican, le enseñan, ella aprende. De eso dan cuenta las congeries, pues las aposiciones de cada saber evidencian un proceso desde no estar conjunta a los conocimientos necesarios para la revolución a sí estarlo e ir contribuyendo más en proceso de conjunción. Además, la marcación del nosotros y del yo, en el caso del conocimiento en ortografía, muestra un saber ser, pues ella se sabe concedora de reglas que no tienen sus compañeros.

En la tabla 2, se evidencia el otro componente de identidad de Adelfa. Se muestra desde su labor como docente el valor positivo que le da a la revolución. Y da paso a otra voz, la del rector para que vea este comportamiento como un hecho sin razón a través de una comprobación interrogativa, que invita al lector también a tomar una posición frente a los actos que ella está realizando. En este sentido, la carencia, que no vivió en carne propia, la hace una activa partícipe de la lucha por los derechos. Esta tarea la hace desde los diversos lugares reconocidos en la segmentación espacial (barrios, escuelas, calles) y combinando las formas de lucha. Las razones que da se presentan en la situación que enuncia sobre el robo de elementos para la organización, ella comparte el razonamiento de esta guerrilla, puesto que, aunque ese nosotros lo enuncia otro actor (Luis) esa primera persona plural, hace referencia al M-19, del cual ella ya hace parte. Así que ella asume también esta posición y le otorga un valor positivo a la expropiación con fines colectivos.

Asimismo, en la dimensión evaluativa se hacen presentes las pasiones que le despierta la participación en grupos políticos, específicamente refiere la transición de alabada por un grupo de mujeres a humillada por una de ellas. Por lo tanto, su valoración frente a la reuniones con mujeres solas es negativa, sin embargo esa aclaración propone un contradiscurso de que sí le gusta participar en reuniones de ese tipo, solo con la excepción ya citada.

También, la percepción que tiene frente a la pobreza y la manifestación de sus sensaciones en frases como «hervía por dentro» o «enrojecí» evidencian rasgos propios de su sensibilidad explícitos en comparaciones y sinonimias. Asimismo, enuncia su éxtasis de irse a vivir sola, y su valoración es eufórica pues dice que se siente «la mujer más feliz del mundo». En las axiologías, la



figura que focaliza más los estados eufóricos y disfóricos es la comparación y las congeries, que son figuras relacionales que refuerzan el sentido frente al enunciatario del relato.

**Tabla 2. Figuras retóricas de la *Amplificatio* en los enunciados referentes al aspecto evaluativo de Adelfa**

| <i>Amplificatio</i>        |                           | Ejemplo  | Valoración   |
|----------------------------|---------------------------|--|--|
| Figura                     | Subfigura                 |  |  |
| <b><i>Incrementum</i></b>  | Sinonimia                 | -«A mí, que era cristiana, católica, que creía en Dios y poco o nada me gustaba las sotanas».<br><br>-«[...] yo hervía por dentro al palpar el hambre y la necesidad de los demás».  | Cree en Dios pero no comulga con el clericalismo<br><br>Negativa, de la necesidad  |
|                            | Enumeración               | «A pesar de no haber podido entrar a la Nacional, yo me sentía de allá. Vivía sus luchas, leía en la Biblioteca Central, jugaba básquet con un equipo de sociología y asistía a un círculo de discusión».  | Positiva, de la universidad  |
|                            | Comparación interrogativa | «El director me llamó: “¿Qué le pasa? ¿Se volvió loca? ¿Qué tiene que ver lo que aquí hacemos con lo que allá no hacen?” La sugerencia de que el paro era una disculpa de vagos me golpeó la coca. Le tiré la puerta sin revirarle y me fui al patio». | Otro la denomina loca, lo cual valora negativamente                                |
| <b><i>Congeries</i></b>    |                           | -«Yo me subí en un pupitre y comencé a gritar para que me dieran la palabra [...] grité, patié, tiré el pupitre, hasta que por fin pude hablar».<br><br>- «Me sentí distinguida, casi alabada, con la invitación [a un encuentro de mujeres]».         | Positiva, de la participación<br><br>Estado de ánimo positivo                      |
|                            | <b><i>Comparatio</i></b>  | - Éramos las más revoltosas.<br><br>- Enrojecí, el cuerpo me temblaba, me sentí la mujer más humillada. Nunca volví a reuniones con mujeres solas.<br><br>-Me sentía la mujer más feliz del mundo, yéndome a vivir sola [...]                          | Positiva, de rebelarse<br><br>Estado ánimo negativo<br><br>Positiva, de vivir sola |
| <b><i>Ratiocinatio</i></b> |                           | «El delincuente común roba para eso que Ud. dice, para tener sus bienes [...] nosotros entramos a un sitio es porque recuperamos lo que sea para la organización. Nosotros no somos delincuentes comunes».   | Negativa, de robar.  |
|                            |                           | «Si los militantes vienen al M-19 para que robamos, entonces no estamos formando militantes políticos, estamos formando bandas de delincuentes».   | Positiva, de expropiar o recuperar para la lucha                                   |

Así pues, se propone el siguiente cuadrado semiótico como una representación que articula las dimensiones axiológica y pasional de la identidad de la

enunciadora, y al mismo tiempo ancla el programa narrativo permitiendo describir el proceso de los estados de la narradora.

El cuadrado semiótico muestra los contrarios justicia e injusticia que rivalizan siempre en lo profundo del discurso poniendo siempre el conflicto del relato. Así, la justicia es un querer estar-ser (qes) que se encuentra virtualizado, porque la realidad representada muestra solo iniquidades en la sociedad, como que el gobierno no reconociera como jornada completa el tiempo del trabajo docente o la pobreza de mucha gente, es decir, eventos indeseables para un sujeto que quiere estar conjunto a la justicia. Estas inequidades llevan a una injusticia, que es un querer no estar-ser figurativizadas por ejemplo en la discriminación por ser mujer en ciertas reuniones. Sin embargo, la conciencia de las injusticias es el combustible que impulsa a luchar por la equidad social, más allá de las reivindicaciones, se busca tener un mundo justo.

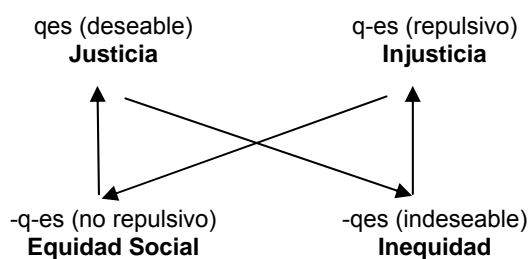


Figura 3. Cuadrado semiótico con los valores profundos del discurso

## Conclusiones

En resumen, las descripciones son ejes fundamentales que a pesar de no tener una lógica explícita, sí cumplen una función fáctica en relación con el efecto que pueden tener, es decir, la modalidad descriptiva influye en el lector, cada vez que se le imprime fuerza o se focaliza un punto dentro del relato. La recategorización de la descripción a través del dispositivo de amplificación, permite ver paso a paso como se maximaliza o se minimiza el dominio de parte del enunciador hacia el enunciatario. Así como analizar qué mecanismos se utilizan para dar prioridad a ciertas informaciones, lo cual cumple una de las máximas que pretende una teoría autónoma interdependiente de la descripción: la mayor cantidad de información y la exhaustividad de la misma.

En cuanto a Adelfa, su identidad está atravesada por la perseverancia. Adelfa es una mujer que lucha todos los días y desde todos los roles que desempeña, como maestra, aprendiz, revolucionaria y guerrillera. En cada uno de estos

roles actanciales lucha por alcanzar su objeto deseo que es la justicia. Este objeto se actualiza en algunos momentos pero no llega a ser totalmente realizado. Adelfa es una mujer persistente y beligerante, su disputa por las reivindicaciones sociales así lo confirman. Se evidencia entonces la expansión sémica proveída por las enumeraciones, las sinonimias entre otros dispositivos dados por la amplificación de los enunciados de estado, consolidan la imagen de una luchadora incansable. El tránsito de maestra de escuela a guerrillera, según la función fática, se valora positivamente, al contrario del imaginario colectivo que designa este rol como malo o monstruoso.

Las emociones que experimenta en el fragmento evidencian fortaleza y humanidad, pues no se presenta como una ser rígido sino como un ser «de carne y hueso» es decir, con fortalezas pero al mismo tiempo con debilidades. Otro rasgo fundamental evidenciado en las dos dimensiones identitarias es la solidaridad que se da en diversas circunstancias. Este elemento resulta interesante porque se contrapone a un discurso popular de la región santandereana, que hace alusión al ser individualista y envidioso. Así como su discurso de justicia se contrapone al del sistema regente que aparentemente habla de igualdad, pero en realidad deja ver muchas inequidades sociales.

De este modo, los enunciados descriptivos permiten desarrollar más las habilidades de reconocer y aprender que las de sorprender y atrapar, propias del discurso narrativo. La descripción al cumplir una función amplificadora y focalizadora, induce al lector a un placer por la exploración. Asimismo, la descripción permite acrecentar el efecto de realidad de los relatos por medio de su minuciosidad, así como generar un enunciatario y un lector más informado. ■

## REFERENCIAS

- ADAM Jean-Michel  
1999 «El mundo creado», en *Lingüística de los textos narrativos*, Barcelona: Ariel.
- GARCÍA Manuel  
2004 «La retórica. Reformulación semiótica de la textura descriptiva», en *La descripción como operación transformacional del discurso: semiótica, pragmática y matemática [on line]*, Murcia: Universidad de Murcia; [citado el 15 de marzo de 2012], disponible en: <<http://www.thesisred.net/handle/10803/10948>>
- GREIMAS Algirdas-Julien  
1983 *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris: Seuil; (tr. esp.: *Del sentido II. Ensayos semióticos*, Madrid: Gredos, 1989).
- HAMON Philippe  
1981 *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris: Hachette.
- LAUGSBERG Heinrich  
1969 *Elemente der literarischen Rhetorik*, Munich: Franz Steiner Verlag Stuttgart; (tr. esp.: *Elementos de retórica literaria*, Madrid: Gredos, 1993).
- MOLANO Alfredo  
2009 *Ahí les dejo esos fierros*, Bogotá D.C.: Aguilar.
- SERRANO Eduardo  
2005 «Narración argumentación y construcción de identidad», en MARTÍNEZ María C. (comp.), *Didáctica del discurso. Argumentación y narración*, Cali: Artes Gráficas Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, pp. 97-103.

## BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- ARÉVALO Luis F.  
2005 «Rock en clase de lectura y escritura líricas para construir sentido desde la semiótica discursiva», en MARTÍNEZ María C. (comp.), *Didáctica del discurso. Argumentación y narración*, Cali: Ed. Artes Gráficas Facultad de Humanidades Universidad del Valle, pp. 10-124.
- COURTÉS Joseph  
1991 *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachette; (tr. esp.: *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos 1997).
- GARCÍA PÉREZ Manuel  
2006 «La fragmentación como estructura fractal de la descripción en el "diario" de José Musso Valiente: aproximaciones teóricas», en CAMPOY GARCIA Santos et al. (coords), *José Musso Valiente y su época, (1785-1838) : la transición del Neoclasicismo al Romanticismo: actas del Congreso Internacional celebrado en Lorca los días 17, 18 y 19 de noviembre de 2004*, Lorca: Universidad de Murcia, pp. 669-78; et in. en línea (citado 30 de marzo de 2012), disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2127152>>
- GREIMAS Algirdas Julien, COURTÉS Joseph  
1979 *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Librairie Hachette; (tr. esp.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos, 1990).
- VILLEGAS Gladys  
2008 *Diferencias léxico-semánticas de documentación escrita en diferentes órdenes religiosos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.



[Actualización]

## La productividad del pensamiento de Antoine Culioli en el análisis de la discursividad fílmica

AGUSTINA PÉREZ RIAL

Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA)  
Universidad de Buenos Aires (UBA)

PAULA WOLKOWICZ

Universidad de Buenos Aires (UBA)  
Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE)  
✉

---

### Resumen:

En este trabajo se aborda la *Teoría de las Operaciones Enunciativas* de Antoine Culioli, con el propósito de ahondar en la productividad de sus desarrollos teórico metodológicos, para pensar el análisis de los textos audiovisuales y más específicamente, de la enunciación cinematográfica en discursos cuya complejidad deviene de las múltiples materias significantes que los conforman. Entendemos que la presencia de ciertas metáforas topológicas en el pensamiento culioliano —frontera, centro, atractor— nos permiten repensar conceptualizaciones, como género, estilo o verosímil, con las que distintas teorías cinematográficas han abordado temas vinculados a la creación convencionalizada de sentido en el film.

Ensayo de posibles conexiones y cruces con otros pensadores que se han focalizado en el estudio de la enunciación fílmica como Christian Metz o François Jost, en el artículo se plantea una serie de aperturas y derivas que buscan retomar los planteamientos de Culioli resituándolos en el contexto más amplio de la reflexión sobre el lenguaje cinematográfico.

**Palabras claves:** Enunciación – Frontera – Centro – Atractor.

[Up date]

### The Productivity of Antione Culioli's Theory in the Analysis of Film Discourse

#### Summary:

This work deals with Antoine Culioli's *Theory of Enunciative Operations*. Our aim is to study the productivity of his theoretical analysis and the way it can be used as a tool to review audiovisual texts and, more specifically, film discourse and the multiple significant matters deriving from it. We understand that the presence of some topological metaphors in Culioli's work, *i.e.*, border, center, atractor, are useful for us to reflect on topics such as genre, style or plausibility. These topics have been the subject matter of various cinematographic theories dealing with the conventionalized creation of signification in the cinematic text.

In this article, possible connections between the work of Culioli and that of Christian Metz and François Jost, who are focused on the study of filmic enunciation, have been analyzed. Culioli's ideas are reconsidered within the frame of film language.

**Key words:** Enunciation – Border – Center – Atractor.

---

## Introducción: Antoine Culioli y la construcción de un modelo de abordaje de lo heterogéneo

*Por definición, la actividad del lingüista tiene una función metalingüística, pues se trata, para él, de acercarse al funcionamiento del lenguaje, y para ello trabajar con un material representativo de las operaciones lingüísticas del sujeto hablante. (Fischer 1976:65).*

*Lo fílmico es, en el film, lo que no puede ser descrito, es la representación que no puede ser representada. Lo fílmico empieza allí donde termina el lenguaje y el metalenguaje articulado. (Barthes apud Aumont et al., 1983 (2008):217)*

La primera de las citas que corona este apartado hace referencia a la *función metalingüística* de la *actividad del lingüista*, en sintonía con aquello que Émile Benveniste (1966) había señalado, al indicar que la *facultad metalingüística* es la posibilidad que tenemos los humanos de elevarnos por encima de la lengua y de contemplarla —es decir, tomarla como objeto de observación y como referente del discurso— al mismo tiempo que la utilizamos en la actividad comunicativa. Cercano a este pensamiento, Antoine Culioli señala los aspectos cognitivos de la función metalingüística de la lengua, indicando que la tarea del lingüista es elaborar una construcción metalingüística, un sistema de representación de la lengua. Dicho sistema no representa datos empíricos, sino la lengua considerada ella misma como sistema de representación. Suerte de *mise en abyme* de operaciones de representación, la tarea del lingüista se asemeja así a aquella del analista del film descrita por Roland Barthes en la segunda cita, en tanto siempre hay en su labor un resto, una *representación que no puede ser representada*.

La *Teoría de las Operaciones Enunciativas* desarrollada por Culioli, centrada en las operaciones de producción de sentido, piensa en la posibilidad de resolver el problema metodológico vinculado a encontrar un modelo capaz de trabajar con la heterogeneidad propia de objetos de estudio que involucran materias significantes diversas, como es el caso del cine.<sup>1</sup> Conglomerado

<sup>1</sup> En este sentido, señala Sofía Fisher que la Teoría de la Enunciación de Culioli constituye una aproximación «fructífera» a los «(...) “paquetes” que comportan un entrelazamiento de agenciamientos significantes, los que reenvían, cada uno de ellos, a operaciones de naturaleza diferente» desde un doble punto de vista: «por una parte, ésta funda en lo cognitivo los procedimientos lingüísticos formalizados de manera no secuencial. Por otra parte, esta incursión “abstractiva” no surge de un interés por los fenómenos “translingüísticos” o “no lingüísticos”; no traduce una mera voluntad de hacer una “lingüística ampliada”; proviene, por el contrario, de constricciones que conciernen al funcionamiento mismo de lo lingüístico» (Fisher y Verón 1986 (2010):2, comillas en el original).

heterogéneo de imágenes visuales y modulaciones sonoras (palabras, música, sonidos), el film encuentra una asíntota analítica clara para ser analizado desde modelos lingüísticos. Un hecho que ya había sido notado por Christian Metz en la conferencia de 1973, publicada bajo el título «El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico».

Este trabajo que es recuperado junto con uno de Eliseo Verón (1974), permite entrever dos desarrollos teórico-metodológicos diferentes pero complementarios. El primero, focalizado en la posibilidad de establecer una metodología —no lingüística— para el abordaje del lenguaje cinematográfico y, el segundo, en las reglas y operaciones de producción de sentido que operan en las distintas materias significantes y en su percepción. Es en el marco de estos desarrollos, que se estaban llevando a cabo en la semiología a mediados de los años setenta, que nos parece importante introducir los planteamientos de Culioli, y pensar la productividad de algunas de sus conceptualizaciones para el análisis del film.

La significación fílmica no es un problema abordado de manera directa por Culioli, sin embargo en sus *Escritos* y en algunos artículos complementarios,<sup>2</sup> se encuentran puntos interesantes a partir de los cuales pensar esta cuestión. El *programa culioliano* entiende que el objeto de la lingüística es la actividad del lenguaje, actividad de producción y reconocimiento que remite a formas, que no pueden, por su parte, ser estudiadas independientemente de los textos en los que se asientan. Esta definición extiende el mapa de lo pensable por la lingüística desde las lenguas naturales hacia un conjunto de materias significantes heterogéneas. En palabras de Fisher en el prólogo a los *Escritos*: «Culioli se interesa en el funcionamiento “real” del lenguaje a través de las lenguas en sus situaciones de enunciación...» (Fisher y Verón 1986 (2010):6). Y en el contexto actual de producción, circulación y consumo de sentido, los medios culturales masivos en general, y el cine en particular, se configuran como uno de los escenarios ineludibles para pensar esa *actividad del lenguaje*.

Dado que nuestra lectura presenta antecedentes en otros trabajos que han buscado traspolar los desarrollos de Culioli al estudio del nivel enunciativo en textos de circulación masiva (Fisher 1999, Pidoto 2009), es que intentaremos profundizar esta línea, poniendo en relación una serie de conceptos del pensador francés, con algunos aspectos específicos vinculados al campo de los estudios de la enunciación fílmica y la reflexión sobre cine y representación. Para eso, y hecha esta introducción general en la que buscamos demostrar que la concepción de enunciación<sup>3</sup> con la que trabaja Culioli, es una concepción amplia que nos permite pensar el carácter *metadiscursivo* de la

---

<sup>2</sup> En particular los recogidos en la revista *Lenguajes* (1976).

<sup>3</sup> La enunciación es para Culioli un movimiento en tres operaciones: una primera operación de representación con tres niveles —I nivel: *langagier*, II nivel: lingüístico y III nivel: meta-lingüístico—, una segunda de referenciación —que está ligada al ajuste entre sujetos y entraña una estabilización necesaria, sin la cual ningún intercambio es posible—, y una tercera de regulación intersubjetiva.

enuncia-ción cinematográfica —ya señalado por Metz—, nos focalizaremos en los apartados que siguen, en una puesta en relación de sus formulaciones con una serie de nociones que entendemos clave para el análisis de la discursividad fílmica. Por un lado, realizaremos un recorrido por las conceptualizaciones clásicas en torno a la enunciación cinematográfica y, por el otro, elaboraremos algunas hipótesis de lectura que buscan vincular los desarrollos culiolianos con nociones centrales para pensar los vínculos, interrelaciones y reenvíos entre cine, representación y realidad, como son los conceptos de género, estilo y verosímil.

## I. Abordando el film, comprendiendo un lenguaje

### a. Primeros acercamientos: el cine como lenguaje

En el clásico «El cine: ¿lengua o lenguaje?» (artículo publicado por primera vez en 1964) Metz, cuya formación académica provenía de la lingüística, plantea la necesidad de pensar el cine de una manera distinta a como se lo había hecho hasta ese momento.<sup>4</sup> Intentando dilucidar si el cine es una lengua o un lenguaje, Metz descarta categóricamente la primera alternativa, fundamentalmente por dos razones. La primera, porque en el cine, a diferencia de la lengua, hay una significación motivada por una relación analógica entre la imagen y lo que ésta representa; la segunda, porque en el cine no existe la doble articulación de la lengua ya que un plano no se corresponde a una palabra, dado que un plano es, en sí mismo, un *bloque de realidad*.

En los artículos compilados en *Ensayos sobre la significación en el cine* (1968), como en «Algunos aspectos de la semiología del cine» y «Problemas de denotación en el filme de ficción», Metz se concentra en crear una metodología que permita estudiar la disposición y el funcionamiento de las principales estructuras significantes de un film. Según Metz, si el cine es un lenguaje específico, lo es antes que nada por sus procedimientos de denotación, y «las consideraciones sintagmáticas están en el centro de la problemática de la denotación fílmica» (1968 (2002):121). Partiendo de la hipótesis de que la gran mayoría de los films narrativos se asemejan en cuanto a sus principales figuras de sintagma, Metz construye una «Gran Sintagmática» del film identificando y clasificando los segmentos narrativos en ocho categorías<sup>5</sup> que, articuladas en su conjunto, producen la historia del film.

Aunque ampliamente criticados —incluso por el mismo Metz en textos posteriores—<sup>6</sup> estos artículos inauguran la posibilidad de cambiar el eje de los

<sup>4</sup> Fundamentalmente para tomar distancia de las teorías bazineanas del estilo autoral que se habían establecido con gran fuerza desde los *Cahiers du Cinema* en las décadas del 50 y 60 en Francia.

<sup>5</sup> El plano autónomo, el sintagma paralelo, el seriado, el descriptivo, el alternado, la escena, la secuencia por episodios y la secuencia ordinaria.

<sup>6</sup> Una de las críticas más recurrentes al modelo metziano se refiere a la dificultad de aplicar las categorías de la «Gran Sintagmática» a otros films de ficción (ya que varios autores las



estudios sobre cine y permiten el desarrollo de los estudios semióticos del hecho audiovisual que darán paso a una teoría de la enunciación fílmica.

*b. Las teorías de análisis de la enunciación cinematográfica*

*(...) no se puede plantear el problema de los observables  
sin contar con una teoría de la observación,  
y en particular sin preguntar dónde se ubica a los observadores.  
(Culioli 1976:15).*

En 1973, cuando Metz da a conocer «Historia/Discurso (Nota sobre dos voyeurismos)»,<sup>7</sup> hace referencia a una teoría de la enunciación respecto de los enunciados audiovisuales, y fundamentalmente del cine. En este artículo se perciben las filiaciones con la teoría desarrollada por Benveniste, a partir de la distinción entre historia y discurso. Metz señala que «(...) la película tradicional se presenta como historia, no como discurso (...) lo típico de este discurso, y hasta el principio mismo de su eficacia como discurso, consiste precisamente en que borra todos los rasgos de enunciación y se disfraza de historia» (1977 (1979): 83). La distinción clave queda así establecida entre el cine como institución —y en ese sentido como discurso que se halla por detrás de cada historia— y la película como historia más allá del acto enunciativo que le dio origen.

En este artículo el autor analiza centralmente textos fílmicos de ficción, en los que prima una fuerte impresión de realidad. Su propósito es dar cuenta de los mecanismos enunciativos que permiten y favorecen este sentimiento en el espectador. Así analiza la mirada a cámara como marca enunciativa no deseada en la película, ya que la principal característica del texto ficcional clásico con pretensiones realistas es borrar su enunciación. Este corpus de films sobre el que trabaja Metz se postula —o pretende hacerlo— como algo que habría sucedido independientemente de si una cámara hubiera estado allí, inclinándose por el régimen de la historia.

Mientras que la solidez del modelo del cine clásico descansa en el ocultamiento de sus mecanismos de puesta en escena, el cine moderno, por el contrario, se basa en la indagación de las potencialidades del lenguaje cinematográfico para la construcción de su propia poética. El movimiento de las vanguardias cinematográficas de los años 60, por ejemplo, permite visualizar el traspaso de un régimen de transparencia a uno de poetización y puesta en escena de sus propios mecanismos constructivos.

---

consideran en cierto punto arbitrarias). También se cuestiona que tomaba en cuenta solamente la banda de imagen y no la sonora.

<sup>7</sup> Publicado posteriormente en 1977.

Sin embargo, esta manera dicotómica de abordar el film es criticada por Metz en sus escritos posteriores. Allí afirma que ese tipo de conclusiones —que aunque matizadas, se encontraban en su artículo de 1973—<sup>8</sup> son deudoras de una frase de Benveniste que, como señala en «Cuatro pasos por las nubes», ha desencadenado cataclismos. La frase dice que, en el régimen de la historia, los acontecimientos parecen relatarse a si mismos. Pensar el discurso del cine como discurso transparente es, según Metz, «una idea en la que hoy nadie cree, comenzando por el fundador de la narratología que se lamentaba desde 1983 “de no haber pensado dos veces” el día en que había expresado (con algunas reservas) su aprobación por la famosa dicotomía “Historia/Discurso”» (1991 (2012):s/p, comillas del autor).

Estos primeros planteos sobre el tema se van complejizando cada vez más, y para principios de los años ochenta los problemas sobre la enunciación cinematográfica ya están instalados en la agenda de la teoría semiótica. En 1983, la revista *Communications* edita un volumen especial dedicado a la enunciación y el cine,<sup>9</sup> en el cual los artículos giran en torno a la problemática relación entre historia y discurso, la figura del narrador y el lugar del espectador.

Francesco Casetti, en su libro *El film y su espectador* (1986), también toma como punto de partida la distinción historia/discurso de Benveniste y realiza un estudio de los deícticos presentes en el film a partir de una analogía con los pronombres personales de la lengua. De esta manera, identifica al enunciador fílmico con el «yo», al enunciatario con el «tú» y al enunciado con el «él». Para Casetti, estas tres instancias están presentes en el texto siempre, pero su valor y función pueden cambiar según el caso.<sup>10</sup> Metz (1991) critica a Casetti por esta utilización excesiva de la lingüística en los estudios cinematográficos y por antropomorfizar las instancias enunciativas, fundamentalmente por intentar traspolar un análisis de pronombres y deícticos de la lengua al análisis del audiovisual.

### c. *El espectador, entre constructo teórico y sujeto empírico*

En los estudios de cine, es Casetti (1986) quien explora los modos en los que el cine marca la presencia y asigna una posición al espectador, induciéndole a

<sup>8</sup> Dice Metz sobre su texto: «Yo mismo he estado entre aquellos que, en los años setenta, han hablado del film transparente. Fue, no por azar, en un homenaje a Benveniste, un artículo titulado Historia/Discurso (Nota sobre dos voyeurismos) (...) Pero en el mismo año, en otro texto (“El significante imaginario”), describía la “transparencia” como siendo ella misma un régimen enunciativo, activamente fabricado por el trabajo de un significante muy ocupado en simular la ausencia» (1991 (2012):s/p).

<sup>9</sup> Simon y Vernet (1983).

<sup>10</sup> En la función objetiva (el cine clásico, institucional) prevalece el «él», en la configuración del mensaje (aquel texto que interpela directamente al espectador) prevalece el «tú», y en la función subjetiva (como por ejemplo en el caso del plano subjetivo, en donde la cámara muestra exactamente lo que ve el personaje) el «yo-enunciador».

seguir un recorrido. A diferencia de los primeros semiólogos del cine, que veían al espectador como un decodificador relativamente pasivo de códigos preestablecidos, Casetti ve al espectador como un interlocutor activo e interpretante. El teórico italiano (y luego también Roger Odin) encuentra en la pragmática la disciplina a partir de la cual conciliar el análisis textual propio de la semiótica, con un componente sociológico que él consideraba ausente en ella, y que le permite avanzar en las relaciones entre texto y contexto.

Según sus planteamientos, los enunciados fílmicos no son autosuficientes y necesitan del rol que desempeña la mirada, lo que él denomina «el espectador». Éste es un constructo, distinto de los espectadores de carne y hueso, del público concreto, y que al mismo tiempo se distancia de las figuras intratextuales clásicas de enunciador y enunciatario. El espectador es una mirada compleja, un «conjunto de hipótesis que están presentes en el texto: una especie de interlocutor simbólico».<sup>11</sup> aunque también lo considera como interlocutor empírico, en el sentido de que ese conjunto de hipótesis que se proyecta en el contexto predetermina el funcionamiento del film en un entorno específico.

Según Gustavo Aprea, la principal diferencia entre los planteamientos de Metz y Casetti se basa en la concepción de este espectador, que el segundo sostiene como instancia mediadora, como interfaz entre una instancia de enunciación y una de comunicación. Para Metz este pasaje resulta imposible. Las figuras de la enunciación son abstractas y estructurales, inconfundibles con el emisor y el receptor de la comunicación, definibles en términos de una relación intratextual, no a través de referentes extratextuales.<sup>12</sup> El enunciador es para Metz la película y no una instancia situada por encima o por debajo de ella con características antropomorfas. De ahí que defina la enunciación fílmica como una instancia «(...) impersonal, textual, metadis-cursiva, [que] comenta o reflexiona, según los casos, su propio enunciado» (1991 (2012):s/p). Para Metz la enunciación afecta a todos los espacios de producción de sentido del film. Todo el enunciado fílmico deviene así espacio de enunciación: «la enunciación es el acto semiológico a través del cual ciertas partes de un texto nos hablan de ese texto como de un acto» (Metz citado en Gaudreault y Jost 1990 (1995):65).

La incorporación en Culioli de la idea de un sujeto enunciador concebido, no como un sujeto efectivo real que reenviaría a una teoría empirista de la enunciación, sino como sujeto teórico o, más precisamente, como un modelo meta-lingüístico que se revela necesario para fundar la descripción de los funcionamientos cognitivos, es un aspecto central para reflexionar sobre la productividad de sus desarrollos en el análisis de la enunciación cinematográfica. Una enunciación que se vincula a un discurso que resulta problemático para ser

---

<sup>11</sup> Cfr. APREA Gustavo, «Metz, Casetti y los problemas de la enunciación cinematográfica», Buenos Aires: mimeo, 2005.

<sup>12</sup> *Ibid.*

abordado desde ciertos modelos, por el carácter descentrado de su producción, pero que encuentra en la definición misma de enunciado de Culioli, un espacio desde el cual ser pensada. En los *Escritos* Culioli define enunciado como

(...) una configuración de *marcadores*, que son a su vez la huella de *operaciones*, es decir, que es la materialización de fenómenos mentales a los cuales no tenemos acceso, y de los que nosotros los lingüistas sólo podemos dar una representación metalingüística, es decir, abstracta ([2010]:24, cursivas en el original).

La noción de operaciones, que es retrabajada en profundidad por Sofía Fisher en su libro *Énonciation. Manières et territoires* (1999),<sup>13</sup> ya estaba presente en los planteamientos culiolianos y permite un abordaje integrador de los discursos sociales, al articular los dominios lingüístico o textual y extra-lingüístico o extra-textual. Entre estas operaciones, señala Fisher, se destaca la de referenciación. Ésta, y más allá de lo que las resonancias jacksonianas puedan sugerirnos,

(...) no entraña una hipótesis sobre la realidad o la ficción, la verdad o la falsedad de un mundo exterior al lenguaje: en la medida en que lo extra-lingüístico se define en relación con el funcionamiento del lenguaje, «se trata de referir en el enunciado las huellas de dicha relación» (Fisher 1999: 21).

De esta manera, y dejando de lado cualquier posibilidad de análisis inmanen-tista, toda predicación debe ser asumida, organizada y modalizada en relación a una situación de enunciación determinada. Para el lingüista en el que está pensando Culioli, lo importante no es el valor de verdad de un enunciado, sino su valor referencial, es decir, que el enunciado permite construir un sistema de localización gracias al cual los enunciadores podrán referir, establecer una relación entre un enunciado (una situación enunciativa) y un acontecimiento (estado o cambio de estado considerado por los enunciadores, sea factual o imaginado).

La noción de co-enunciador que propone Culioli nos permite, por otra parte, abrir nuevas perspectivas en la reflexión sobre la construcción del espectador en el enunciado filmico. Culioli señala que:

En las operaciones enunciativas siempre se construye a un co-enunciador. Puesto que el enunciador es en realidad un origen subjetivo que se construye necesariamente como intersubjetivo, es decir, que nos

<sup>13</sup> Recuperamos los planteamientos desde las lecturas de María Elena Bitonte (2009).

construimos siempre un co-enunciador que no es necesariamente de carne y hueso ([2010]:25).

Esta instancia co-enunciativa no implica una efectividad comunicativa, a lo sumo se puede hablar de una «ilusión comunicativa». Desechada la «ilusión de la simetrización», de «transparencia» en la comunicación, se torna necesario repensar la producción de sentido. Un acercamiento a los «procesos cognitivos» de aprehensión de los enunciados, que tenga algún tipo de pretensión formalizadora más allá de la mera descripción, es parte central del programa culioliano, un programa que sigue un camino «abstractizante» a través del análisis de procesos cognitivos formalizados de una manera no secuencial.

El planteo de Culioli propone, de esta manera, otra vía de acceso al problema presentado por Casetti y Metz en relación a la construcción del espectador cinematográfico. Por un lado el concepto de co-enunciador está situado dentro del plano de la enunciación, no está ni «por encima ni por debajo» de ésta como critica Metz a Casetti. Al incorporar la referenciación dentro del marco de lo enunciativo, Culioli instauro el mundo como variable. Sin embargo no lo hace en los términos sociales e históricos a los que hace referencia Odin,<sup>14</sup> sino a partir del reconocimiento de huellas que se inscriben en el plano textual, con todas las pérdidas y desvíos que esto implica. El lenguaje en tanto ocurrencia crea su propio contexto como efecto signifiante, como marco de interpretación y escenario en el cual se inscribe.

La noción de co-enunciador se despliega como una alternativa válida para pensar ese salto (no resuelto) que presentaba la semiopragmática de Casetti y Odin, en tanto y en cuanto entendía al espectador, por un lado, como un constructo teórico y, por el otro, como un sujeto empírico. Al estudiar la modalización desde la perspectiva de las operaciones de producción e interpretación que ponen en marcha los co-enunciadores, Culioli plantea, muy cerca de la socio-semiótica, cómo adviene la significación: «El sentido es en primer lugar *desencadenar en el otro una representación*» ([2010]:31).

## II. Construyendo enunciados

### a. Las operaciones de referenciación

En esta segunda parte del trabajo nos proponemos reflexionar sobre un posible diálogo teórico entre el modo en el que se ha conceptualizado, en las teorías

---

<sup>14</sup> Para Roger Odin (1983) es fundamental situar espacialmente (en un marco histórico y social) la circulación de las películas, para estudiar el modo en que el espectador construye el significado de un film. Este «espacio de comunicación» constituido entre el productor y el espectador puede ser de diversa índole: desde una sala de cine convencional (espacio ficcional de entretenimiento) hasta un espacio educativo, pedagógico (una escuela) o inclusive un espacio familiar, doméstico.

de abordaje del texto fílmico, el advenimiento de sentido convencionalizado —en su ligazón a conceptos como los de género, estilo y verosímil— y el modo en el que Culioli piensa la semiosis, en el contexto de la relación sujeto, lenguaje, mundo, encabalgado sobre ese macro-concepto que el teórico francés denomina *noción* y define como:

(...) ese haz de propiedades físico-culturales que aprehendemos a través de nuestra actividad enunciativa de producción y comprensión de enunciados (...). La *noción* se sitúa en la articulación de lo (meta) lingüístico y lo no lingüístico, en un nivel de representación híbrido ([2010]:121, cursivas del autor).

Enmarcados en esta definición, desarrollaremos algunas hipótesis de lectura de los *Escritos*, que entendemos pueden contribuir a pensar los procesos de producción de sentido en el texto fílmico. Un texto que se presenta para nosotros como *ocurrencia*,<sup>15</sup> como encarnación de la *noción* bajo la forma de lenguaje, en el pasaje a una materialidad, al mismo tiempo que a un sistema de referenciación. Entender el film como *performance discursiva* u *ocurrencia* en —términos de Culioli— nos permite pensar en las relaciones entre estabilización y no estabilización del enunciado, respecto de las distintas variables que actúan como centro atractor, en la producción, circulación y consumo de sentido.

#### *b. El tipo y el atractor: una relectura de los géneros y estilos cinematográficos*

*El paradigma de géneros que utiliza cualquier cultura, o un segmento de ella, se ubica dentro de esos textos impresos que designamos como FILME NO FILMICO: posee la substancia verbal de esos discursos, juega el rol sustitutivo que globalmente le asignamos, o se integra dentro del discurso de la crítica para señalar un topos, en el que el filme se situará.*  
(Traversa 1984:82).

La insistencia de Culioli en la inexistencia de *ocurrencias textuales aisladas*, de creaciones de sentido *ex nihilo*, en combinación con su definición de enunciado y *espacio enunciativo*, nos permiten —desde una teorización que se vale de las metáforas topológicas para su desarrollo— (re)trabajar nociones clave en las teorías del análisis fílmico como son el género y el estilo.

<sup>15</sup> Para Culioli, toda *ocurrencia* de una *noción* se sitúa en relación a un sistema de referencia en dos sentidos: espacio-temporalmente, *Quantum* y subjetivamente en un dominio de *ocurrencias*, *Quale*. No existen *ocurrencias aisladas*; toda *ocurrencia* se sitúa en relación a otra/s *ocurrencia/s* que le sirve/n de referencia.

Culioli define lo enunciativo como:

(1) la construcción de representaciones de orden nocional, subjetivas y culturales; (2) la construcción de un espacio de referencia ajustado entre los sujetos; (3) una regulación a partir de objetivos de los que se es más o menos consciente, que comporta necesariamente interacciones complejas entre categorías heterogéneas ([2010]:31).

Desplazados así de la posibilidad de *un* sentido a la constitución de un *dominio nocional*, entendido como conjunto de virtualidades significantes, es que entendemos que el pensamiento de Culioli es un marco productivo para pensar la producción y circulación de sentido en el texto fílmico.

En el trabajo citado en el epígrafe de este apartado, Oscar Traversa realiza un recorrido por la noción de género en cine y literatura. Su concepción de «paradigma de géneros», y dentro de él, del metadiscurso crítico como uno de los potenciales *señaladores* de un «*topos*» en el que —y desde el cual— pensar el film de acuerdo a una serie de coordenadas, nos permite reflexionar sobre las relaciones entre un texto fílmico y otros discursos en circulación.

Para pensar la noción de género partimos de la definición de Steimberg que entiende el carácter de «(...) *institución* —relativamente estable— de los géneros, que pueden definirse como *clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático...*» (1998:41, cursivas del autor). Los géneros se constituyen como tales en un funcionamiento social específico, es decir, que responden a particularidades temporales y espaciales que determinan sus formas de actualización y circulación.<sup>16</sup> Por su parte, los estilos que pueden ser entendidos como *modos de hacer* que caracterizan distintos objetos de la cultura, también permiten circunscribir conjuntos de regularidades, dotando de cierta previsibilidad los intercambios.

Rick Altman propone una aproximación semántico-sintáctico-pragmática al tema de los géneros cinematográficos. Considera que los géneros se constituyen como tales en su funcionamiento social específico, por lo cual responden a particularidades temporales y espaciales, que determinan sus formas de actualización y circulación. Los géneros no son categorías transhistóricas, sino que someten su historia a un diálogo con la Historia. Son aparatos que influyen sobre la producción y, en tanto tales, delimitan una serie de estrategias discursivas a tomar en cuenta a la hora de narrar una historia (1999 (2000):30).

---

<sup>16</sup> «Los géneros no suelen ser, salvo en el caso de algunos *géneros primarios* o *formas simples*, como el saludo o la adivinanza, universales; en este sentido debe entenderse, también, su condición de expectativas y restricciones *culturales* (dan cuenta de *diferencias* entre culturas)» (Steimberg 1998:41, cursivas del autor).

Productivas para abordar aspectos de producción, circulación y consumo de textos filmicos, las nociones de género y estilo, encuentran en Culioli desarrollos que permiten ampliar nuestro horizonte analítico. Señala el teórico francés que:

(...) un espacio enunciativo [está] provisto de un sistema de coordenadas subjetivas y espacio-temporales, tomado en un campo de relaciones intersubjetivas, y toda ocurrencia forma parte de un conglomerado estructurado de ocurrencias que forman un dominio ([2010]:92).

El *dominio nocional* posibilita que el enunciador estructure su enunciado alrededor de una ocurrencia que sirve como referencia, una ocurrencia típica, llamada *centro organizador*. El *dominio* se compone, a su vez, de un *interior* (con *valores positivos*); de un *valor por excelencia* («alto grado relativo») o *atractor*; de un *exterior* (con *valores otros*); y de una *frontera* (*Ibíd.*). El *interior* está conformado por ocurrencias, que entran en una relación de *identificación* con el *centro organizador*, por lo tanto, poseen todas las propiedades que constituyen la noción. El *exterior* está en relación de desconexión con el centro organizador y, finalmente, la *frontera*, zona híbrida que contiene ocurrencias con propiedades que son a la vez del interior y del exterior, entra en una relación de *diferenciación* con el centro organizador. Esta figuración topológica de la producción de sentido, que permite a Culioli pensar en los procesos comunicativos como procesos no lineales, admite a la vez su reflexión sobre la existencia de una representación reguladora, que asegura la identificación de toda ocurrencia con un dominio centrado. Una representación que no debe ser pensada como garante final del sentido de un enunciado.

Este descentramiento de la actividad enunciativa, dado que la producción de todo enunciado está siempre asociada a una dislocación entre producción y recepción, no le impide, sin embargo, a Culioli contemplar en su teoría la existencia de ciertas *invariantes* —no ya de una «gramática universal»— (2010: 85) que pueden ser tomadas como punto de partida para la descripción y el análisis de las operaciones de generación de la significación en un texto o discurso<sup>17</sup> dado. En palabras de Eliseo Verón en el postfacio de los *Escritos*:

La insistencia de Culioli en la flexibilidad característica de la actividad de lenguaje expresa la misma preocupación por no descuidar la complejidad no lineal de los procesos de la semiósis, por tener siempre presente que nos enfrentamos al desafío de describir y explicar procesos donde la deformabilidad es tan importante como la estabilidad, la divergencia tan crucial como la convergencia (Verón en Culioli 2010: 235).

<sup>17</sup> Culioli no utiliza en sus *Escritos* el término discurso. Sin embargo, nos vemos más de una vez tentados a reemplazar en sus desarrollos el término enunciado o texto por el de discurso.



Concebidos como modos de organización, el *tipo* y el *atractor* permiten repensar las conceptualizaciones de género y estilo antes aludidas. El tipo, que es definido por Culioli como «la condición enunciativa de ajuste y de regulación» (2010:125), se apoya en una doble operación de identificación/ diferenciación que es central también en la definición de los géneros. El atractor, por su parte, «que no tiene otra referencia posible que el predicado mismo» y en tanto «constitutivo de su propio fundamento» (2010:125), nos permite pensar en el concepto de estilo. A diferencia del tipo, que corresponde a una ocurrencia representativa, el atractor introduce propiedades topológicas que tornan al sistema *plástico y dinámico*, permitiendo una estabilización intersubjetiva.

En este marco, y siguiendo los planteos de Culioli cuando señala que la Cuantificación (Cnt) tiene afinidades con el tipo, y la Cualificación (Clf) con el atractor (2010:126) es que entendemos que sería posible comprender los enunciados cinematográficos como *ponderaciones variables* de Cnt y Clf, y utilizar las caracterizaciones de *discreto*, *compacto* y *denso*, para pensar la dialéctica que se plantea en las producciones cinematográficas entre género y estilo.

El arco dibujado por Culioli que va de lo *discreto* (entendido como un enunciado en el que la Cnt es preponderante y el tipo se privilegia sobre el atractor) pasando por lo *compacto* (en el que el tipo no juega un papel preponderante y en el que la estabilidad proviene del atractor) a lo *denso* (caso mixto, intermedio o inestable, en el que ni Cnt ni Clf son preponderantes, y en el que no hay forma típica que estabilice), resulta provechoso para pensar —desde las instancias de producción y consumo— la relación de un film con determinados géneros y/o estilos (*cf.* 2010:126, 127).

El diagnóstico que nos entregan nuestros trabajos en el campo de los estudios sobre cine, nos devuelve un mapa en que el funcionamiento de los géneros, con sus rasgos sistematizables, previsibles, de firme funcionamiento sincrónico, debe ser repensado a la luz de las nuevas producciones cinematográficas —pero también literarias o televisivas— que se presentan como un híbrido entre fragmentos de regularidades representacionales, tensando la categoría y atravesándola por la de *estilo de época*. Los desarrollos de Culioli referentes a tipo y atractor como modos de organización textual nos permiten renovar teóricamente estos planteamientos y vislumbrar nuevas líneas para la reflexión en esta materia.

### c. *El verosímil o apuntes sobre cómo se valida un enunciado*

*Sólo la destrucción del discurso  
puede destruir su verosimilitud.  
(Todorov 1968 (1970):178).*

Una de las particularidades del texto fílmico señaladas por Christian Metz (1973) es que el film construye un poderoso *efecto de realidad*, que toma su

fuerza de la naturaleza del dispositivo, fundamentalmente de la lógica indicial que el film funda recuperando el procedimiento productivo de la fotografía e incorporando otros índices de realidad, tales como el movimiento y el sonido sincrónico. Esta *impresión de realidad* se sustenta también en la coherencia del universo diegético construido por la ficción, que se encuentra fuertemente sostenido por el sistema de verosímil. Y que en el cine clásico se caracteriza por un aparato enunciativo, que se construye en función de generar una ilusión de transparencia, en la cual los acontecimientos parecen narrarse por sí solos.

Metz afirma que lo verosímil es «aquello que actúa conforme a las reglas del género establecido». Como tal, representa una sustitución cultural y arbitraria de los posibles reales, operando desde el plano ideológico y apuntando más que a los temas en sí, a las formas de tratarlos. Se establece entonces como un tipo de censura que opera desde la producción y alcanza a todos los films, más allá de sus temáticas (Cfr. Metz, 1968 (1970):17 y ss.).

Tomando como punto de partida la noción clásica de verosímil, a partir de la poética aristotélica<sup>18</sup> y la teoría francesa del siglo XVII,<sup>19</sup> Metz plantea el carácter fuertemente conservador del verosímil, dado que un discurso se construye en relación a discursos anteriores ya pronunciados:

Lo verosímil es, desde un comienzo, reducción de lo posible, representa una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales, es de pleno censura, solo que aparecerán entre todos los discursos posibles de la ficción figurativa, los que autorizan los discursos anteriores (1968 (1970):20).

Esta censura en la que *lo dicho* condiciona *lo por decir* es para Metz más peligrosa y efectiva que la censura de tipo institucional, declarada, ya que no recae sobre contenidos específicos sino sobre la manera en la que éstos son representados.

Partiendo de la distinción de Hjelmslev entre forma de la expresión y forma del contenido, Metz señala que las censuras institucionales apuntan en el cine a la sustancia del contenido, en tanto que la censura de lo verosímil apunta a la forma del contenido, al modo en que el film habla de lo que habla. Las prohibiciones, en general, no se dan tanto a nivel de la sustancia (tema) como de la forma del contenido (Cfr. 1968 (1970):22).

Lo verosímil aparece así como cultural y arbitrario, y la línea de lo que excluye y lo que retiene varía según los países, las épocas, las artes, los géneros. Sus

---

<sup>18</sup> Que señala que las artes representativas no representan todos los posibles, sino los posibles verosímiles.

<sup>19</sup> Según la cual verosímil es aquello conforme a las leyes de un género establecido.

variaciones afectan al contenido de los verosímiles, no al status de *lo verosímil* que reside en la existencia misma de una línea de demarcación:

La obra verosímil (...) trata de persuadir al público de que las convenciones que le hacen restringir los posibles no son leyes del discurso o reglas de escritura. La obra verosímil se pretende, y pretende que le crean, directamente traducible en términos de realidad (1968 (1970):28).

Lo verosímil, y su contrario lo verdadero, sólo pueden definirse de forma relativa y absoluta a la vez (1968 (1970):26). Ninguna obra está enteramente liberada de todos los verosímiles, y la «verdad» de hoy puede tornarse verosímil de mañana. De *verdad verosimilizada* en *verdad verosimilizada* es que el cine ha ampliado sus decibles en su historia.

Ante la convención, ese colectivo al que Metz denomina *las culturas* sólo puede elegir entre dos actitudes. Por un lado, aquella que consiste en una buena conciencia que expone y asume la convención, lo que Metz considera «los verdaderos films de género», aquellos que asumen libremente el código («dentro de cuyos márgenes se hace posible decir muchas cosas»). Films que se ofrecen como el producto de géneros reglamentados destinados a ser juzgados como *performance* de discurso. Por el otro, aquella adoptada por los films *verdaderamente nuevos*, en los que adviene un nuevo discurso posible que ocupa el lugar de una *convención vergonzosa*. Actitud en la que ubica, por ejemplo, a las producciones de la *Nouvelle Vague* que alteraron el lenguaje cinematográfico, las temáticas y las formas de representación tradicionales.

Partiendo entonces de estos desarrollos metzianos, es que nos interesa establecer algunos puntos de diálogo con el pensamiento de Culioli sobre la validación de enunciados. Si pensamos el verosímil en tanto componente central de la relación predicativa que designa una representación, podemos llegar a estudiar la manera en que ésta es validada. Según Culioli, una relación predicativa no es ni verdadera ni falsa. Para convertirse en una aserción será preciso que esté *situada* en un espacio enunciativo provisto de un sistema de coordenadas parametrado: «La relación predicativa está situada con respecto a un punto de referencia subjetivo (un sujeto enunciadador) que tomará a cargo —se comprometerá— presentándose como garante de la aserción» (2010: 107).

La validación de un enunciado, según Culioli, está sujeta a modalidades lógicas y la adecuación debe ser pensada como un gradiente, que va desde un *centro* en el que estaría la adecuación estricta a una *frontera* («no realmente adecuado, o realmente inadecuado») donde «(...) “ser verdadero” puede ser representado como un rizo [*boucle*], mientras que el “no totalmente” introduce una distancia entre el valor verdadero y el valor aproximado» (2010:107).

Esta conceptualización de la validación deja trazada una topografía que permite pensar en la producción de enunciados y en la relación sujeto-lenguaje-mundo desde un punto de vista singular. El problema de la representación del mundo está presente en el cine desde sus orígenes. Fue un tópico recurrente en los desarrollos de sus principales teóricos, por ejemplo, André Bazin, quien señala en *¿Qué es el cine?* que

(...) no existe «el realismo» sino «los realismos». Cada época busca el suyo, es decir, la técnica y la estética que mejor pueden captar, retener y restituir lo que se quiere mostrar de la realidad (1958 (2006):146-7, comillas del autor).

La concepción culioliana de la enunciación como ligada a tres operaciones básicas: representación, referenciación y regulación intersubjetiva, reubica en el centro de la discusión la necesidad de —utilizando una de sus metáforas— *salir del corset* que implica la concepción de la semiosis como un proceso unidireccional o cerrado.

Cuando Culioli señala que existen cuatro modalidades lógicas de validación de los enunciados,<sup>20</sup> lo que está indicando es la existencia de una tensión y un dislocamiento permanente entre las primeras tres modalidades, centradas en *ego* (en el yo que enuncia), y la cuarta modalidad, centrada en *alter* (donde hay un juego de roles en el que entra el tú). Mientras que en la primera modalidad es *ego* quien valida, en la modalidad dos lo validado por *ego* puede ser validado o puesto en suspenso por *ego* y por *alter*. Por su parte, en la tercera modalidad habría un doble centramiento en *ego*, ya que *ego* es el único capaz de validar sus propios gustos. Finalmente en la cuarta modalidad, *ego* aparece descentrado y aparece centrado *alter* que es quien valida y que puede, a su vez, ser validado o no por *ego*.

Este descentramiento en la validación de los enunciados, que dota a *alter* de un rol activo, descentrando a *ego* como productor de sentido, permite pensar en un concepto amplio de lo verosímil, más allá de su comprensión como parámetro de representación —de contenido y formal— altamente convencionalizado.

Si retomamos el concepto metziano de verosímil y lo ponemos en relación con las modalidades de validación del enunciado propuestas por Culioli, podríamos

<sup>20</sup> Una primera modalidad de carácter asertivo en la cual «Quien asevera valida mediante su acto de aserción el valor centrado y excluye cualquier otro valor posible», y «La distancia entre lo validado a lo validable es nula; no hay más que un validable validado» (2010:108); una segunda que abarca el orden de la posibilidad, lo necesario, lo contingente, en la cual «(...) junto al valor propuesto como valor correcto existe otro valor que bien podría ser el correcto» (2010: 108); una tercera que está en relación con la opinión; y, finalmente una cuarta en la cual aparece el «tú», y es *alter* quien valida el enunciado.

entonces señalar, a modo de hipótesis, algunas cuestiones sobre la manera en que los enunciados cinematográficos pueden ser validados. Mientras que el verosímil del cine clásico reposaría en una modalidad del enunciado que lo acercaría a una forma asertiva (fundamentalmente por la idea de univocidad que plantea), el sistema de coordenadas provisto por el espacio enunciativo de un cine por fuera de los cánones clásicos plantearía otro tipo de validación. Una validación en la que se construye una singular escena enunciativa que hace entrar a *alter* como sujeto activo en la producción de sentido.

### III. A modo de conclusión, algunas líneas de apertura


*...construimos nuestras operaciones, nuestras representaciones, nuestras categorizaciones, y sabemos que no hay categorización fuera de la cultura, que no hay categorización fuera de los sujetos, que por lo tanto no hay categorización fuera de lo intersubjetivo.*  
(Culioli 2010)

Como señalamos en la introducción, nuestra propuesta de lectura de los *Escritos* persiguió el objetivo de generar una serie de hipótesis de lectura de los desarrollos culiolianos, en un intento por pensar su productividad en el campo de los estudios cinematográficos.

Entendemos que muchas de sus conceptualizaciones, centralmente las que repiensen cómo analizar enunciados compuestos por materiales heterogéneos, así como aquellas que buscan profundizar en el tratamiento del sujeto enunciativo desde un modelo metalingüístico, nos permiten volver a ciertas formulaciones clásicas de abordaje del film, para abrir la posibilidad de nuevos derroteros teóricos.

En este sentido, nuestras hipótesis de lectura podrían ser resumidas en los siguientes enunciados:

- Las definiciones de Culioli de enunciado como configuración de marcadores, que son huellas de operaciones, y de enunciación como operaciones de producción de sentido en distintos niveles (representación, referenciación y regulación intersubjetiva), abren la posibilidad de pensar en la productividad de sus desarrollos para campos no estrictamente lingüísticos.
- La construcción del pensamiento culioliano sobre la base de metáforas topológicas, permite (re)pensar conceptualizaciones —género, estilo, verosímil— con las que distintas teorías han abordado temas vinculados a la creación convencionalizada de sentido, en el texto fílmico.

- El modo en que Culioli piensa la relación sujeto, lenguaje, mundo, permite abordar desde una nueva perspectiva la relación entre cine y representación de la realidad. Un problema clásico, que encuentra en la operación de referenciación un espacio interesante desde el cual ser actualizado. 

## REFERENCIAS

- ALTMAN Rick  
1999 *Film/Genre*, Londres: British Film Institute; (tr. esp.: *Los géneros cinematográficos*, Buenos Aires: Paidós, 2000).
- AUMONT Jacques *et al.*  
1983 *Esthétique du film*, París: Éditions Fernand Nathan; (tr. esp.: *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Buenos Aires: Paidós, 2008).
- BAZIN André  
1958 *Qu'est-ce que le Cinéma?*, París: Editions du Cerf; (tr. esp.: *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp, 2006).
- BENVENISTE Émile  
1966 *Problèmes de linguistique générale* vol I, París: Gallimard.  
1974 *Problèmes de linguistique générale* vol II, París: Gallimard; (tr. esp.: *Problemas de lingüística general*, vol. I y II, México: Siglo XXI, 2007).
- BITONTE María Elena  
2009 «Tres aportes a la noción de operaciones: Verón, Fisher, Goodman», *Figuraciones [on line]*, VI:s/p, (citado el 15 de junio de 2011) disponible en: <<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/recorrido.php?idr=45&idn=6&arch=1#texto>>.
- CASSETTI Francesco  
1986 *Il film e il suo spettatore*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *El film y su espectador*, Madrid: Cátedra, 1989).
- CULIOLI Antoine  
1976 «La formalización en lingüística», *Lenguajes*, 3:11-25.  
[2010] *Escritos* (compilación, prólogo y postfacio: FISHER Sophie y VERÓN Eliseo, trad. VARELA Lía), Buenos Aires: Santiago Arcos.
- FISHER Sophie  
1976 «El problema de los universales: contribución al análisis de las relaciones entre lingüística y antropología», *Lenguajes*, 3.  
1999 *Énonciation. Manières et territoires*, París: Ophrys.
- FISHER Sophie y VERON Eliseo  
1986 «Théorie de l'énonciation et discours sociaux», *Etudes de Lettres*, 211, 4:71-92; (trad. esp.: «Teoría de la enunciación y discursos sociales», ficha de cátedra del seminario *Antoine Culioli y la teoría de las operaciones enunciativas* dirigido por Sophie Fisher y Oscar Traversa, Buenos Aires: Maestría en Análisis del Discurso, FFyL, UBA, 2010)
- GAUDREAU André y JOST François  
1990 *Le récit cinématographique*, París: Nathan; (tr. esp.: *El relato cinematográfico*, Barcelona-Buenos Aires: Paidós, 1995).
- METZ Christian  
1964 «Le cinéma: langue ou langage», *Communications*, 4: 52-90.  
1968 «Le dire et le dit au cinéma: vers le déclin d'un vraisemblable?» en AA.VV., *Le vraisemblable*, París: Editions du Senil; (tr. esp.: «El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la caída de un cierto verosímil?», en BARTHES Roland *et al.*, *Lo verosímil*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 17-30).
- 1968 *Essai sur la signification au cinéma I*, París: Klincksieck; (tr. esp.: *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Volumen I*, Barcelona: Paidós, 2002).
- 1973 *Essai sur la signification au cinéma II*, París: Klincksieck; (tr. esp.: *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972) Volumen II*, Barcelona: Paidós, 2002).

- 1977 «Histoire/discours. Note sur deux voyeurismes», en *Le signifiant imaginaire, psychanalyse et cinéma*, París: Union générale d' Editions; (tr. esp.: «Historia/Discurso (Nota sobre dos voyeurismos)», en *Psicoanálisis y cine. El signifiante imaginario*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1979).
- 1991 «Quatre pas dans les nuages», en *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, París: Meridiens Klincksieck; (tr. esp.: «Cuatro pasos por las nubes», *Avizora [online]* (citado el 20 de junio de 2012) disponible en: <[http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/textos\\_002/0008\\_cuatro\\_pasos\\_nubes.htm](http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/textos_002/0008_cuatro_pasos_nubes.htm)>.
- ODIN Roger  
1983 «Pour une sémio-pragmatique du cinéma», *Iris*, 1, 1:67-82
- PIDOTO Adriana  
2009 «La figura del ama de casa en la revista *Mucho Gusto* durante el primer Peronismo», *Figuraciones [online]*, V, (citado el 15 de junio de 2011) disponible en: <<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=102&idn=5&arch=1>>.
- SIMON Jean-Paul y VERNET Marc (eds.)  
1983 *Communication*, 38, París.
- STAM Robert et al.  
1992 *New Vocabularies in Film Semiotics*, Londres: Routledge; (tr. esp.: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona-Buenos Aires: Paidós, 1999).
- STEIMBERG Oscar  
1998 *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires: Atuel.
- TODOROV Tzvetan  
1970 «Du vraisemblable que l'on ne saurait éviter», en AA.VV., *Le vraisemblable*, París: Editions du Seuil; (tr. esp.: «Lo verosímil que no se podría evitar», en BARTHES Roland et al., *Lo verosímil*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 175-78).
- TRAVERSA Oscar  
1984 «La aproximación inicial al filme: el contacto con el género», en *Cine: el signifiante negado*, Argentina: Hachette.
- VERÓN Eliseo  
1974 «Para una semiología de las operaciones translingüísticas», *Lenguajes*, II:11-36.  
1993 *La semiosis social*, Barcelona: Gedisa.



*DOCUMENTA*

---

## Storia filosofica dei secoli futuri\*

IPPOLITO NIEVO

### Introduzione:

La Fondazione Nievo, proseguendo nell'obiettivo di ampliare la conoscenza delle opere di Ippolito Nievo in modo sempre più capillare, ha deciso di promuovere l'edizione in e-book di alcuni testi nieviani, meno noti al grande pubblico ma importanti per conoscere nelle molteplici sfaccettature la personalità dello scrittore. Sono testi che mettono ancora in evidenza l'apporto intellettuale e politico di Nievo all'Unità d'Italia e la sua profonda riflessione sugli eventi storici che ne hanno determinato le condizioni.

Per la prima uscita, è stato scelto lo scritto *Storia filosofica dei secoli futuri*, in concomitanza con la rappresentazione della trasposizione teatrale, ideata e curata da Elisabetta Brusa —Docente di Teoria e Pratica del linguaggio teatrale all'Università Ca' Foscari di Venezia— per il Cantiere Ca' Foscari, in scena il 15 e 16 maggio 2012, a Venezia, al Teatro Ca' Foscari a Santa Marta.

La *Storia filosofica* —scritta tra l'armistizio di Villafranca e la partenza da Quarto, quasi un corollario al saggio *Venezia e la libertà d'Italia* del 1859— apparve per la prima volta nel gennaio 1860 nella *Strenna dell'Uomo di Pietra*, testata umoristica milanese di spicco a cui Nievo collaborava. Titolo originale: *Storia filosofica dei secoli futuri fino all'anno 2222 ovvero fino alla vigilia in circa della fine del mondo*. L'edizione più recente è del 1983, a cura di Emilio Russo, per i tipi della Salerno Editrice di Roma.

L'opera, un piccolo capolavoro «venato d'ironia e disincanto», da modo allo scrittore di sperimentare il registro della fantascienza letteraria, genere in cui si cimenteranno anche altri importanti autori, quali Italo Calvino e Dino Buzzati.

Il desiderio di Nievo di frugare nel futuro —come acutamente osserva E. Russo nell'edizione della *Storia filosofica* da lui curata— era già evidente in una lettera del 1850 all'amico Attilio Magri, quando si definisce «maledettissimo profeta» e in seguito in un articolo del gennaio 1858 uscito su «Il Pungolo» —alla testata giornalistica per cui scriveva— dove scrive: «Diavolo! Come sarà messo il mondo pel capodanno del 2040?» Sembra quasi l'antefatto a quello che pubblicherà due anni dopo.

Al racconto, lo scrittore, con linguaggio vivace e con punte sarcastiche, affida le sue previsioni, a volte davvero inquietanti, sulle sorti dell'umanità dal 1860 al 2222.

Ma con quale artificio Nievo riesce a raccontare il futuro? L'autore immagina che, attraverso un esperimento, Ferdinando de' Nicolosi, filosofo chimico vivente e scrivente nell'anno 1859 riesca a produrre «due pagine di un nero lucente e perfettissimo» sulle quali, seguendo l'esperimento, appaiono dapprima delle parole poi tutta una storia, scritta a ritroso da un secondo personaggio, Vincenzo Bernardi di Gorgonzola, vivente e scrivente nell'anno 2222.

Nella storia si prevedono una serie di avvenimenti quali «L'unificazione dell'Italia, la nascita dell'Unione Europea, la laicizzazione della cultura, lo scoppio delle guerre mondiali, l'invenzione dei robot, la diffusione dei narcotici... e un profondo senso di noia che un mondo perfetto —per una umanità che perfetta non è e mai lo sarà— non può che portare con sé».

La visione dello scrittore sul futuro, pur in un'ottica progressista dove scienza, tecnica e industria sono in equilibrio, oscilla tra l'ottimismo per il «nuovo» e un certo pessimismo legato alla natura umana concludendo che «l'umanità può distruggersi tanto negando quanto entrando con troppa fiducia nello spirito tecnico-scientifico»

Mariarosa Santiloni  
Segretario Generale

Fondazione Ippolito e Stanislao Nievo  
fondazione@fondazionenievo.it

\* Prima edizione: 15 maggio 2012. Edito dalla Fondazione Ippolito e Stanislao Nievo a cura di Mariarosa Santiloni <<http://www.fondazionenievo.it>>; podcast: <<http://www.fondazionenievo.it/it/category/nievocast/>> ebook realizzato da IstintoWeb.com. Alcuni diritti riservati: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>>

## **STORIA FILOSOFICA DEI SECOLI FUTURI**

*fino all'anno dell'E. V. 2222*

*ovvero fino alla vigilia in circa della fine del mondo*

### **Introduzione**

LA SCIENZA delle analogie ha donato alla terra l' America ed al cielo i pianeti di Leverrier. Essa somiglia a quelle donne, nate per regnare nei balli e nei teatri, di cui ognuno contestala bellezza, salvo poi a caderne innamorati alla prima occasione. Eterna e sempre giovine erede di Platone, essa batte colle ali dipinte di iride gli ultimi confini dello scibile umano, mentre la scienza sperimentale, tabaccona contemporanea di Galileo, incespica ad onta de' suoi occhiali nei ciottoli della strada postale. Onore a chi se lo merita.

Io ho osservato che i giardinieri, procurando alle piante una vicenda artificiale e prematura di stagioni, ottengono delle fioriture anticipate. Le rose sbocciate nel calor della serra a mezzo l'inverno raccontano coi loro profumi alle sorelline, addormentate ancora, la storia d'un anno che per queste è ancor da venire. Non è poca pazienza la mia l'aver osservato codesto. Chi si cura ornai delle rose nell'anno di Palestro e di Solferino? Ma è ben più maraviglioso che ne ricavassi le deduzioni che ne ricavai. Su per su gli uomini somigliano alle piante, e le piante agli uomini. Tutti siamo parenti nell'atto creativo universale e nella materia del lavoro. Perchè non si potranno ottenere anche nel processo del pensiero umano delle fioriture anticipate? Che la filosofia e la chimica siano venute al mondo proprio per nulla? Io non ho mai creduto una tale bestialità. Mi consultai con Liebig, con Schelling, con Cagliostro e col professor Gorini: indi intrapresi quel fortunato esperimento che m'accingo a descrivervi. Presi mezz'oncia di fosforo e una dramma di plutonio, i due elementi di cui si compone l'intima semenza umana; li mescolai ben bene e tolsi dalla dose quella particella infinitesima che forma probabilmente lo strumento passivo dell'intelligenza. Diluito in seguito quest'atomo arcano in una bottiglietta di buon inchiostro nero inalterabile, e versato l'inchiostro sopra una carta convenientemente satura per mezzo del magnetismo animale di volontà e di pensiero, ne ricavai due grandi pagine d'un nero lucente e perfettissimo. Qui cominciava la parte meccanica e dilicata del grande esperimento.

Assoggettai quella carta alla temperatura media condensata e avvicinata di trecentosessantatré inverni e di trecentosessantatré estati. Il miracolo si operò appunto; la fioritura pensante di tre secoli avvenire fu ottenuta con tal precisione, che sfido un critico tedesco a trovarci di che ridere. Come su un negativo fotografico alle lavature di nitrato d'argento, comparvero dapprima su quella carta apparentemente carbonata alcuni segni bianchi: poi si profilarono

alcune lettere, massime le iniziali; indi si disegnarono le intiere parole; da ultimo vi si stese elegantemente calligrafata la storia che ora trascrivo. Quel postero cervello a cui con questo processo magico ho rubato le idee mi perdoni il latrocinio: i pensieri furono rare volte cagione di felicità e con questa soperchieria, io potrei avergli fatto un ottimo servizio.

## LIBRO PRIMO

### *Dalla pace di Zurigo alla pace di Lubiana*

BENCHE vivente per la grazia di Dio nell'anno di felicità e d'indolenza 2222 e benché l'arte di scrivere sia già andata in disuso come una minchioneria senza costruito, pure, e per variare la qualità delle noie umane e per dar prova che i pronipoti non sono dammeno dei trisarcavoli, e per dar ragione a chi non ci pensa delle nostre attuali beatitudini, son venuto nella determinazione di scrivere la storia degli ultimi tre secoli.

Il buon senso straordinario del secondo patriarca della repubblica universale che menò ad effetto il savio proposito di distruggere tutti i libri anteriori all'anno 2000, mi libera dal fastidio di scegliermi uno stile. Userò lo stile della verità che è il più breve di tutti.

Era memoria nelle antiche carte d'una pace di Zurigo che fu combinata tra alcuni uomini nell'anno 1859 o in quel torno. Quella pace non contentò, a quanto sembra, neppure gli uomini che l'avevano fatta; perchè prima di separarsi s'era già fermato tra loro che un altro congresso avrebbe rimaneggiato le quistioni tanto maltrattate da essi.

Per verità io stento a credere cotali cose. Ma nella lontana oscurità di quei tempi e nella mancanza assoluta di documenti bisogna prestar fede intera alla memoria delle tradizioni più comuni. Mi limiterò ad accennare i dubbi che accampa incontro a queste la critica pura.

Perchè mai quegli uomini avrebbero finito di terminare un litigio che a loro confessione doveva essere giudicato in diversa maniera? Perchè avrebbero fatto essi, per proporre di disfare al congresso? Non era meglio ricorrere a questo addirittura? Oppure dare la causa in mano a quelli che ci avevano interesse? Dalle prime conferenze alle seconde non sarebbe stata altra diversità, che, in quelle discutevano tre uomini soli e dieci o dodici in queste; ora, qual maggior fondamento di diritto, quale maggiore autorità offrirebbe ai venti, ai trenta, ai cento milioni di ricorrenti il giudizio di dodici, piuttosto che quello di tre? Parlo per via di raziocinio; e per cotali induzioni quel preambolo di Zurigo mi parrebbe un negozio più favoloso che altro; ma poi le tradizioni parlano chiaro, ed io non mi oppongo alle venerabili corbellerie dei nostri antenati.

A quei tempi, quando le passioni peccavano per eccesso di attività e non erano ancora inventati gli *omuncoli* o uomini a macchina e di seconda mano, i dissidi fra le nazioni erano terminati con un mezzo spicciativo, che si chiamava la guerra. Questa era un'arte inventata e perfezionata a bella posta per

distruggere gli uomini; e siccome gli uomini a quei tempi erano turbolenti e cattivi, quell'arte era in monte benemerita della civiltà. Peccato che infino allora i più turbolenti e cattivi l'avessero adoperata a loro totale beneficio ed a scapito dei tranquilli e dabbene! Ma questi ultimi, appunto nel 1859, cominciarono ad imparare dai loro oppressori, rendendo ad essi, come si dice, pan per focaccia; e questo avvenimento di suprema importanza per la storia dei secoli seguenti successe nell'Italia settentrionale. Quanto alle cagioni che tolsero dal codice delle nazioni quel mezzo esecutivo e sanguinario della guerra, se ne discorrerà più ampiamente al periodo dell'arricchimento universale e della moltiplicazione degli *omuncoli*.

Or dunque quella pace di Zurigo, che, o non fu mai fatta o fatta anche ebbe il vanto di scontentar tutti, rese urgente piucchemai agli uomini il bisogno d'una nuova guerra. La prima era incominciata perchè gli Italiani volevano esser padroni in casa loro, e mandar oltre i monti i Tedeschi che li angariavano coi balzelli, col testatico, cogli imprigionamenti e perfino colla censura, ch'era a quanto pare una museruola per la intelligenza, ma di cui ora si stenterebbe ad immaginare il congegno. La seconda, guerra tutt' affatto di continuazione doveva tendere ad ottenere in realtà quello che la prima volta erasi ottenuto per mostra e fu un cencio di carta.

Ma a quest'intenzione, che adesso sembrerebbe barbara ed allora era plausibile e dimostrava gli Italiani uomini di buon gusto, s'opponeva disgraziatamente una clausola della pace di Zurigo. Prima di adoperar il bastone colle bestie, il congresso si avea riserbato la briga di persuaderle colle ragioni. Pazienza fossero state bestie ammaestrate! Ma i soggetti con cui avevano a trattare gli Italiani d'allora erano bestie di rara virginità. Tuttavia si adattarono al volere dei più, e dei più forti. Dopo il parere dei tre sedettero ad ascoltare quello dei dodici. Uno Solo non si adattò a sedere e il suo nome va salvato dall'oscurità ben meritata degli altri; esso fu il generale Garibaldi.

L' Europa gridava: «congresso!» ed egli rispondeva: «guerra!». I diplomatici sussurravano : «penna, carta, calamaio!» ed egli strepitava: «fucili! fucili!». La sua parve troppa temerità e non era che prudenza; poiché avrebbe risparmiato qualche altro anno di servitù, di lagrime e di timori. Il fatto sta che il congresso fu lasciato sedere, cicalare, discutere e giudicare. Tutti furono ascoltati meno quelli di cui si aveva a sentenziare. Papa e cardinali a cui più nessuno credeva, principi e duchi cacciati dai loro paesi a pomi nella schiena, birri e ministri pensionati orarono maestosamente dinanzi alle supreme assemblee coll'autorità dei loro titoli; i popoli orarono anch'essi, ma si credette graziarli anche troppo tagliando il male per metà, e così si venne ad un nuovo ordinamento del diritto pubblico europeo che per la sua insigne mostruosità e ad esempio della mellonaggine antica merita di essere per sommi capi ricordato. Credo che le malfide e satiriche tradizioni abbiano aggiunto qualche difetto a quella malferma compagine di rottami puntellati; e non so comprendere

come le stesse tradizioni accennino a stravaganze ancor più bestiali ed eterogenee le quali si chiamavano, a detta loro, i trattati del 15.

Sarà forse sbaglio e confusione di data, e questi trattati e quello di cui parliamo non formano certo che una cosa sola, di cui non si vide mai la più informe vanagloriosa ed imbecille. Con ciò non vengo a dire che a que' tempi ed anche ne' sinedri politici mancassero uomini d'ingegno e di cuore; ma non s'era ancora imparato a vivere intieri nell'anno che correva, e quella porcheria di voler dare una parte del retaggio del 1800 al 1700, al 1600 e più indietro ancora, confondeva le idee e guastava il buon volere dei migliori. È buona cosa la memoria; ma il buon senso è di lunga mano migliore. Quella serve mirabilmente agli effetti poetici. Ma in punto a politica io confido che gli uomini non si dipartiranno più dal secondo. Basterebbe la gotica e infelice evocazione di quel malaugurato congresso per convincerli di una tale necessità. Il papa fu lasciato papa, re e sovrano non solo; ma parve poco il triregno e gli si affibbiò una quarta coroncina di non so qual protettorato mal definito sopra uomini capricciosi che da secoli gridavano di non voler essere ne dissanguati, ne protetti, ne catechizzati da lui. I Tedeschi tennero Venezia col patto di mostrarsi buoni e di poter far contento quel popolo che aveva giurato di non poter esser contento se prima non li vedeva in tanta malora. Si cambiò posto a qualche duca, e nome a qualche vecchia istituzione; si consigliò il re di Napoli, e si consigliarono soprattutto i popoli a mostrarsi felici, a gridar evviva, a tornar in teatro, ed a credere in santa pace alla liberazione d'Italia.

I popoli che s' erano adattati al congresso per la comoda voglia di trovar fatta la polenta senza menare la mestola, quando si videro imbandita quella broda di mille sapori tornarono alle vecchie abitudini, ai primi affetti, ai tumulti, a Garibaldi. I Tedeschi, figli dei padri loro, sempre per mostrarsi buoni, sbucarono da Verona e da Mantova ma trovarono degli Italiani che potevano esser padri dei loro padri in punto a senno; e colla forza militare che in quel frattempo s'era accresciuta d'assai, colla concordia resa più facile dai caducissimi e rovesciati governini; coll'intrepidità, colla costanza opposero un argine al torrente. Napoli non fu più Borbone ma Napoli e mandò settantamila uomini sul Po; Piemonte e Lombardia ne avevano già al Mincio ottantamila; sessantamila ne mandarono Toscana e Romagna; e il papa e i cardinali rimasero soletti a Roma come in un perpetuo conclave, protetti più che dai paladini pontifici, da una pietosa dimenticanza.

Che restava a fare alla Francia? Prender in fretta la sua parte dei secondi trionfi per non perder il merito e il frutto dei primi. L'Italia, per non incolpare se stessa della propria servitù, avea circondati e rincacciati gli Austriaci nei loro covili; la Francia, per non incolpare se stessa d'aver dato un troppo buon consiglio, s'affrettò ad aiutarla per snidarneli; e alla presa di Verona, e alle vittorie di Castelfranco e di Pordenone successe la pace di Lubiana, che *francò l'Italia dai barbari*, per dirla con Giulio II, e la liberò insieme dalle barbarie del suo successore, limitando il suo dominio temporale alla città e campagna di Roma.

Questa fu la pace di Lubiana che avviò mirabilmente l'unificazione d'Italia, lasciandola divisa in due soli regni, i quali per riunirsi non altro sembravano aspettare che la decadenza assoluta del potere teocratico temporale, e il ritorno di Roma alla sua condizione storica e geografica di capo delle genti italiane. E a questi avvenimenti si frammischiarono le prime conquiste della Russia in Bulgaria, l'accentramento prussiano in Alemagna, il traforo dell'istmo di Suez, e la colonizzazione francese in Egitto, la perdita della Galizia per parte dell'Austria e lo scadimento di questa potenza a condizione, se non di grandezza, certo d'influenza affatto secondaria.

Ora tutte queste cose, se non furono perfette, certo incominciarono a smuoversi negli anni che susseguirono al 1859, e intorno all'epoca del trattato di Lubiana. E la data precisa non si può affermare, perchè, come dicemmo, la fausta e provvidenziale distruzione di tutti i anteriori al 2000 ci toglie di soddisfare queste minuziose curiosità.



## LIBRO SECONDO

*Dalla pace di Lubiana alla federazione di Varsavia ( 1960 )*

L'OPINIONE di coloro che pochi anni prima avean voluto rifare in Italia il secolo di Gregorio VII, e affidar la penisola al governo del papa mettendogli alleato Garibaldi e il re di Napoli che gli portassero uno il moccichino e l'altro la tabacchiera, ebbe, anche dopo il trattato di Lubiana, una nuova smentita. Per verità il dominio temporale della Santa Sede era ridotto a ben poco; e se non fossero stati i scismatici Russi e gli eretici Inglesi ed Americani a rimpiazzare con qualche conto d'albergo e qualche compera di antichità le borse romane, Roma stessa correva il pericolo di rimaner spopolata, e abitata unicamente da Pasquino e dal papa.

Per fortuna o per disgrazia al debole Pio Nono era succeduto sulla cattedra di san Pietro un Pugliese intollerante che aveva preso il nome di Giovanni XXIII e si sentiva molto propenso ad imitare nella furia degli interdetti e delle scomuniche i papi di questo nome. Gli Italiani non mancarono di dargliene parecchi pretesti; ed ecco a parer mio dove si precipitarono un poco le cose.

Il poter temporale del papato, ridotto a quella pochissima cosa, non dava ombra a nessuno; e i cardinali scarlatti e paonazzi con quattromila paoli di stipendio non potevano giovare gran fatto la propaganda gesuitica. Perchè questa smania di dare addosso ad una larva? D'inimicarsi per tal modo il clero nazionale e la galante ortodossia forestiera? Di metter a repentaglio la propria tranquillità per un acquisto piccolo ed incerto? Credo contuttociò, che qualche ragione da opporre ci fosse.

Prima di tutto, se il poter temporale d'un pontefice è in se stesso assurdo, possieda egli poco o molto, l'assurdo rimane sempre. E poi il conservar qualche cosa dell'antico patrimonio lasciava sempre una segreta lusinga di racquistarlo tutto, e scaldava gli animi gesuiteschi a congiurare contro il poter secolare e a danno della patria. S'aggiunga che l'occupazione papalina di Roma vietava la completa unificazione d'Italia, escludendo l'unico centro in cui potessero compenetrarsi i due regni Muratiano di Napoli e Sabauda dell'alta Italia. Perciò gli Italiani gridavano contro il papato; e gli stranieri, che se ne intendevano poco, gridavano contro di essi. Non mancarono anche gli apostoli della pace che consigliavano la pazienza: ma la pazienza è un bello averla quando i malanni son fuori di casa.

Il fatto sta che il papa minacciato dai liberali italiani ricorse per difesa alla Russia; e che la Francia, per tener lontana la preponderanza del gigante settentrionale che già toccava a Costantinopoli, fu costretta ad intervenire un'altra volta.

Le cose stavano in questo modo quando l'imperatore dei Francesi venne a morire, e dopo quattro mesi di reggenza essendo insorta qualche turbolenza nel paese, la rivoluzione venne a scoppiare, Napoleone V uscì in Alemagna ad attendervi la rivincita e orleanisti e repubblicani e fino quel vecchio badiale del conte di Chambord scesero in campo a disputarsi il potere.

La solita repubblica fu inaugurata un'altra volta a Parigi mentre il papa s'imbarcava a Porto d' Anzio sopra una fregata inglese; e la navicella di san Pietro tornò ad essere non più una metafora, ma una realtà. L 'Inghilterra, scaduta dal suo antico splendore per la definitiva liberazione delle Indie, pel commercio d'Oriente aperto a tutti i popoli traverso al canale di Suez, e per le grandi miniere di ferro scoperte e scavate dai Russi nel centro dell' Asia, intendeva a vendicarsi delle nazioni col conservare religiosamente il pomo della discordia. Siccome essa vedeva che colle sole sue forze il papa sarebbe rimasto a bordo assai lungo tempo senza pescare ne anime ne pesci, e senza dar comodo a lei di pescare nel torbido potenza e milioni, così ingarbugliò un trattato segreto colla Russia, e depositò il Santo Padre con quattordici cardinali sulle spiagge della Crimea.

Nicolò II, czar di quel tempo, non somigliava per nulla al paziente Alessandro II vincitore del Caucaso ed emancipatore dei servi; egli era di quelli che vogliono rubar il mestiere al tempo e far soli durante il loro regno quello che può forse menar a termine soltanto una lunga e fortunata dinastia. Aver il capo nelle nebbie ghiacciate della Neva e del mar Bianco, i piedi sulle sabbie dorate del Bosforo, una mano sulla China e un'altra sull'Italia, padroneggiar i due mondi e le due Rome, e imporre all'universo intero lo stampo cosacco: era un disegno che non dispiaceva all'erede di Pietro il grande e del primo Nicolò.

I due sovrani, i due papi si scontrarono sul lito della Tauride : Giovanni XXIII, il despota del passato, e Nicolò II, il dominatore presente, s'intesero con uno sguardo, e le parole che si tennero dopo furono a gratuito schiarimento.

« Che volete, Santità ? » chiese il Tartaro incivilito.

« Quello che volete voi, Maestà », rispose il Gran Sacerdote latino.

« Vale a dire? »

« Vale a dire che io voglio il dominio del mondo, come me ne danno diritto le bolle de' miei santi predecessori. »

« Per conquistar il mondo, m'immagino che vorrete cominciare da qualche parte»

« Voglio cominciare da Roma! voglio cacciare dalla sede degli Apostoli quegli scomunicati che vi si sono intrusi per consacrarvi l'empietà e la menzogna. »

« Bene; io v'aiuterò a riprender Roma: ma, patti chiari che la mia parte di mondo la voglio conservar io. »

« Ah Maestà, se voleste convertirvi! se... »

« Basta! a questo penseremo poi. Intanto io vi assegno a residenza le ruine di Sebastopoli, e là potrete pontificare a mie spese finche le navi dell'Inghilterra e le mie truppe abbiano aperto la foce del Tevere e le porte della città eterna. Dio sia con voi! »

« E che il cielo benedica le armi di vostra Maestà! » Da quel giorno Sebastopoli diventò la terza Roma o la seconda Avignone, e di colà partivano ogni domenica molti carichi di scomuniche ad uso degli Occidentali.

Intanto lo czar e l'Inghilterra non perdevano tempo. Col pretesto del papa essi erano d'accordo di invadere l'Italia, prender di colà l'abbrivo per rovesciare in Francia il nuovo ordine di cose, e rivolgersi poi naturalmente a dominar l'Alemagna, che, serva abitudinaria della Russia e presa tra due fuochi, non avrebbe pensato a resistere. Lo czar diventava allora l'imperatore universale, il papa di Roma restava un suo vassallo e l'Inghilterra la sua berroviere! Gli interni tumulti francesi, e le gelosie de' due regni italiani die dero loro agio a menare a buon fine la prima parte del programma. Il papato romano fu restaurato, la Francia invasa si tolse spontaneamente la dinastia orleanista, e l'accidente sembrava pronto a cader genuflesso dinanzi all'idolo del Settentrione. Ma la pigra Germania fu questa volta quella che mandò a male i conti.

Già da lungo tempo le passioni socialiste e il fermento sansimoniano bollivano sotto i sonniferi cipressi della patria d' Arminio: Eccitate dalla viltà dei governanti che non si opponevano per nulla al predominio russo, e stuzzicate dalla stolidità castroneria dei signori crociati, quelle passioni si scatenarono, ed eserciti di proletari tedeschi briachi di birra, di vino e di fanatismo scesero dalle Alpi e dal Reno.

Venti anni durò questo nuovo diluvio; durante i quali, nulla di quello che era al mondo rimase vivo ed intatto. La rivoluzione che un secolo prima era avvenuta in Francia non era stata che un piccolo e scolorito proemio di questa. Dicesi che un poeta tedesco, un certo Heine, l'avesse profetizzata, e che per questo ei morisse esigliato dalla sua patria.

Verso il 1920 due potenze troviamo colossali in Europa, la Germania e la Russia: la repubblicana e la dispotica, l'una a fronte dell'altra. La Francia, la Spagna e l'Italia vanno seguitando mal volentieri le pedate di quella; l'ultima soprattutto, a cui il papato, per quanto mediatizzato e ridotto un puro sacerdozio, dà sempre molti fastidi. L'Inghilterra mercanteggia muta e miope come un secolo prima l'Olanda; l'America applaude non so se più alla rovina industriale o ai baccanali democratici dell'antica Europa.

In quel torno fu ancora un Bonaparte che risollemando e riorganizzando in Francia il poter militare ruppe quel solitario e pericoloso antagonismo dei due colossi, e, menando in campo una terza potenza, rese possibile il progetto

d'una lega europea. Ma per arrivare a ciò bisognavano molti anni ancora; e più di tutto una rivoluzione nella Russia.

Questa avvenne nel 1950; e smembrando il corpo dell'impero sterminato e cacciando gli ultimi rimasugli dei Turchi in Arabia, diè origine nell'Europa orientale alla ricostituzione dell'impero bisantino, del regno di Polonia, e dell'impero russo propriamente detto, il quale possedeva nel centro dell'Asia la Confederazione asiatico-persiana come nel periodo anteriore l'Inghilterra aveva posseduto le Indie.

Allora, dietro invito della Francia, convennero in Varsavia i rappresentanti dei diversi popoli europei per venire ad una federazione; e si annoverarono dodici stati: impero russo e bisantino, regno d'Inghilterra, di Polonia, d'Italia, d'Irlanda, di Scandinavia, e di Spagna, repubbliche francese, germanica, svizzera, danubiana. La federazione fu preceduta da un trattato il quale sanciva a garanzia dei popoli la tripartizione della Russia, la separazione dell'Inghilterra dall'Irlanda, l'unificazione delle due penisole italiana e iberica, la cessione del poter temporale del papa, l'indipendenza della nuova repubblica cantonale danubiana comprendente i Magiari, i Servi, i Dalmati, i Bulgari ed i Rumeni, finalmente l'annullamento dell' Austria e della Prussia e la pace universale basata sopra un codice internazionale ed una Dieta europea, sedente di tre in tre anni, a Varsavia, ad Amburgo, a Marsiglia ed a Venezia.

Questo atto fu giurato nel 1960; e nel 1961 si ultimava in America la federazione del continente settentrionale colla gran penisola meridionale e spagnuola. Così fin da quel tempo, meno la parte barbara e la China, due gran leghe di popoli civili procedevano alacremente al perfezionamento della società.

**LIBRO TERZO**

*Dalla federazione di Varsavia alla rivoluzione dei contadini ( 2030 )*

AVVENNE poco dopo che un agricoltore della Boemia cognominato Giovanni Mayer mise fuori la voce ch'egli era il Messia, ch'era venuta la pienezza de' tempi, e che per opera sua il secolo d'oro o il vero millennio avrebbe cominciato nel mondo. Siccome l'assoluta tolleranza era già divenuta un dogma sociale, così non si badava alle favole del buon fittaiuolo. Ma queste intanto prendevano piede fra quelle genti semplici della Boemia, e siccome che le dottrine che il Mayer insegnava erano di una morale purissima e di allegro umore, così senza alcuna traversia i suoi proseliti andavano sempre più crescendo di numero e di fervore.

Una contessa della Moravia, per farla tener al marito che l'avea tiranneggiata per tutta la vita, pensò morendo di lasciar il Mayer erede della propria sostanza che sommava parecchi milioni. Allora questi si trapiantò con gran pompa nella sua nuova signoria, mostrò ai suoi aderenti il dito di Dio in quell' improvvisa fortuna, e prese il titolo di *Papa della buona gente*.

Tutta la Germania andò piena dei suoi seguaci. Egli teneva tavola bandita per tutte quattro le stagioni; e pareva proprio che la provvidenza lo avesse avvertito che gli intelletti tedeschi si conquistano più facilmente dal sotto in su assaltandoli per lo stomaco, che dal sopra in giù abbarbagliandoli di metafisica. Fichte rimase sfondato.

Hegel con quarant'anni di filosofia fece soltanto un vero adepto, ed era il suo portinaio. Mayer in ventotto mesi ebbe un popolo di credenti; e le più belle signorine e i più vispi galanti di Praga, di Dresda e di Monaco entravano nel numero. Il segreto della fortuna sta in questo, di farsi rimorchiare dalla moda; e il *Papa della buona gente* indovinò questo segreto.

Che fu che non fu, la buona gente crebbe a tal segno che il governo alemanno credette opportuno di sindacare le sue intenzioni. Tanto è vero che ogni governo puzza di Carlo Quinto! Fu convocata un'assemblea, e il *Papa della buona gente* chiamato a render ragione de' suoi principi.

« Chi siete voi? » gli domandò il referendario; perche i Tedeschi fino a quel secolo avevano conservato purissime le tradizioni della patria pedanteria.

« Sono Giovanni Mayer di Josephstadt in Boemia, già agricoltore di professione, ora Messia, e *Papa della buona gente*. »

« Con qual diritto vi siete fatto papa? » « Col diritto con cui mio fratello s'è fatto calzolaio, e vostra signoria referendario. »

« E perchè vi date a credere pel Messia ? » « Capperi! perchè lo sono »

« Come? voi siete il Messia? ma dove avete le prove? »

« Messia vuol dire, a quanto ne seppi, *colui che reca la buona novella*; ora io ho recato la buona novella e sono un Messia. »

« Udiamo questa buona novella! »

«La buona novella ch'io ho portato è questa: che si vive per vivere, che perciò bisogna viver bene, e che a viver bene giovano il buon umore, il lavoro moderato, e il fare e l'accettare benefizi. Ecco la mia religione; che fa salvi, allegri e contenti tutti, meno gli oziosi e i birbanti. Il mondo è fatto per tutti; bisogna metter via quel vecchio salmo della mortificazione della carne inventato dai ricchi a danno dei poveri; occorre dar a tutti una parte di felicità qui in questo mondo, ove siamo certi di goderla. Al resto pensi Iddio; e salute a tutti! »

L'assemblea rimase con tanto di naso; il referendario e sua moglie andarono quella stessa sera a far visita al *Papa della buona gente* e si fecero inscrivere fra i suoi fedeli. Fin d'allora non era già più un'umiliazione l'incurvarsi al buon senso ove lo si trovava: e il Messia dell'allegra novella ebbe ottimi accoglimenti dalle più distinte persone della città.

A Vienna alcuni discendenti degli Schwarzenberg, dei Lichtenstein e dei Metternich vollero fargli la guerra; egli li scomunicò con un brindisi; e un immenso scroscio di riso dal Reno al Danubio fece giustizia di quei gotici pigmei. La nuova società s'andava allargando sempre più; non la si chiamò religione, perchè essa non richiedeva l'obbligo di nessuna religione, fuor quella di esser contenti. Lo straordinario sviluppo dell'agricoltura, del commercio, delle industrie, del vapore e delle macchine in genere la giovavano assaissimo riducendo la vita a buon mercato. Tutto era attività, agiatezza ed allegria; figuratevi un'immensa repubblica con presidente Béranger!

Il papa di Roma, che per non esser più re del Lazio ed esarca delle Romagne non era meno papa di prima, non potea veder di buon occhio cotali innovazioni, e fece di tutto per sapere a che tendevano quelle strane teorie. Per essere mescolati in quelle novità moltissimi protestanti, scismatici ed ebrei, si lusingava talvolta d'un felice rivolgimento in favore dell'ortodossia. Ma il *Papa della buona gente* rispose alle lusinghe del papa di Roma con un invito a pranzo, e le trattative rimasero lì. Allora il Russo, quell'altro papa del Nord, cominciò ad esserne adombrato lui; e stringi di qua e soffia di là, per opera dei papi e per cagione del terzo, soprastava alla Germania una bruttissima guerra.

A tutti i patti non avrebbero voluto che il mondo s'innamorasse d'una morale così chiara, facile ed allegra. Dove avrebbero mai più trovato i loro cosacchi, i loro gesuiti? La paura era legittima.

Il *Papa della buona gente*, Giovanni Mayer d'ottima memoria, offerse una transazione. Egli si toglieva due anni di tempo a uscir dall'Europa purché gli

promettessero di non guastare i suoi disegni in Asia ed in Australia. Detto fatto: egli mandò sui confini della Siria alcune migliaia de' suoi devoti con un carico di magliuoli di vite del Reno e di Sciampagna; e poiché ebbe notizia che i terreni fruttificavano largamente e che le piante avevano prosperato, s'imbarcò con un'allegra moltitudine di seguaci e prese stanza nella sua nuova patria.

I gesuiti sogghignavano guardando alla poca solidità di queste missioni intraprese senza il vero zelo nei paesi degli Arabi e dei Turcomanni. Giovanni Mayer rideva e canterellava, giurando che il vin del Reno spremuto sulle rive del lago d'Arai era migliore dell'originale.

Le tribù indigene che vagavano all'intorno s'invogliarono assai del bel metodo di vivere dei nuovi arrivati. Lavorar discretamente, camparsela tranquilli ed allegri, e far festa dei tre giorni l'uno era meglio che faticar notte e giorno per isvaligiare una carovana ogni due anni. A dirla breve, senza tante prediche si convertirono: non è detto se si battezzassero, ma si sa per certo che fissarono la loro dimora, che cominciarono a coltivar la terra, a parlare le lingue occidentali, e a farsi civilizzabili. Cresceva l'emigrazione dall'Europa, crescevano le conversioni degli Asiatici, e la nuova federazione dell' Asia Centrale diventava un'imponente novità. Il dispotismo russo restò scornato almeno da quella parte.

Intanto l'Europa, abbandonata da' suoi migliori cittadini e minata nuovamente dalle mene dispotiche e religiose, soggiaceva a nuove convulsioni. L'orgoglio e la scioperataggine penetrarono a poco a poco nelle plebi rustiche insieme con quella vernice di educazione che l'avarizia dei signori non s'avea dato briga di approfondire e consolidare. Fu un momento di crisi così vitale, che se non era il naturale buon senso delle genti latine, e il rigurgito dall' Asia dei buoni elementi; instillatile trent'anni prima, l'umanità era bella e andata.

Adolfo Kurr era succeduto a Giovanni Mayer nel buon papato dell' Asia Centrale: egli avea edificato una nuova Babilonia e la chiamava la capitale dell'umanità. Il suo impero s'era esteso in brev'ora dalle tribù dell' Arabistan alle frontiere della China, e insieme coll'impero le industrie, il commercio, le strade ferrate e i telegrafi. Le materie prime, che con tanta abbondanza si raccoglieva in quelle regioni, alimentavano quest'improvvisa risurrezione di vita e l'energia mussulmana s'era fusa e trasformata in quel modo generale di civile attività. Non v'erano più allora nel centro dell'Asia né Turchi, né Persiani, né Afgani, né Curdi; vi erano uomini.

Adolfo Kurr non volle lasciare la madre patria alle prese con una rivoluzione intestina e brutale, che vi avrebbe isterilito ogni germe di civiltà. Egli disegnò una spedizione de' suoi per ricomporsi l'ordine e l'armonia fra le diverse classi sociali, facendone possibilmente una sola. Spalleggiati dall'Italia, dalla Spagna e dalla Francia, ove le nuove turbolenze pochi fautori avevano trovato, i nuovi civilizzatori pacificarono in sei anni la Germania, le Province Danubiane, la Polonia e la Scandinavia. E mentre cotali prodigi si compievano in Europa e si gettavano le vere basi dell'attuale società, i Russi in Asia spalancavano le porte

della China e conquistavano trecento milioni di proseliti all'influenza europea. Nell'anno 2030 la federazione asiatica comprendeva la maggior parte di quel continente dalla Siria alle Indie ed alla China. Le maggiori varietà di stirpi e di lingue e di razze vi si incontravano per l'eguale ricchezza di agricoltura, di industria e di scienza pratica. La strada ferrata corse quell'anno la prima volta da Stoccolma a Pechino e da Pietroburgo a Calcutta.

Allora si pensò ad un congresso di tutti i popoli del mondo, cioè delle tre gran federazioni: l'europea, l'americana e l'asiatica. Quel congresso si raccolse a Costantinopoli sotto la presidenza di Adolfo Kurr e trattò tutte le quistioni che interessavano il bene dell'umanità. Prima di ogn'altro si discusse quella della scienza. E il presidente stesso, sorto con una lunga orazione a provare che la moltitudine e malvagità dei libri aveva prodotto infin allora la diversità delle classi e le più perniciose rivoluzioni, propose la distruzione universale di essi libri: dopochè una società di dotti ne avrebbero ricavato un indice enciclopedico. Il che fu fatto a gran vantaggio degli uomini. E poi dopo molte altre deliberazioni di senno altissimo, il congresso si sciolse proclamando Adolfo Kurr gran patriarca del mondo e benefattore del genere umano. Questi contava allora ottant'anni di età, e morì tre anni dopo, e gli successe per libera elezione Samuele Dalnegro di Pisa, economista celebratissimo.



**LIBRO QUARTO**

*Creazione e moltiplicazione degli omuncoli ( 2066-2140 )*

IL CASO, ovverosia l'attività umana individuale ed anormale, ha presieduto ai periodi storici della vecchia società; la nuova riconosce il suo sviluppo crescente e regolare dall'industria, ovverosia dall'attività umana collettiva e progrediente. Noi tocchiamo ora ad una rivoluzione scientifica che operò nel consorzio umano il maggior cambiamento che siasi mai operato; e dopo un'oscillazione spaventosa di alcuni lustri lo fermò stabilmente sulle basi incrollabili su cui adesso riposa. L' introduzione delle lingue articolate, la formazione delle famiglie, il trovato della navigazione, l'agricoltura, lo stabilimento delle città, la codificazione morale religiosa, il dogma dell'eguaglianza umana, l'invenzione della polvere e della stampa, il trionfo della libertà di coscienza, l'applicazione del vapore e dell'elettrico, l'assetto definitivo della nazionalità, la concordia democratica universale, e la sanzione sociale del diritto di viver bene aveano condotto l'umanità di metamorfosi in metamorfosi a non riconoscersi più nella sua forma originale. Ma la rivoluzione, di cui parliamo ora, sorpassa pel miracolo della causa e per la grandiosità degli effetti qualunque altra opera abbia mai adescato l'immaginazione umana.

Tutti s'avvedono come io alluda all'invenzione degli *omuncoli* detti anche uomini di seconda mano, o esseri ausiliari. La costoro creazione, non anteriore al nostro secolo di cento sessant'anni, si perde già nelle incertezze e nell'oscurità della favola; ma le migliori autorità s'accordano ad ascriverne il merito a Jonathan Gilles meccanico e poeta di Liverpool. Ecco al dire dei cronisti come andò la cosa.

Jonathan Gilles e Teodoro Beridan erano vicini. Ambidue fabbricavano macchine da cucire; ambidue erano svegliati d'ingegno, poveri, viziosi ed invidiosi. Si spiavano vicendevolmente, per aver occasione di mormorare l'uno dell'altro, e rubarsi le pratiche, gli avventori e i segreti del mestiero.

Tutto ad un tratto Beridan cominciò a condurre vita ritirata, ad abbandonare le osterie dove usava frequentare assaissimo, a trascurare il solito commercio, e a non farsi vedere in bottega. Non scendeva quasi mai dal piano superiore della casa, e spesso ad ora tardissima della notte si vedeva splender il suo lume dalle fessure delle imposte, Ma egli s'accorgeva d'essere osservato, e tappò qualche fessura con tutto lo scrupolo; allora solamente qualche colpo di martello dava sentore per due o tre giornate che quella casa era abitata.

Jonathan pativa tutti i supplizi dell'invidia. Cosa faccia mai Beridan? Qual macchina soprannaturale stia egli perfezionando? Egli almanaccò tanto e poi tanto che per non diventar pazzo decise di cavarsi la curiosità ad ogni costo,

S'inerpicò una sera sul tetto del vicino, si calò prudentemente per la canna del camino, e, dietro un parafuoco diligentemente traforato, stette ad aspettare la rivelazione del mistero. Egli sapeva che quello era appunto il camino del laboratorio di Beridan.

Aspetta aspetta, costui entrò finalmente. Ma qual meraviglia per Jonathan al vedere che esso non era solo! Gli faceva compagnia un ometto pallido e stecchito, che moveva ad angoli retti le gambe le braccia e in vece di voce faceva sentire un certo suono gutturale che assomigliava al linguaggio delle oche. L'ometto si piantò dinanzi al meccanico come un soldato che s'appresti ad imparar l'esercizio, « Siedi! » gli gridava Beridan, e l'ometto sedeva.

« Cammina! » e l'ometto camminava. « Scrivi! » e l'ometto sedeva allo scrittoio e vergava un paio di parole. « Sempre quelle due parole! non altro che quelle due parole! » sclamava il meccanico, « come ho a fare, come ho a fare perchè nei suoi movimenti non prenda legge dalle molle che ha nelle giunture, ma dal bisogno del lavoro a cui s'accorge? »

« Come puoi fare? » pensò Jonathan dietro al parafuoco, « bisogna eseguire congegni, molle, e apparati chimici sì delicati che sentano la differenza e il valore degli ostacoli in cui si abbattono e lavorino a seconda! Ah, tu hai fatto l'automa? ... Piccino mio; te ne accorgerai di qui a tre o quattro mesi! lo avrò fatto l'uomo! »

Riguadagnò il tetto a furia di ginocchi, di colà rientrò in casa sua, e si mise a lavorare l'embrione dell'uomo, vale a dire l'automa. Ma fa e disfà, immagina, eseguisce e prova, quel benedetto automa non veniva mai. Il povero autore si sentiva la potenza di finirlo e non quella di cominciarlo; gli mancava la pazienza meccanica, a lui che possedeva in sì alto grado la sintesi scientifica!

Tre mesi di lavoro lo trovarono sempre fermo sul primo passo; l'automa non si moveva, o dava un movimento convulsivo alla maniera d'un epilettico. Il povero Jonathan a capo chino bussò un giorno alla casa di Teodoro, e gli annunciò di avergli a comunicar cose della massima importanza. Teodoro lo introdusse, e sedettero uno per parte a lato del focolare. Prima per altro di aprirsi maggiormente, Jonathan volle l'assicurazione dal vicino che, se fosse necessario di unirsi tra loro per raggiungere qualche intento miracoloso, vi si sarebbero messi di buon animo, senza invidie, e senza litigi sul guadagno che sarebbe andato diviso per metà. Beridan assentì a tutto e si dispose ad ascoltare.

« Ehi! » mormorò a malincuore l'altro, « ho trovato la maniera di far agire quase liberamente in una data sfera d'azione una macchina umana artificiale.»

« L'avete trovata? » sclamò Beridan con un'occhiata di rabbia e di avidità.

« Sì, l'ho trovata », soggiunse con enfasi Jonathan; « ma per metterla a frutto mi manca una cosa essenzialissima; mi manca la macchina umana, che, per quanto mi abbia provato in tre mesi, non son mai riuscito a compagnarla».

« Non vi manca altro? » gridò Beridan buttandogli le braccia al collo.

« La macchina umana l'ho bella e composta io. Guardate».

E aperse un armadio e ne fece uscir fuori l'automa dalla voce di oca.

« Lo sapeva! » soggiunse maliziosamente Gionata, « che ora non è tempo né di confessioni né di complimenti; è tempo di accumulare le nostre scoperte, e di utilizzarle al più presto pel massimo nostro vantaggio. Con dieci di queste macchine noi diventeremo tanti Rothschild».

Da quel colloquio in poi Jonathan e Teodoro lavorarono insieme rinchiusi misteriosamente nel gabinetto di quest'ultimo. I vicini mormoravano di questo curioso disparimento e li mettevano in canzone come due pazzi. Cessarono per altro gli scherzi quando i due creatori d'uomini uscirono alla luce del mondo col loro figliuolo, benissimo educato all'arte del calzolaio. Si erano combinati di adattarlo a questo mestiero, come quello che abbisognava d'un minor numero di movimenti. E lo strano omiciattolo, cui avevano imposto il nome di Adamo, lavorava giorno e notte senza cibo né bevanda, allestendo con esemplare assiduità buon numero di scarpe, stivali e perfino di stivaletti da signora.

La società andò innanzi benissimo finché il lavoro occupò tutto il tempo dei due fabbricatori, ma quando ebbero confezionato in un mese una mezza dozzina di calzolai, siccome il guadagno era lautissimo, Beridan cominciò a correre le osterie, a bere delle gran pinte di porter, ed a giurare e spergiurare che gli sarebbe bastato l'animo di preparare in una settimana il miglior oratore del parlamento. Jonathan si dolse col collega di questo suo strano modo di procedere, che, propalando al pubblico la sorgente dei loro guadagni, li avrebbe assoggettati a mille seccature e forse forse costretti a svelare altrui il meraviglioso segreto. Beridan oppose ch'era padrone del fatto suo; e a nuove rimostranze di Jonathan minacciò di insegnar gratis l'arte della loro fabbricazione, e di rovinare così il commercio comune. Jonathan tacque, ma siccome era uomo sofisticato e risoluto, si ritirò a riflettere nella propria casa e non si fece vedere per tre giorni.

V'immaginate voi in qual opera egli aveva impiegato quei tre giorni? Nel fabbricare un *omuncolo* congegnato a bella posta perchè andasse a trovare il collega Beridan e gli piantasse venti buone coltellate fra le costole. Infatti così accadde; la forza muscolare dell'uomo non poté resistere alla forza meccanica dell'automa; e alle grida strazianti che si udivano accorsi tutti i vicini, trovarono il povero Beridan spirante fra le braccia d'un ometto giallo e scarnato che gli aveva crivellato il corpo di stilette. Era più spaventevole ancora quello spettacolo, inquantoché intorno alla vittima ed al suo carnefice, sei calzolai lavoravano tranquillamente come non si accorgessero punto del misfatto che si commetteva. Ci volle molto accorgimento per imprigionare il piccolo assassino, e allontanare i sei calzolai dai loro banchetti, ma finalmente furono condotti in giudizio; ove chiarita la qualità del fatto e pur sembrando impossibile un tale

miracolo stette a lungo in dubbio se si dovesse ammettere o meno nell'uccisore di Beridan l'imputabilità morale. Alla fine il prudente giurì inglese convenne nel sentenziare a morte Jonathan Gilles; ma lo condannò come mandante d'un assassino; e si volle condannare anche *l'omuncolo* meccanico alla pena della decollazione come reo di materiale omicidio premeditato e consumato. Jonathan si disponeva a subire il taglio della testa ed a portar nella tomba il suo segreto, non altri eredi lasciando che i sei calzolai e il piccolo suo correo già condannato all'eguale supplizio, quando la direzione della banca, il ceto degli onorevoli industrianti, e le migliori società del regno si commossero al timore che un'arte tanto singolare e che poteva cangiare sì profondamente le condizioni della umanità potesse andare miseramente perduta, e impetrarono dal re che si graziasse il colpevole della vita, purché egli dichiarasse ad una commissione di chimici, filosofi, economisti e ingegneri meccanici il segreto della sua fabbricazione.

Potete credere che per quanto fosse rassegnato a morire Jonathan accolse di gran cuore la proposta; e da quel momento la fabbricazione degli *omuncoli*, o uomini meccanici, divenne una speculazione d'industria come qualunque altra. La facilità e la semplicità a cui si giunse in processo di tempo nella maniera di confezionarli, e la loro adattabilità ai più vari, dilicati e faticosi mestieri, li generalizzarono e ne abbassarono il prezzo per modo, che il loro numero uguagliò in breve il numero degli uomini reali. Ora esso lo sorpassa di molto, ed essendo la loro esistenza indefinitamente lunga fino alla logorazione della loro materia per lo attrito degli organi, il lavoro per la necessaria riproduzione è così minimo che può sembrare piuttosto un passatempo ed un utile esercizio ginnastico che altro. I cambiamenti che avvennero nello stato sociale ed economico, e la totale rivoluzione nelle solite condizioni dell'umanità in seguito alla moltiplicazione degli *omuncoli* si possono più di leggieri immaginare che descrivere.

L'agiatezza e l'ozio cui poterono godere tutte le classi della società diedero una temporanea predominanza ai contadini, i quali mal pacificati ancora dalle ultime sconfitte nel campo politico, se ne vendicarono col far pesare legalmente sugli altri ceti la loro ignorante e tirannica maggioranza. Ma questo male non durò oltre il 2210; perché in quell'epoca, essendo già succedute due generazioni ai contemporanei di Gilles, gli ultimi cresciuti *si* trovarono in educazione ed in sentimenti così disformi dall'antica rozzezza e così simili alla civile cultura, che le differenze fra i diversi ceti scomparvero affatto. Solamente l'ozio guadagnava troppo nelle abitudini della società; e insieme coll'ozio l'uso dei narcotici come il tabacco, l'oppio e il betel, i quali facevano morire di stupidità un gran numero di cittadini. Quelli poi che volevano preservarsi da tali disgrazie e si davano allo studio, incorrevano facilmente in accessi cerebrali e morti improvvise per apoplezia nervosa; del qual malanno i medici incolpavano la soverchia attività concentrata tutta nel cervello per due o ter generazioni.

Fino al 2140 gli uomini s'erano dati a fabbricare solamente *omuncoli* maschi, ma in quell'anno un figlio di Gionata Gilles, erede d'un suo segreto, si disse che arrivò a fabbricare un *omuncolo* femmina, o *donnuncola*. Gli economisti furono assai spaventati di questa innovazione che minacciava il genere umano di sterilità procurando un surrogato alla donna. Per cui il figlio di Gilles fu tenuto d'occhio fin che visse, perché non potesse comunicare altrui quella pericolosissima scoperta. E dopo che egli fu morto, siccome il segreto di quella fabbricazione pareva tutto consistesse in un certo lievito di fegato di gatta,

Gregorio Alison presidente del decimo congresso dell'umanità, ordinò la distruzione di tutta la razza felina. La sentenza fu eseguita puntualmente, e i diritti delle donne furono salvati, ma la terra fu inondata da una quantità molestissima di topi.

Le guerre, le dispute e le discussioni religiose a proposito degli *omuncoli* sarebbero assai lunghe a narrarsi. Basti il dire che il papa di Roma scomunicò nel 2180 tutti quelli che ne fabbricavano; e poi vedendo che il divieto fruttava poco, ordinò in dubbio che quelle creature fossero battezzate, per salvarle dalla dannazione se erano in qualunque modo animate, e per toglierle alla balia di Satanasso se non erano altro che strumenti dell'attività umana. Con queste due scomuniche si chiuse il bollario dei pontefici che abbracciava diciotto secoli, dal secolo V dell'era volgare al XXIII: ma la prima e più funga parte era stata compresa nella distruzione libraria del 2030.

**LIBRO QUINTO ED ULTIMO***Dal 2180 al 2222, o il periodo dell' apatia*

SCIOLTI DAI pregiudizi dei secoli passati, liberati da un ammasso di cognizioni inutili e dannose, sollevati dalle noie di quel lavoro manuale che vietava la pace, l'uguaglianza e la prosperità universale, gli uomini sono ora venuti a tale, che sembrerebbe quasi una fortuna non poter avere più potenza contro di loro. Ma pur troppo l'intima natura umana è viziata per modo, che non può essere per lei condizione d' esistenza senza un corredo più o meno grande di disturbi e di mali. Senza ripetere quel che dicemmo sugli accessi apopleatici cerebrali e sull'abuso dei narcotici aggiungeremo la comparsa d'un contagio che venuto in seguito alla febbre gialla ed al colera minaccia di essere esiziale all'intera umanità. I medici lo denominarono la peste apatica, e sembra infatti ch'egli riconosca origine dall'indolenza relativa cui son condannati ora gli organi umani dopo tanti e tanti secoli di soverchia e convulsiva fatica. Questo contagio putrido e spaventevole, il raffreddamento sensibilissimo della superficie terrestre, e l'aumento graduale della noia e del suicidio per causa di essa sono i tre pericoli cui andiamo incontro, e nell'uno dei quali una volta o l'altra l'umanità finirà col soccombere. Per me io credo che avrò tempo a morire nel mio buon letto elastico; e morto me, che il mondo pericoli ancora, si addrizzi o tracolli, non me ne importa gran fatto. Solamente prego i miei eredi, che vogliano avere la compiacenza di incomodarsi per amor mio, e far sì che sul mio sepolcro sia seminato del tabacco di Spagna essendo io amatissimo di quell'odore. Così sia.

Questi cinque libri di storia scrissi io Vincenzo Bernardi di Gorgonzola per mio uso e divertimento nell'anno dell'era volgare 2222, e 198 dopo il decreto del patriarca Adolfo Kurr che ordinò la distruzione di tutti i libri anteriori al 2000. Sia pace all'anima sua!...

## EPILOGO

IO NON SO cosa dirne. Sono un po' avvilito di metter fuori per *istorie de' secoli futuri* questa cantafiera; ma pare che il nostro postero, Vincenzo Bernardi di Gorgonzola la penserà o scriverà così nel 2221 e io l'ho trascritta religiosamente dalla prima parola all'ultima... Sarà tutto vero? *Ai posterì l'ardua sentenza!* Noi limitiamoci in ogni caso a pregare in queste ultime righe la futura maestà del patriarca Adolfo Kurr; perché questo libro appartenente per la data e l'autore al 2222 sia risparmiato dall'eccidio universale che sarà bandito da lui contro tutti i libri anteriori al 2000. Così potranno verificare se il racconto del signor Vincenzo Bernardi sarà stato veritiero sino all'ultima linea. Ed io pure aggiungo: sia pace all'anima sua; e sia aiutato a suo tempo a venir al mondo da una buona comare!

*Ferdinando de' Nicolosi, filosofo-chimico*

*NOTAS*

---



[Comunicación corta]

## Tecnologización y «prehistoria» en *Los Picapiedra*

JUAN CARLOS GONZÁLEZ VIDAL  
JOSÉ RICARDO CHÁVEZ MENDOZA  
Universidad Michoacana de  
San Nicolás de Hidalgo (UMSNH)  
Michoacán, México. ✉

---

**Resumen:** En el presente trabajo se aborda, en primer término, problemáticas relacionadas con el nivel narrativo de la serie *Los Picapiedra*, así como aspectos sobre la focalización de los conflictos que se presentan a partir de ciertos roles temáticos. A continuación, se ponen de relieve las reglas codiciales que dan lugar a un universo semántico reformulado, caracterizado por la imbricación de distintos períodos históricos. Como otras series animadas de la década de los sesenta, puede observarse una articulación constante de una microsemiótica de lo tecnológico en la que sobresalen las tecnologías de comunicación, entretenimiento y labores domésticas que, gráficamente, se codifican bajo las reglas de sus estilizaciones particulares y de aquellas relativas a las representaciones nucleares de lo prehistórico. Los fenómenos considerados manifiestan el carácter eminentemente social de toda producción textual, así como la complejidad semiótica de las series animadas, que las hace un objeto digno de análisis.

**Palabras claves:** Campos semánticos – Hipercodificación – Imbricación – Marca semántica.

[Short Communication]

### Technologization and the “prehistory” in *The Flintstones*

**Summary:** The present work aims, firstly, at those issues related to the narrative level of the sitcom *The Flintstones*, as well as the aspects associated to the focalization of the conflicts that arise from certain thematic roles. Then, it highlights code rules that lead to a reformulated semantic universe, characterized by the overlapping of different historical periods. Like other animated series of the sixties, one can observe a constant articulation of a microsemiotic of the technological aspects from which communication technologies, entertainment and household chores stand out, and are graphically encoded under the rules of their particular stylizations and those concerning nuclear representations of prehistory. These phenomena manifest the eminently social character of all textual production as well as the semiotic complexity of the animated series, making them a worthy object of analysis.

**Key words:** Semantic fields – Overcoding – Overlapping – Semantic marks.

---

## Presentación

*Los Picapiedra (The Flintstones)*, una de las series animadas más exitosas de Hanna-Barbera y de la historia de la televisión, comenzó a transmitirse el 30 de septiembre de 1960 por la cadena ABC, y logró mantenerse por seis temporadas con un número total de 166 episodios de media hora de duración, el último de los cuales fue emitido en abril de 1966. La serie se ha retransmitido varias veces en los Estados Unidos, ha sido vista en más de 80 países y traducida a 22 lenguas. Su éxito se ha manifestado asimismo en que ha servido de base para generar textos en otros sistemas semióticos, como son el cine o las historietas gráficas, e incluso, otras series animadas basadas en algunos personajes no centrales en las primeras seis temporadas.

La ambientación de la serie la constituye la prehistoria o, mejor dicho, una representación particular de la prehistoria; en la construcción de esta representación intervienen núcleos semióticos que hacen de la misma un objeto llamativo para el análisis.

Antes de comenzar, nos gustaría señalar algunas cuestiones de orden general. Primero, que al tratarse de una investigación en curso, las afirmaciones aquí hechas tienen un carácter de conclusiones preliminares. Segundo, que si bien estas conclusiones se aplican a la serie en general, basamos nuestro análisis en la primera temporada de *Los Picapiedra*, que consta de 28 episodios transmitidos entre 1960 y 1961, la mayor parte de ellos escritos por Warren Forest. Por ello, y bajo la hipótesis de que toda producción textual guarda relaciones con sus circunstancias emergentes de enunciación, es lógico considerar que inscriba elementos de diversas prácticas semióticas; en consecuencia y pese a todas las constantes de la serie, es presumible que puedan darse variaciones de una temporada a otra; sin embargo estas variaciones, desde el punto de vista de su graficidad, no son tan importantes como lo pueden ser en la construcción de la diégesis, pues la reconocibilidad de la serie se basa precisamente en la continuidad de ciertos elementos, como sus personajes y las características de los significantes visuales. Finalmente, se impone una última aclaración respecto a cómo procederemos en nuestra exposición. En este sentido, debemos precisar que no pretendemos un análisis integral de la serie animada, sino tratar un aspecto que nos parece especialmente relevante, que es el de la articulación codicial a partir del sistema gráfico.

## Características generales

Una de las características tipotextuales de las series en general, no sólo de las animadas, es la de contar con uno o más personajes principales que aparecen como constantes en cada episodio. En la serie que nos ocupa, los personajes más importantes son, en primer término, los Picapiedra (Pedro y Vilma), y en segundo, los Mármol (Pablo y Betty). Estos personajes se asocian en dos roles

actanciales representativos de lo masculino y lo femenino. Por tanto, la narratividad de la serie se basa, en la mayor parte de los casos, en las relaciones conflictivas aunque complementarias que se establecen entre los personajes a partir de sus roles actoriales, así como en eventos circunstanciales en los que se ven involucrados.

Es en ese sentido que el conflicto diegético obedece, como en muchas series animadas, a la interacción actancial de bloques protagónico y antagonico, en este caso organizados en torno al esquema narrativo de plan maestro y plan secundario. El plan maestro involucra ejes vectoriales de acción para la consecución de un fin que favorece los intereses del bloque protagónico, de allí la necesidad de un plan secundario que sirva de coartada para que no haya obstáculos por parte del bloque antagonico. El enfrentamiento no implica, como sucede en las series de superhéroes, un conflicto hostil e irreconciliable entre bloques de personajes asociados a campos semánticos de los opósitos bien y mal, pues se trata de asuntos domésticos que al final siempre llegan al equilibrio armónico mediante la frustración de alguno o ambos planes. Es común que los protagonistas sean Pedro y Pablo, que en un plan articulado y dirigido por Pedro con base en las ideas de Pablo, se las ingenian para escapar de sus esposas y asistir a actividades de entretenimiento. Aunque también puede tratarse de Vilma y Betty, o incluso, de un solo personaje que suele ser Pedro. Por tanto, la interacción de los bloques surge de la división de los roles actoriales en marcas de género. Por ejemplo, en el episodio «En la carreras», Pedro tiene la intención de apostar en los caballos para adquirir un billar (plan maestro), como no cuenta con el capital suficiente, maquina, ayudado por Pablo, un plan secundario para no encontrar objeciones de su esposa. Mientras que en el episodio «El astronauta», son Vilma y Betty las que idean un plan para que Pedro y Pablo adquieran un seguro de vida (plan maestro); como necesitan un examen médico de sus esposos y saben que ellos se opondrían, los engañan diciéndoles que se trata de un concurso de físico (plan secundario).

Puede notarse que los roles sexuales son perfectamente claros: el hombre trabaja, la mujer está en casa. Se manejan diálogos generalizadores como: «lo que toda mujer añora». Se observa, en consecuencia, que la focalización es fundamentalmente masculina.

En cuanto a su orden estructural, la serie en esta primera temporada comienza con una anticipación (*teaser*) de lo que constituirá el núcleo narrativo del episodio. Se trata de la selección de uno o más fragmentos que permiten tener una idea de lo que ocurrirá más adelante.

Posteriormente al *teaser*, esta serie, como la mayoría de las series animadas, cuenta con una entrada, cuya característica es la de presentar a los personajes principales y mostrar una condensación semiótica de determinados aspectos de la serie. Esta parte permanece inalterada en cada episodio, aunque históri-

camente ha tenido tres versiones. De igual modo, la serie posee una salida con características similares a las de la entrada, desde el punto de vista de la construcción.

### Los significantes objetuales

En «Sémantique de l'objet» (1985), Barthes definía el objeto como algo que sirve para algo, es decir, ponía de relieve su finalidad de uso. Efectivamente, todo objeto tiene un uso o una finalidad (conscientemente o no), y en esto consiste su dimensión histórica. Sin embargo, dicha dimensión no se detiene aquí: a pesar de esta primera percepción, los objetos tienen simultáneamente otro rango, el de signos. De acuerdo con Barthes, todo lo que el hombre hace o fabrica, significa. Un objeto, cualquiera que sea, remite a un significado primario, constituido precisamente por su función. Por ejemplo, cuando observamos un bolígrafo, «captamos» que sirve para escribir. Una vez instaurado este significado primario, no será difícil que otras partículas de significado (de cualquier naturaleza) vengan a articularse en él: en el caso que tratamos, algunos de los significados añadidos podrían ser «escuela», «tarea», «oficina», etc. Desde el momento en que reconocemos la función del objeto, ponemos en correlación sistemas de naturaleza diferente, uno perteneciente al plano de la expresión y el otro al plano del contenido, y posibilitamos la expansión de su espectro simbólico.

En la serie encontramos una diversidad de objetos de uso doméstico cuya finalidad es facilitar las tareas de los personajes o proporcionarles momentos de distracción. Aunque más bien cabría decir que estamos ante la enunciación de diversos objetos, porque, ateniéndonos a un criterio metodológico riguroso, en *Los Picapiedra* lo que vemos son solamente construcciones gráficas, que nos remiten, eso sí, a cierta clase de objetos.

Para la construcción de los significantes objetuales se parte de modelos precedentes: se recuperan características morfológicas del modelo y se plasman en el espécimen. Esas características, aunadas a la función del objeto representado, hacen reconocible el modelo. Por ejemplo, una caja de piedra que contiene en el interior un pájaro, cuyo pico hace las veces de aguja para reproducir un disco musical (de piedra también), nos remite inmediatamente a un fonógrafo. La función fue tomada del modelo, así como algunas constantes morfológicas, sin embargo éstas sufrieron transformaciones en virtud de las «necesidades» del texto modelizador. En otros términos, el texto impuso reglas codiciales.

Ahora bien, las particularidades del sistema signifiante se manifiestan también en forma de contenidos semánticos. La construcción gráfica de la clase de objetos que mencionamos incluye todo el tiempo animales, que son los operadores «mecánicos» del aparato: a nivel semántico, este procedimiento

convoca el primitivismo. De tal forma, se genera una imbricación de campos semánticos, porque simultáneamente al primitivismo, la función del objeto convoca la utilización de tecnología avanzada. Habitualmente estos campos semánticos guardan entre sí relaciones antagónicas, y aunque aquí ese antagonismo no desaparece del todo, sí es soslayado suficientemente para permitir un funcionamiento nocional de complementariedad.

En la construcción misma del objeto encontramos, pues, la imbricación de campos semánticos, que será una de las constantes de producción semiósica de la serie.

Las casas habitación, por ejemplo, están constituidas por enormes bloques de piedra, cuyo ensamblaje recuerda los *tumulus*. Morfológicamente se pone de relieve el primitivismo, y más concretamente un primitivismo «prehistórico», porque esa morfología parece insistir reiteradamente en «la era de piedra». Pero el interior de las casas es modernamente confortable: cuentan con una serie de elementos distintivos del modo de vida de la época en que se produjo el programa. Por otro lado, la representación de esas casas obedece a un modelo específico: la construcción se encuentra en el centro, rodeada por un jardín bien cuidado.

Además, los espacios sociales están completamente urbanizados. En la representación urbana se perciben inclusive rascacielos, aunque en forma de monolitos de piedra. Aquí volvemos a notar esa imbricación entre primitivismo y modernidad. La adscripción espacial de los personajes es la ciudad (de piedra), con toda la complejidad de las ciudades modernas. Tan es así que, desde la perspectiva de los personajes, se establece una oposición entre los lugares urbanizados y los lugares naturales (como los lugares de excursión). La oposición cultura/naturaleza sólo puede verificarse cuando existe la conciencia de aquello que no es natural.

En lo que concierne a las mascotas, éstas desempeñan también la misma función de las mascotas modernas, solamente que en la serie son animales que se asemejan a algún tipo de dinosaurio o a algún mamífero de la era glacial. Ahora bien, si aislamos rasgos caracteriales en esos dinosaurios, en virtud de sus roles actoriales, nos será imposible evitar asignarles el sema de la «canidad», y al dientes de sable, por ejemplo, el de «gatidad».

En lo relativo a los significantes vestimentales, observamos la misma recurrencia al primitivismo. Pero hay que tener presente que esos significantes interactúan con otros signos que provocan el ensamblaje semántico del que hablamos. Tomemos el caso de Vilma: porta un vestido que parece estar fabricado con la piel de un animal, además de un collar de piedras (en este sentido, conviene ver la representación de otras mujeres «cavernícolas», como Shira, de la serie *Migthor*). Esto dos elementos contrastan de manera clara con el peinado, que nos recuerda la década de los cincuenta y principio de los sesenta.

Algunos personajes masculinos portan una prenda con características similares, sólo que añaden corbatas, moños, sombreros o cascos. Se trata de modelos de elegancia o trabajo que nada tienen que ver con la prehistoria.

Lo notable de *Los Picapiedra* es la conjunción de campos semánticos que, en la mayoría de los contextos en que aparecen enunciados, son antitéticos. Aquí, los aciertos gráficos provocan que la ambientación prehistórica constituya la principal fuente de los estímulos perceptivos, y sólo una lectura un poco más atenta hace surgir otros elementos de la producción semiótica.

De cualquier manera, la conjunción entre la función del objeto representado y la codificación de los rasgos morfológicos del significante, potencializa desde el principio la instauración de una hipercodificación. Establecido el código base, el espectro semémico tiende a una expansión macroscópica, cuya organización requerirá de una multiplicación de reglas que permitan el paso de trayectos de lectura primarios a otros menos elementales.

Resulta necesario hacer una aclaración: cuando decimos que las características del significante se muestran también como información codificada, implicamos que entre el plano de la expresión y al menos una parte del plano del contenido (puesto que el contenido no constituye una unidad indivisible), existe una relación hasta cierto punto motivada. El caso es que si adoptamos una perspectiva pragmática, es imposible dejar de ver que en muchos casos ciertas particularidades del significante se manifiestan en el contenido en forma de marcas semánticas. Y, evidentemente, con estas afirmaciones no se niega la convencionalidad de la relación, puesto que, de acuerdo con Eco, los conceptos de convencionalidad y arbitrariedad no son coextensivos (Eco 1975 (1977):288 y ss.): La motivación significante-significado está regulada por una serie de reglas culturales.

### **Entropía semiótica**

La construcción de los enunciados visuales en la serie, como puede observarse, se basa en la conjunción de significantes que constituyen signos emblemáticos (codificaciones en donde un significante se vuelve expresión de un gran grupo de significados) que representan, a partir de ciertas operaciones semióticas de carácter hipocodificado, o dicho en otros términos, mediante procesos sinecdóticos, universos semióticos disímiles. Cada época histórica, vista como una segmentación del *continuum* temporal por los campos especializados, constituye un conjunto representacional que se articula por construcciones sintagmáticas de sistemas semióticos heterogéneos, que al delimitarse como unidades segmentadoras, además de homeogeneizar sus contenidos, entran en un sistema de diferenciación oposicional respecto a otras unidades. Esta manifestación conjunta de sistemas de significantes provenientes de grupos representacionales diferenciados a través de signos

emblemáticos (que, bajo cierta segmentación del universo basada en su reconstitución en *Campos hiperregulados de producción semiósica* implicantes de conocimiento especializado, aparecen como sistemas mutuamente excluyentes) en *Los Picapiedra* se presentan amalgamados, dando lugar a un fenómeno al que denominaremos *entropía semiótica*.

La entropía semiótica en la serie supone, además de lo ya mencionado, imbricaciones de índole diversa que conjunta universos semióticos heteróclitos (como los tiempos históricos) bajo reglas codiciales precisas que el texto establece; de este modo, todos los significantes de los distintos códigos que conforman la serie, en tanto sistema pluricódigo, adquieren marcas semánticas que los asocian con la Edad de Piedra. En este sentido, bajo la normativas codiciales, los modelos son deconstruidos mediante operaciones que añaden el semema «piedra» mediante uno o más de sus semas a la mayor parte de los conjuntos significantes. Desde el punto de vista lingüístico, tal y como sucede gráficamente con los objetos cuyas construcciones simulan ser de piedra, el sistema nominal de personajes, de objetos y de lugares, se halla sometido a estas reglas, lo que provoca que las palabras sufran añadidos o transformaciones fonéticas para que se pertinenzcan en el universo semiótico de la diégesis. Tal es el caso de las nominaciones objetuales que sufren transformaciones para que connoten «prehistoria» y sean capaces de designar los objetos representados, por ejemplo: cuernófono o rockola. En cuanto a los personajes tenemos a los Picapiedra, los Mármol, el Sr. Rocadura, etc. Algunos de los personajes ocasionales tienen su referente en personajes famosos, en cuyo caso sus nombres también son deconstruidos, así, Rocky Marciano pasa a ser Rocky Rockciano. A similitud de lo que sucede con los personajes, los lugares presentan el mismo procedimiento deconstructivo (Hollywood por Hollyrock). Cabe señalar que en el doblaje estas reglas se conservan y se adaptan a las particularidades de cada lengua.

Ahora, regresando a la cuestión temporal, nos encontramos básicamente ante la conjunción de dos tiempos que, bajo determinadas formas de categorizar la historia, resultan antitéticos: la prehistoria y la modernidad. La representación de la prehistoria enmarca el desarrollo diegético, caracterizado por presentar problemas cotidianos derivados de las sociedades capitalistas modernas, sociedades de ocio, en las que la tecnología doméstica supone un valor funcional que puede hacer de la vida y sus labores cotidianas algo más cómodo; esta tecnología, además, simboliza cierto estatus y el poder adquisitivo. Los asuntos de la diégesis son modernos, los artefactos también, pero el marco gráfico es «prehistoricista». Es evidente que, aun y cuando amalgamados, desde el punto de vista de la semiosis, esta conjunción de universos genera ciertas tensiones que pueden ser leídas como la conformación de un sistema retórico de enunciación que hace del oxímoron una de sus operaciones semióticas fundamentales.

Sin embargo, la entropía semiótica va más allá de la conjunción de universos semióticos comúnmente categorizados como contrarios, puesto que la imbricación temporal no sólo lo es de la prehistoria y de la modernidad, sino de elementos significantes susceptibles de semantizarse en cualquiera de los grupos oposicionales mencionados. De este modo, los dinosaurios se ven acompañados por animales de la era glaciaria, por animales de nuestra era y por otros que resultan de un sincretismo de dos o más eras. La comunidad entre estos elementos se entiende a partir de la descomposición de su espectro semémico, en la que prevalecen determinadas marcas de prehistoria y de animalidad; es decir, se trata de animales del pasado en su mayoría, sin importar si coincidieron o no temporalmente. Lo mismo puede decirse de su convivencia con los personajes humanos.

Por otra parte, a diferencia de otras producciones textuales en donde se hace coincidir a seres humanos con dinosaurios, es observable que en *Los Picapiedra* se han sustraído de los dinosaurios las marcas semánticas relativas a la peligrosidad y a la fiereza, mientras que se han conservado las que connotan su «prehistoricismo», fuerza, etc., y tales animales han sido, merced de las necesidades del texto, cosificados. De lo anterior se desprenden dos consecuencias: 1) los dinosaurios funcionalmente realizan tareas de máquinas, por lo tanto, se conservan su fuerza, su morfología y su capacidad motriz; 2) el salvajismo se sustituye por la domesticación, lo que permite que los dinosaurios cumplan funciones de mascotas modernas; de modo que pese a la abundantes representaciones de animales, no hay ninguno que posea las marcas de vida salvaje. Se da así, una convivencia armónica, aunque utilitarista, entre los animales y los humanos. Cabe enfatizar que dichas marcas han sido suprimidas, pese a tratarse de una ambientación que supone la prehistoria. En síntesis, los espacios naturales han sido reducidos a su mínima expresión, y predominan los espacios urbanos de grandes avenidas y casas cómodas que son una idealización del *American way of life*; en otras palabras, percepciones ideológicas y discursos políticos de la época funcionan transcódicionalmente.

En ocasiones, incluso, las marcas de prehistoricidad son sustituidas por otras que simplemente connotan primitivismo, en tales casos, a un animal de nuestra era se le asignan funciones maquinales. Por ejemplo, en los bolos, son unos monos los que por medio de sus colas se encargan de colocar los bolos. Es decir que se hacen converger seres que desde cierta lectura funcionarían como signos de diferentes épocas, pero que son fundadores de un conjunto por desempeñar funciones similares: el ser analogados a máquinas que se hallan al servicio de la comodidad del hombre contemporáneo y su vida automatizada.

La entropía semiótica en la serie es un fenómeno fundamentalmente enunciativo que, bajo las reglas codiciales establecidas por un campo hiperregulado de producción semiótica en primer término, y bajo las reglas de un sistema textual particular en segundo, puede, gracias a la pertinentización, con-



juntar elementos regularmente organizados en conjuntos mutuamente excluyentes. La entropía semiótica que se da en la enunciación no es necesariamente percibida en el momento de la recepción, pues para ello se requiere de procesos semióticos que pongan en una relación conflictiva complejos de interpretantes capaces de reconstruir articulaciones semióticas pretextuales (generadas en dominios especializados) que cuestionen la afinidad de los elementos implicados.

Después de precisar lo que entendemos, en este caso, por entropía semiótica, podemos decir que la representación de la prehistoria que leemos en *Los Picapiedra* se basa en un contenido nuclear (CN) (Eco 1997 (1999):159-65). El CN manifiesta un tipo de competencia cultural no especializada; tiene un carácter consensuado, en la medida en que puede ser identificado por la mayoría de los usuarios de una cultura. En este sentido se opone al contenido molar (CM), que remite a áreas de conocimiento especializadas en un universo semiótico. El hecho de combinar periodos históricos diferentes, nos pone en contacto con un tipo cognitivo de la prehistoria, que activa una serie de interpretantes que simplemente reenvían, de acuerdo a lo que ha sido socialmente establecido, a un pasado muy mediato. Este es el criterio más importante para la conformación del enunciado visual. Así, el tipo cognitivo no presenta una jerarquización ni un ordenamiento categorial de sus rasgos constitutivos (si se le preguntara a un especialista sobre la prehistoricidad de *Los Picapiedra*, sin duda respondería que eso es un caos, porque su juicio partiría de un CM). Sin embargo, dichos rasgos son suficientes para proceder a una identificación común de la representación. Nos encontramos, ni más ni menos, ante un tipo cognitivo convencionalmente preconstruido, cuya materialización en la serie no es otra cosa que su puesta en texto. Ahora bien, si no se recurriera a ese tipo cognitivo preconstruido, difícilmente podría producirse un programa como el que nos ocupa. Si apeláramos a una competencia cultural ampliada y tratáramos de ordenar jerárquicamente los rasgos de dicho tipo, caeríamos más bien en el terreno de otro campo hiperrregulado de producción semiótica, como el documental o el reporte científico. Como afirma Eco, el «CM (...) representa porciones de competencia sectorial» (1997 (1999):166).

### **Comentario final**

Es un postulado innegable que ningún texto puede escapar a sus circunstancias de producción. Aun cuando *Los Picapiedra* reproducen un mundo anterior, los elementos para la generación de semiosis pertenecen a un universo semiótico específico, delimitado en el tiempo y en el espacio. Por lo tanto, el texto no hace sino incorporar, bajo las reglas codiciales que le son propias (determinadas algunas por el campo hiperrregulado de producción semiótica al que pertenece), la información disponible. Es verdad que en

ocasiones la acción de esas reglas puede derivar en propuestas de instauración de código, pero esas propuestas serán, en el fondo, reformulaciones de modelos precedentes. Tal es el caso de esta serie, que pone en contacto, a través de enunciados gráficos, campos semánticos habitualmente divergentes: lo prehistórico con lo moderno, lo salvaje con lo doméstico, lo animado con lo inanimado, etc.

En otro sentido, a similitud de muchas series animadas de la década de los sesenta, puede observarse una articulación constante de una microsemiótica de lo tecnológico, que a diferencia de *Los Herculoides* (Hanna-Barbera, 1967) no se manifiesta como un rechazo; y a diferencia de *Los 4 fantásticos* (Hanna-Barbera, 1967), por citar sólo dos ejemplos, no es apologética de las tecnologías de destrucción, sino que sobresalen las tecnologías de comunicación, entretenimiento y labores domésticas que, gráficamente, se codifican bajo las reglas de sus estilizaciones particulares y de aquéllas relativas a las representaciones nucleares de lo prehistórico.

Los fenómenos considerados manifiestan el carácter eminentemente social de toda producción textual, así como la complejidad semiótica de las series animadas, que las hace un objeto digno de análisis. ■

## REFERENCIAS

- BARTHES Roland  
 1985 «Sémantique de l'objet», en *L'aventure sémiologique*, Paris: Seuil.  
 ECO Umberto  
 1975 *Trattato di Semiotica Generale*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 1977).  
 1997 *Kant e l'ornitorinco*, Milano: Bompiani (tr. esp.: *Kant y el ornitorinco*, Barcelona: Lumen, 1999).

## BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- DIJK Teun A. van  
 (2003) *Ideología y discurso*, Barcelona: Ariel.  
 ECO Umberto  
 1968 *Apocalittici e integrati*, Milano: Bompiani, (ed. modificata, 1977); (tr. esp.: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen-Tusquets, 1995).  
 FABBRI Paolo  
 1998 *La svolta semiotica*, Roma-Bari: Laterza; (tr. esp.: *El giro semiótico*, Barcelona: Gedisa, 1999).  
 GREIMAS Algirdas Julien  
 1966 *Sémantique structurale*, Paris: Larousse.  
 GUBERN, Roman  
 1996 *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona: Anagrama.  
 KLINKENBERG Jean-Marie  
 1996 *Précis de sémiotique générale*, Paris: Seuil.  
 LOTMAN Yuri M.  
 1970 *Struktura judozhestvennog toksta*, Moskva: Iskusstvo; (tr. esp.: *Estructura del texto artístico*, Madrid: Akal, 1980).

[Comunicación corta]

## A dimensão semiótica e as perspectivas sociológicas e comportamentais em *Laranja Mecânica*

ÂNGELA SOWA

ALINE MARCIANO NARCISO

CRISTOVÃO DOMINGOS DE ALMEIDA

Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA)

São Borja Rio Grande do Sul, Brasil



---

**Resumo:** Nesse estudo é feito uma análise semiótica do filme *Laranja Mecânica* lançado em 1971 de Stanley Kubrick. O filme trata de um jovem infrator que recebe um tratamento psicológico para sua reabilitação, que não foi bem sucedida já que a violência do jovem foi apenas reprimida. É feito um levantamento bibliográfico e análises de resenhas e do filme para a construção do posicionamento a partir de ideias sociológicas e comportamentais, uma vez que o filme envolvia tais constatações. Sendo assim, entendemos a magnitude que o diretor apresenta em um filme nada convencional para a sua época, representando uma quebra de paradigma. Por isso, constatamos que o roteiro do filme faz uma crítica ao sistema vigente justamente por não dar conta de reintroduzir um indivíduo no meio da sociedade hipócrita.

**Palavras-chave:** Filme – Sociologia – Violência – Semiótica.

[Comunicación corta]

## La dimensión semiótica y las perspectivas sociológicas y comportamentales en *La naranja mecánica*

**Resumen:** En este estudio se presenta un análisis semiótico del film *La naranja mecánica* estrenada en 1971 de Stanley Kubrick. La película trata sobre un joven delincuente que recibe un tratamiento psicológico para su rehabilitación, que no tuvo éxito debido a que la violencia del joven fue apenas reprimida. Se hizo una revisión de la literatura y análisis de reseñas del film para construir un posicionamiento a partir de ideas sociológicas y comportamentales, ya que la película incluía tales cuestiones. Por lo tanto, entendemos la magnitud de lo que el director tiene en cuenta en una película poco convencional para su época, lo que representa un cambio de paradigma. Constatamos que el guión hace una crítica al sistema vigente justamente Por lo tanto, encontramos que el guión critica el sistema actual, ya que no puede volver a insertar a un individuo en una sociedad hipócrita.

**Palabras clave:** Filme – Sociología – Violencia – Semiótica.

[Short Communication]

## The Semiotic Dimension and the Sociological and Behavioral Perspectives in the movie *Clockwork Orange*

**Summary:** This study is a semiotic analysis of the film *The Clockwork Orange* launched in 1971 by Stanley Kubrick. The film is about a young offender who receives a psychological treatment for his rehabilitation, which is not successful because his violence is barely repressed. It is a bibliographic survey and an analysis of reviews and the film to construct its positioning from the sociological ideas and behavior as the film involves such observations. For that reason, we can understand the magnitude that the director has in an unconventional film for its time, representing a paradigm's rupture/break. Therefore, we found that the screenplay criticizes the current system because it is unable to reinsert an individual into a hypocritical society.

**Key words:** Movie – Sociology – Violence – Semiotic.

---

## 1 Introdução

Em meados dos anos 70, a sociedade estava sendo marcada por revoluções, guerras e reestruturação social, sendo considerada a era do individualismo. Os jovens estavam buscando sua liberdade, junto a manifestações comportamentais que quebravam os paradigmas da sociedade conservadora. Surgiam as tribos, como os hippies e os punks que chocavam por sua ideologia diferente e libertina, além da caracterização visual que os faziam ser reconhecidos facilmente.

Os conceitos se modificavam, a mulher reivindicava seu espaço em uma sociedade que a tratava com submissão, formando o movimento feminista que explodia em várias regiões do mundo ocidental. Elas clamavam por igualdade e pelo fim da discriminação, se tornando mulheres politizadas, encorajando-se uma as outras a se tornarem mulheres pró-ativas, intelectuais e reflexivas sobre as questões sociais no mundo.

Outro aspecto da década é a recreativização do ecstasy, já que a droga começou a ser consumida nesse tempo. Antes tendo um objetivo de inibir o apetite, ela se tornou a «droga do amor», pois aumentava o interesse sexual sendo usada em danceterias e festas noturnas, reforçando o lema das tribos da época, «sexo, drogas e *rock'n roll*».

Seguindo esse lema, os jovens dos anos 70 foram considerados a primeira geração sexualmente ativa com a ajuda do feminismo, já que as mulheres começaram a valorizar a sensualidade e o atrativo, gerando competição por parte dos homens. Elas pararam de se preocupar com a virgindade, tão preciosa na sociedade conservadora e dominada pelos dogmas da igreja, pois com o surgimento da pílula anticoncepcional não havia mais o risco de engravidarem.

Surgiu nesse período uma crise econômica que estagnava a Inglaterra, por causa da inflação. Essa crise ocasionou no fechamento das fábricas que antes fomentavam a expansão da revolução industrial, consequentemente, trazendo desemprego para jovens sem formação especializada, mulheres, trabalhadores imigrantes e funcionários de indústrias tradicionais.

No cinema, os filmes se tornaram mais psicológicos, se preocupando em retratar os problemas do seu público alvo, o jovem. Ocorrendo uma libertação para tratar de assuntos sexuais, trazendo erotismo como ferramenta para atrair o público. Surgindo nomes como: Woody Allen, Stanley Kubrick, Francis Coppola, Martin Scorsese, que são diretores conceituados até os nossos dias.

Caminhando com essa reestruturação social, temos o diretor Stanley Kubrick, que marcou época nos anos 70 com seu filme *Laranja Mecânica* que retrata tribos ultra-violentas em uma sociedade pós-apocalíptica de valores éticos e morais. Apontando uma sociedade que auto se destruiria por exigir um condicionamento psicológico para seguir restrições comportamentais impostas

pela sociedade, muitas vezes não condicionando por ser certo ou errado, sendo uma política puramente moralista.

Analisando esse filme, buscamos entender por meio dos princípios da significação semiótica, o que ele retrata da sociedade dos anos 70, qual a perspectiva que se tinha em relação ao futuro e se esses comportamentos se têm reflexos em nossos dias.

## 2 Alex, um jovem rebelde

O diretor constrói com detalhes o ambiente social em que Alex, jovem rico e sem previsão para o futuro, vive dando um ar exótico e ameaçador ao filme. Kubrick usa aspectos representativos para demonstrar práticas dos conceitos de «patologia social» de Durkheim. Já que seus personagens principais vivem em uma sociedade doente ao mesmo tempo que são patologias sociais dentro dessa sociedade. Porém Kubrick não considerou normal a patologia social de Alex e sua gangue, como Durkheim a coloca na sociedade.

No filme, Alex e seu bando têm um comportamento ultra-violento e foram vítimas da sociedade em que vivem para posteriormente passarem a serem o problema dessa sociedade que não soube tratá-lo.

O autor deixa clara a imagem arrogante e explosiva de Alex, acompanhado do olhar fixo de confronto que ele faz quando escuta uma mulher cantando a *Nona Sinfonia* de Beethoven e *Singing in the Rain*, as duas músicas antes tinham ar de pureza e beleza passaram a ter alusão a violência com a incrível interpretação de Alex que as usavam para excitar seus momentos violentos. Ressaltando isso, Warley Rodrigues Belo afirma que:

Imagens agressivas, reforçadas pelos contrapontos musicais aliado ao «código» Nadsat usado por Alex e seus camaradas, fazem do filme de Kubrick um quebra-cabeças cujas peças se amoldam em um todo poético mesmo sendo um universo imensamente controverso e violento (Belo 2001:1).

O filme tem uma linguagem própria, uma espécie de inglês futurista que seria uma mistura de inglês, russo e gírias da época. O diretor tomou esse cuidado porque se trata de um futuro onde provavelmente haveria mudanças linguísticas e também aguçar o lado exótico do filme, sendo necessário analisar para entendermos o seu contexto e as suas críticas potenciais. Nesse sentido Lucia Santaella diz:

(...) aparente dominância da língua provoca em nós que, na maior parte das vezes, não chegamos a tomar consciência de que o nosso estar-no-mundo, como indivíduos sociais que somos, é mediado por uma rede

intrincada e plural de linguagem, isto é, que nos comunicamos também através da leitura e/ou produção de formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos; que somos também leitores e/ou produtores de dimensões e direções de linhas, traços, cores (Santaella 1983:9).

O início das cenas do filme são imagens congeladas, mas ao mesmo com pequenos detalhes de movimentação de respiração. O niilismo presente no filme, o balanço nos valores, a posição de que o governo não soube cuidar do indivíduo e que ele foi “engolido” pela própria sociedade. O contexto de futuro apocalíptico com uma sátira social demonstra uma visão de sociedade destruída por seus valores vendo cada um como indivíduo paralelo sem futuras resoluções de problemas por um erro na sua própria moral social. Para Carreiro:

O enredo de *Laranja Mecânica* gira em torno do jovem Alex Delarge (Malcolm McDowell), líder de uma gangue juvenil em uma Inglaterra situada em um futuro incerto. Esse futuro é um caos, estranha e premonitoriamente parecido com o século XXI; mas parece uma terra de ninguém, onde a polícia que combate os jovens arruaceiros é formada por esses mesmos sujeitos, depois que eles envelhecem. Com isso, Kubrick deseja nos dizer que a violência institucional e legalizada da polícia é uma outra face da mesma violência que, a princípio, parecia ser uma manifestação irresponsável e adolescente de rebelião contra os valores estabelecidos. Alex mora com os pais, não tem interesse pela escola, cria uma jiboia no quarto. Vive basicamente à noite, quando sai com sua gangue; todos vestidos de branco, com cílios postiços, uma curiosa espécie de cueca de boxeador sobre as calças. O grupo de Alex é viciado em ultraviolência (leia-se espancar mendigos, invadir residências ricas e estuprar mulheres). Dorme de dia, bebe leite aditivado por uma misteriosa droga excitante à noite. Acima de tudo isso, Alex ama também a música de Beethoven, especialmente a Nona Sinfonia.<sup>1</sup>

O jovem Alex é uma releitura figurada de um jovem dos anos 70, ele vive aos extremos, tem sede pelo novo e proibido, na verdade nada é proibido para ele. O leite é aditivado com nada mais do que o ecstasy, o que nos trás essa certeza é a excitação sexual causada por ele, que o faz estuprar mulheres e cometer atos horrendos. Kubrick, o diretor do filme, contextualiza a droga em um momento muito oportuno, pois foi exatamente quando os jovens a descobriram como um estimulante.

---

<sup>1</sup> Cfr. CARREIRO Rodrigo, «Mundo futurista analógico de Stanley Kubrick faz sátira social intensa e complexa», CINE REPORTER, *Críticas [on line]*, (acesso 03.04.12), disponível em: <<http://www.cinereporter.com.br/criticas/laranja-mecanica/>>

Na gangue de Alex vemos uma representação do que seriam as tribos ideológicas e musicais dos anos 70, todos têm algo em comum como, por exemplo, as roupas usadas. No filme existem outras gangues além da de Alex, havendo uma rixa entre elas, assim como existiam entre hippies e punks. Podemos afirmar que Alex é uma representação cyber punk, com a exceção do fato de que não existe uma ideologia por trás de sua gangue, eles são movidos a violência e por isso a cometem.

Assim como o que diferenciava as tribos dos anos 70, o que chama atenção em Alex e sua gangue é o vestuário. As roupas da gangue são brancas, mas representa o ameaçador, como proteção de boxe colocada com um teor sexual, as abotoaduras em forma de olhos nos punhos que representam o que «tudo vê», poder pelas mãos que seria a visão do líder sobre a violência. O chapéu coco e a maquiagem usada lembram imagens circenses e deixam Alex tanto feminilizado, quanto masculinizado, ou seja, um ser híbrido..

### **2.1 O vermelho inunda o Laranja**

No filme, dentre os aspectos que mais chamam a atenção são as predominâncias das cores: vermelho, preto, branco. Essas cores aparecem em diversas formas e cenas por diversos motivos, mas sempre prendendo a atenção e passando sensações de angústia e suspense. O vermelho remete ao perigo, o violento, a raiva, o preto remete a morte, trevas, escuridão e o branco podem ser considerados a luz, calma, paz como também na cultura oriental retrata tristeza até o luto.

O filme começa com uma tela vermelha e um silêncio seguido pela música de suspense, passando para uma apresentação do filme e paralisando no busto do personagem principal, Alex, nessa imagem nota-se a respiração dele. O vermelho precede as características que posteriormente seriam refletidas em Alex, e seu caráter violento

Logo após apresenta-se o ponto de encontro da sua gangue e os integrantes dela. Esse local é uma leiteria chamada «Moloko», que significa leiteria no idioma do filme, como mesa são usados manequins femininos em forma de ponte que representam a submissão feminina na sociedade vigente, elas são brancas e se diferenciam pela cor da peruca. As paredes são pretas com palavras brancas e a iluminação é feita por sequências de lâmpadas na vertical, realçando a riqueza em detalhes do cenário. O leite sai do seio de uma manequim e a alavanca está abaixo das partes íntimas enfatizando intensamente a alusão sexual que a mulher tem no filme, usada como mero objeto.

Na leiteria eles decidem o que irão fazer em cada noite, sendo que um dos crimes cometidos nessa noite foi o que acarretou no aprisionamento do Alex, pois o depoimento dado pelo escritor e sua esposa ao jornal local foi o que



alertou a dona do Spa, que ao ouvir o pedido de ajuda o identificou como suspeito e o avisou a polícia.

Sendo traído pela sua gangue, Alex finalmente é capturado pela polícia em que seu carisma e sua facilidade em comunicar não são mais eficazes, é, então, condenado pelos seus crimes. Alex foi enganado pelos seus amigos, pois esses já não o mais queriam como líder, pois ele abusava de sua autoridade, conseguindo o que desejava por uso da força e da persuasão. Agora, sob custódia da justiça, ele é obrigado a submeter-se a vontade dela, sofrendo represálias físicas por parte das autoridades. Diante disso, podemos considerar, a partir do olhar semiótico que a ultra-violência provocada pela excitação é o signo, sendo os personagens, Alex e sua gangue, o interpretante e a prisão do mesmo, o objeto dinâmico do enredo.

## **2.2 O preto inunda o Laranja**

O jovem Alex é preso e condenado a 14 anos de prisão por crime de assassinato, mas até essa etapa ele ainda mantinha a identidade vitimizada, afirmando ter sido injustiçado por um julgamento muito exigente. Nessas cenas, Alex usa um uniforme preto, com uma faixa vermelha no braço que lembra o partido nazista, nas roupas a predominância é da cor preta, que agora toma o lugar do vermelho em cada detalhe do cenário. Agora Alex, procura benesses na igreja, finge passar-se por doutrinado e exemplar, conquistando um lugar privilegiado no conceito do capelão, mas mesmo assim continua sem fé na religião. Apesar de mostrar pleno interesse na bíblia, o que lhe agrada não é o amor, doutrina e palavras cristãs, mas sim as histórias como a paixão de Cristo ou os bacanais romanos onde ele se imaginava sempre a figura do opressor.

Um próximo passo de Alex é pedir ajuda ao pastor para ser inserido em um programa experimental de reabilitação social, para que possa sair rapidamente da prisão, e como o programado conseguiu após uma visita do ministro do interior na prisão. Ele irá passar por tratamentos sobre uma nova política governamental de transformar o «mal no bem», com o objetivo de sair sem ter mais um comportamento violento. Diante disso podemos perceber:

- *Signo*: Religião
- *Interpretante*: Alex
- *Objeto dinâmico*: A religião é usada como um objeto que o protagonista tira proveito.

## **2.3 Branco inunda o Laranja**

Na terceira parte do filme, Alex é submetido a um tratamento, ele é levado até uma clínica chamada Ludovico, onde começara uma sessão vendo filmes que

retratam a violência, cenas que ele assiste com prazer. Após seis ou sete filmes, Alex começou a se sentir mal vendo aquelas cenas, contendo estreitas semelhanças aos delitos cometidos por ele anteriormente, mas como seus olhos estavam presos por grampos e estava com uma camisa de força, não havia como escapar.

A droga usada pelos médicos ocasionava em uma paralisia, maximizando a sensação de impotência sentida pelo protagonista, agora incapaz de se defender. Porém, o ápice foi quando no filme associaram a Nona Sinfonia de Beethoven ao Nazismo, mostrando cenas da guerra e Alemanha nazista com essa trilha sonora, Alex se sentiu extremamente mal, chamando de «pecado», pois a música era o que ele realmente gostava, o médico encarou como uma punição. Nessa cena, o músico é associado ao nazismo, deixando uma dúvida sobre o porque dessa ligação, também a casos que acusam uma ligação com o fascismo.

Após 15 dias de tratamento, Alex é apresentado a autoridades como curado, sendo exposto em um palco a diversas situações que não o faziam perder o controle, dentre elas está a agressão moral e física, exposição a uma mulher nua e seu lado sexual, ele sofria enjoos e passava mal toda vez que tentava agir de alguma forma violenta. Está confirmada a cura de Alex, ou melhor, a incapacidade de escolha e de defesa. Sobre tais acontecimentos, podemos aproximá-los da ideia de Lucia Santaella:

Toda definição acabada é uma espécie de morte, porque sendo fechada, mata justo a inquietação e a curiosidade que nos impulsionam para coisas que, vivas, palpitam e pulsam (1983:9).

Diante disso, no filme Alex não perdeu seus impulsos e palpitações, elas apenas estavam reprimidas. Foi nesse ponto que o tratamento errou, pois a única maneira de acabar com os extintos de alguém é matando-o. Alex estava vivo e seu caráter em nada havia sido modificado, portanto ainda era portador de seus extintos, só que estava sem poder de escolhas, comprovando com a fala do Capelão:

O rapaz não tem escolha na verdade, tem? O interesse próprio, o medo da dor física, levaram-no a esse grotesco ato de auto-humilhação. A sua falsidade ficou evidente. Ele deixou de ser um malfeitor, mas deixa também de ser capaz de escolhas morais (Burgess 1962 (2004):53).

Alex agora está livre, mas não encontrou suporte nenhuma para sua reintegração na sociedade, nem casa mais tinha, pois seus pais o haviam

substituído por um inquilino que alugou seu quarto. Ele era apenas mais um dentro de todo um universo social, considerando que não podia sofrer nenhum tipo de atitude violenta, pois não havia possibilidade de se defender.

Émile Durkheim e John B. Watson defendiam a ideia de que o homem era um animal selvagem que aprendia a viver socialmente ao observar o funcionamento das instituições e o comportamento alheio. No entanto, ambos estudiosos afirmavam que todo indivíduo possuía desejos próprios que o distinguiam dos demais indivíduos. E, portanto, Alex, no final do filme, não nos surpreende ao nos reafirmar os seus desejos primitivos.<sup>2</sup>

Todos os atos cometidos por ele e sua gangue, agora estão sendo revertidos, como quando ele apanha do mendigo que um dia ele bateu ou quando pede ajuda ao homem que antes havia espancado e estuprado sua mulher. Nessa cena o homem identifica Alex depois de ter ouvido ele cantar *Singing in the rain* durante o banho, o homem dá sonífero para Alex e o tranca no sótão fazendo ouvir em alto volume a *Nona Sinfonia*, esperando que Alex se suicide pulando da janela, e ele tentou. Conforme a teoria de Durkheim, o homem comete suicídio por se sentir inaceito pela sociedade, por se sentir excluído e oprimido.

A tentativa de suicídio é propositalmente relacionada a falha no tratamento imposto pelo governo atual ganhando destaque na mídia após se envolver nessa politicamente com o partido opositor, ele consegue a reversão de seu tratamento, voltando a ser o indivíduo maléfico que era.

Essa última parte é repleta de detalhes brancos, até pelo aspecto do ambiente ser uma clínica, que lembra muito a pureza, o bem que os profissionais buscam adicionar na vida de Alex. No final, as cores se misturam e retomar a predominância do vermelho, branco e preto levando-nos a pensar que não houve mudanças significativas, pois Alex continuou com as mesmas intransigências da fase inicial do filme. Destacando que:

- *Signo*: Pureza e o Bem
- *Interpretante*: Alex e sua «cura»
- *Objeto Dinâmico*: Clínica Ludovico, falha na ideologia do tratamento, indefesa sobre atos violentos.

Essas três fases analisadas foram importantes para perceber a sua significação a partir da teoria de Pierce, concluindo que como primeiridade temos as características iniciais do filme, a aura sufocante que faz ele te

---

<sup>2</sup> Cfr. JUNIOR, Jurdiney da Costa Pereira. «Laranja mecânica: patologia social e Behaviorismo», [on line], 2011, (acesso 28.02.2012), Disponível em: <[www.filosofilmes.blogspot.com.br](http://www.filosofilmes.blogspot.com.br)>

prender. As cores como um só, a criatividade que nota-se nos cenários e algumas características de Alex e sua gangue. Como secundidade estão as cenas que passam a identificar fatos cotidianos, agora sim nota-se as três cores principais, a atmosfera que mantém um suspense, toda alusão a violência e cada característica das roupas, adereços, personalidade dos personagens. E na terceiridade fazemos a última ligação, o que nos faz pensar e achar Alex e sua gangue tão perversos. É quando colocamos nossa moral e percebemos a violência que nos atinge de alguma forma.

Podemos perceber que a partir do conceito durkheimiano de coersão social, Alex deixou de ir contra o fato social, e se tornou um estereotipo perfeito dessa coersão, um estereotipo fajuto, pois se tornou vitima do extremismo de preceitos sociais de passifismo, tornando-se mais do que um indivíduo que sublimamente fazia suas escolhas segundo os fatos sociais, partindo para um indivíduo que desaprendeu a pensar na possibilidade de infringir leis e seguir uma conduta delinquente.

Nesse contexto José E. Faria supõe:

(...) a coerção pode ser física ou simbólica. Ela é física quando emanada de um poder hierarquicamente organizado e localizado nas instituições formais do Estado. E é simbólica quando inerente às interações sociais presentes na família, na fábrica, no escritório, na escola, na igreja, no clube etc. Enquanto a coerção física é centralizada pelo poder jurídico-político, isto é, pela repressão monopolizada pelo Estado e disciplinada sob a forma de leis e códigos, a coerção simbólica entreabre um feixe aberto de relações de força produzidas nas menores unidades do sistema social e expressas sob a forma de práticas religiosas, tradições familiares, regulamentos de clubes, regimentos de escolas, sistemas de organização e métodos nas fábricas etc. Ou seja: a coerção está associada a um vasto poder informal, invisível e indistinto, móvel e múltiplo – em suma: sem localização específica (Faria 1988:127).

Seguindo uma análise sobre a «cura» de Alex, nas ultimas cenas se vê demonstrações de como a sociedade em que Alex vive é imoral, como na cena em que o médico e a enfermeira estão transando ao lado da maca de Alex, valores imorais se contrapondo com uma pessoa que não pode ter aquela prática justamente por ter passado por um processo de maximização moral. As sensações passada está fortemente infiltrada nas palavras de Paulo Menezes:

Se ali não estivéssemos vendo o olho azul de Alex — que lhe dá um ar angelical ao mesmo tempo em que suas expressões o transformam em algo demoníaco que, curiosamente, também é ao mesmo tempo diabolicamente atraente — mas o rosto mal barbeado e sujo de Billy Boy,

seguramente nossa reação seria muito diferente. Kubrick está nos fazendo passar por um processo semelhante ao que ele está promovendo em Alex. (Menezes 1997:72)

Durante a conclusão do tratamento de Alex, Kubrick faz com que o público reflita sobre o que é moral, quando vemos Alex sofrer durante um tratamento bruto, sofrendo imposições de imagem para que façam analogias antiviolença, observamos como a sociedade está infiltrada em valores imorais, característica do tratamento de Alex e das pessoas que o rodeiam. Seguindo o pensamento dessa organização social e minimização aos padrões, Durkheim constrói:

[...] o indivíduo submete-se à sociedade e na submissão está a condição para que se libere. Liberar-se, para o homem, é tornar-se independente das forças físicas, cegas, ininteligentes; mas ele não o conseguirá, a menos que oponha a tais forças uma grande potência inteligente, sob a qual se abrigue: é a sociedade. Colocando-se à sua sombra, ele se põe de certa forma, sob sua dependência: mas esta dependência é libertadora. Não há nisso nenhuma contradição. (Durkheim, 1895 (2008):191)

Completando, para Durkheim «(...) a vida social não é outra coisa que o meio moral, ou melhor, o conjunto dos diversos meios morais que cercam o indivíduo»(1895 (2008):198). O homem é submetido aos fatos sociais para que possa se relacionar, ter suas escolhas sem que seja isolado, seguir regras sociais, sua vontade de comer, beber, vestir-se é totalmente influenciada por estas regras, que o fazem se sentir livre.

### **3 Conclusão**

Sendo assim, a partir do enredo percebemos que não ocorreram mudanças definitivas em Alex, após ter sido submetido ao tratamento, não obteve orientações, nem suporte para que vivesse em uma sociedade considerada patológica. Pois não há mudança radical em um ser humano, pois ele mantém seu instinto animal, assim como é apontado nos estudos de Durkheim.

Kubrick tenta de uma maneira extravagante retratar a juventude que nascia nos anos 70. Sua perspectiva era um tanto negativa em relação ao que esta juventude faria no futuro, não era, entretanto equivocada, pois nas últimas décadas houve, realmente, uma inversão, ou melhor, uma perda de valores éticos e morais na sociedade. Ele nos faz pensar sobre os nossos valores, vai ao nosso íntimo e avalia o quanto temos reações controversas. Ao julgarmos Alex, estamos testando as nossas concepções ideológicas. Nos faz pensar que ao mesmo tempo que nos posicionamos como moralista agimos no nosso íntimo como imorais.

Hoje somos filhos daquela geração que revolucionou o século XX. As cenas do filme analisadas não nos causam tanto impacto quanto provocou aos nossos pais, pois já estamos, de uma certa maneira, acostumados com essa ultraviolência não comum a quarenta anos atrás. O Estado tenta, mas não consegue resolver essa situação que afeta os tecidos sociais, mas o fato é que acaba reprimindo-os, como um vulcão que a qualquer momento pode voltar a ativa. ■

## REFERENCIAS

- BELO Warley Rodrigues  
2001 «A Laranja Mecânica – Comentários Criminológicos sobre a Violência Juvenil», *Revista do CAAP [on line]*, 1:355-86, (acesso 28.11.2012), disponível em: <http://www2.direito.ufmg.br/revistadoacaap/index.php/revista/article/view/135/134>
- BURGESS Anthony. 2004  
1962 *A Clockwork Orange*, Heinemann; (tr. port.: *A laranja mecânica*, São Paulo: Aleph, 2004).
- DURKHEIM Émile  
1895 *Les règles de la Méthode Sociologique*, Paris: L. Felix Alcan, 1919; (tr. port.: *As regras do método sociológico*. 7. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2008)
- FARIA José Eduardo  
1988 *Eficácia jurídica e violência simbólica: o direito como instrumento de transformação social*, São Paulo: EdUSP.
- MENEZES Paulo  
1997 «Clockwork Orange: violence or violation?», *Tempo Social. Revista Sociologia*, 9, 2:53-77.
- SANTAELLA Lucia  
1983 *O que é semiótica?* São Paulo: Brasiliense.

## BIBLIOGRAFIA DE CONSULTA

- DIAS Jorge de Figueiredo e ANDRADE Manuel da Costa  
1997 *Criminologia: O Homem delinquente e a sociedade criminógena*. 2. ed., Portugal: Coimbra
- ROBERTO Isabella  
2008 «Crime e Castigo em A Laranja Mecânica, de Anthony Burgess Abordagem Criminológica dos Usos da Violência», *Via Panorâmica [on line]*, 1:59-82, (acesso 28.11.2012), disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5174.pdf>.

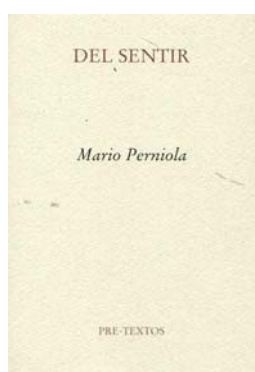
## RESEÑAS

---



## *Del sentir*

---



**Perniola Mario**  
Lugar: Valencia  
Editorial: Pre-textos  
Páginas: 176  
ISBN: 9788481918618  
2008

---

### **Arqueología y genealogía del sentir contemporáneo**

En la introducción a la edición en español de *Del sentire*, Mario Perniola<sup>1</sup> advierte que, a diferencia de otras corrientes del siglo XX que abordan la «impersonalidad del sentir» (la antropología filosófica, el empiriocriticismo, el psicoanálisis, la actual filosofía de la mente y el llamado panpsiquismo intersubjetivo), su propuesta al tratar el tema, es más próxima a la tradición italiana del siglo XVI —particularmente a dos de los máximos exponentes de la filosofía política de ese país: N. Maquiavello y F. Guicciardi— y a la obra de B. Gracián.

La primera de las tres partes que componen el libro («Lo ya sentido»), está destinada a describir el proceso actual de cosificación del sentir en cuanto prefigurado, impersonal y socializado. Basándose en el modelo de la ideología (a la que entiende como lo «ya pensado» que permite la elisión de la responsabilidad de pensar —y actuar— del sujeto), Perniola propone el

---

<sup>1</sup> Mario Perniola [Asti, 1941], profesor catedrático de Estética en la Universidad de Roma II (Tor Vergara).

neologismo «sensología» para referirse a la experiencia de lo «ya sentido», como un permanente *déjà vu* colectivo y anónimo que ha despojado al sujeto de la facultad de un sentir íntimo, privado e inalienable, *i.e.* en primera persona. Para el autor, esta «socialización» del sentir configura una característica de la cultura occidental contemporánea que habilita a postular la época actual como una «era estética» cuyo campo estratégico es el de la *aísthesis*, espacio en el que se «juegan las partidas decisivas, donde se entablan y se rompen las relaciones privadas y sociales, donde se trazan y se cumplen los destinos de los individuos y de las colectividades».

La propuesta de Perniola no se detiene en la detección de un estado de época, sino que además propone una reconstrucción arqueológica de un proceso gestado lentamente a lo largo de los siglos; revisita las estéticas modernas bajo la hipótesis de elaboración de formas de sensibilidad alternativas al poder en cuatro momentos decisivos de la formación de la modernidad: el burocrático, el ideológico, el económico y el político.

Así, en el tránsito entre los siglos XIX y XX, el autor postula que la experiencia afectiva y emotiva queda en suspenso frente a la era burocrática (expuesta por M. Weber) y extraña a ella. El sentir, separado del actuar, se manifiesta ya como concepciones del mundo contrapuestas a la burocracia (estética de la vida) o en rivalidad mimética con ella (estética de la forma), expuestas y teorizadas por G. Simmel y W. Worringer respectivamente.

Contemporáneamente al funcionamiento del aparato burocrático al que el sentir le es indiferente en tanto no interfiera en el mundo concreto, el afianzamiento de la ideología (criticada por K. Marx) demanda el sentir como condición ineludible; las formas de oposición a «lo ya pensado», esto es, de resistir a la presión sobre el sentir de la ideología —transformadora de una opinión en una creencia anuladora de la autonomía de la dimensión práctica y emocional— son menos estéticas en sentido estricto. Perniola alude a dos tipos de respuestas que se manifiestan como acción (si bien incompatibles entre ellas): el *pathos* espiritual (la noción de espíritu hegeliana) y el corazón animal (tematizado por H. von Kleist). La primera vía, más racional y real que la ideología, postula una modalidad del sentir *universal* en el que los opuestos contradictorios son superados dialécticamente. La segunda, cuyo aspecto es *singular*, se caracteriza por la exclusión de la esfera cognoscitiva en la acción y en la que los opuestos contradictorios permanecen como tales. No obstante ambas presentan una común función: entregar los hombres a la historia (*pathos*) o a su destino particular (corazón) de un modo independiente del interés colectivo y con ello resistir a «lo ya pensado».

En el momento económico (teorizado por A. Smith en el siglo XVIII) y la época del sentir individual, las estrategias detectadas son la prescindencia (*i.e.* autonomía) de la esfera de los intercambios económicos del *sentimiento estético* kantiano (la época inaugura la Estética como disciplina autónoma,

además de la Economía) y del *sentido histórico* viquiano. En el primer caso, mediante la afirmación de la pureza subjetiva de un sentir constituido como facultad independiente del conocimiento y el deseo; en el segundo caso, depositando las facultades humanas en una «nación que comparte su sentir con la humanidad primigenia».

Finalmente las doctrinas alternativas al sentir propio del siglo XVII, momento en el que se le atribuye al poder una naturaleza política (abordado a partir de T. Hobbes), son analizadas por el autor a partir de R. Descartes y B. Gracián y los conceptos de *pasión* (sentir privado) y *raptó* (sentir independiente de autoridad externa).

En «Hacerse sentir», el tercer apartado del texto, Perniola explicita la condición de la «sensología» como culminación de un proyecto que ya se encontraba implícito en la antigua Grecia: la disminución de lo sensitivo-afectivo frente al privilegio de la actividad intelectual, postulado por la metafísica. No obstante, en tal proceso de supresión o disminución de la experiencia del sentir, la supremacía de la actividad intelectual no ha alcanzado el grado de autonomía y elevación que le reservaba la metafísica. Ante la experimentación de *todo por todos en la forma de lo ya sentido*, Perniola postula —mediante una indagación genealógica que se retrotrae a la antigüedad clásica— un sentir alternativo articulado en dos dimensiones: la serenidad estoica (sentir cósmico) y el trance ritualizado (sentir *teátrico*), que coinciden en el sentir filosófico, el que en su condición de búsqueda permanente para volver a renacer, constituye «hoy la alternativa más radical contra el totalitarismo sensológico».

Si bien el texto se presenta en tres partes, éstas se encuentran articuladas en un esquema de relaciones y reenvíos que dan cuenta del habitual interés de Perniola en aspectos formales y metodológicos. De este modo, la primera parte se enlaza con la tercera y la segunda es un nexo entre ambas. Asimismo, la parte central plantea la lectura (horizontal) de fenómenos contemporáneos en los cuatro momentos abordados, pero también (leídos en forma vertical) de conceptos de la estética centrados en la idea de sujeto que atraviesan tales siglos: pasión, sentimiento, *pathos* y vida (cuya presencia constante, si bien de manera velada y encubierta, es condición de posibilidad del sentir cósmico); asimismo la experiencia de emancipación de los afectos subjetivos atraviesa las nociones de raptó, sentido, corazón y forma (condición de posibilidad del sentir *teátrico*). De este modo, Perniola conjuga una indagación arqueológica con una genealógica para postular un «hacerse sentir» como exhortación que reúne las dimensiones operativa, receptiva y reflexiva frente a lo *ya sentido* contemporáneo.

*Del sentir* es uno de los nueve libros de Perniola traducidos al español; junto a *El sex appeal de lo inorgánico* (1994), son previos al más difundido *Estética del siglo XX* (1997) y posibilitan una mejor comprensión del apartado «Estética y sentimiento» de este último texto. No obstante su vigencia es ratificada en la

introducción redactada para la edición española (fechada en 2007) del autor, quien además con otros textos, como *El arte y su sombra* (2000), ha contribuido de modo significativo (aunque también polémico y desafiante) en la innovación de la lectura de fenómenos artísticos y estéticos contemporáneos. En efecto, para Perniola, ni la contradicción (la dialéctica hegeliana y marxista) ni la polaridad (Kierkegaard y Nietzsche) son capaces de brindar herramientas conceptuales adecuadas para comprender la naturaleza radical del tipo de conflictos de la cultura occidental contemporánea, los que parecen presentarse en términos polares no simétricos y con ello marcar la entrada de la *diferencia* (entendida como no-identidad). Las relaciones con sus hipotextos (L. Pareyson, M. Heidegger, entre otros) atraviesan los planteos propuestos en este texto en el que también es posible detectar cierto diálogo con las diversas posiciones en la estética italiana de las últimas décadas (U. Eco, Vattimo; R. Bodei, M. Caciari; A. G. Gargani, G. Agamben; I. Calvino, R. Calasso) y que requiere de una lectura atenta sobre una problemática actual y visiblemente significativa. ■

Alejandra Niño Amieva  
Universidad de Buenos Aires (UBA)  
R. Argentina

**Perniola Mario**  
*Del sentire*  
Torino:Enaudi  
1991, 2002  
(Traducción al español:  
Palma César  
*Del sentir*  
Valencia: Pre-textos,  
2008)

## INDICE:

Prólogo

### I. LO YA SENTIDO

Una era estética

Ideología y sensología

Burocracia y mediocracia

Narcisismo y especularidad

El entañamiento del sentir

Hombre-bestia, hombre-planta y hombre-cosa

Estatuas y ecos

Fenomenología de lo y sentido: neofanáticos y neoescépticos

La moneda viviente y su carácter espectral

Hombres y mujeres sin atributos

Lo ya sentido como ya escuchado

Máquinas sintientes y el ser de otro ser

### II. ARQUEOLOGÍA DEL SENTIR

La inferioridad compartida de la era burocrática

Estética de la vida y estética de la forma

La experiencia vivida entre la vida y la muerte

El sentir formal entre el arte y el ornamento

El sentir en acción de la era ideológica

Espiritualidad del *pathos* y animalidad del corazón

El espíritu como movimiento y el corazón como enigma

Lechuzas, camaleones, amantes y maridos

El sentir individual en el mercado

El puente del sentimiento estético y la puerta del sentido histórico

Lo sublime iconoclasta y el paganismo recurrente

Tartas filosóficas

La carrera del sentir político

El sentir privado del autor y el sentir mundano del autor

Autoridad de las pasiones y soberanía de los raptos

Razonable asombro y prudente desenvoltura

### III. HACERSE SENTIR

Lo ya sentido y la impasibilidad metafísica

La serenidad y el trance

No padecer sino hacerse sentir  
Genealogía del sentir: la imagen del fuego  
Sentir cósmico y sentir *teátrico*  
Naturaleza, tono, plenitud  
Teátrica general  
La posesión no partícipe  
La posesión liberadora  
La posesión técnica  
La posesión estratégica  
El sentir filosófico: la sabiduría y la alegría.

Bibliografía esencial  
Índice temático.



*AdVersuS*  
Publicación del Instituto Italo-argentino  
di Ricerca Sociale (IIRS)  
ISSN 1669-7588  
Año IX, N° 23, diciembre 2012  
En línea: 3 de enero de 2013

Imagen de portada  
Leonardo Da Vinci, «Ornitopero», *Codex Atlanticus*,  
Milano: Veneranda Biblioteca Ambrosiana (f. 118 retro)  
1478-1519