

## **EL TRABAJO DE LA REPRESENTACIÓN**

Stuart Hall<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> En: Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 1997. Cap. 1, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas

## EL TRABAJO DE LA REPRESENTACIÓN

Stuart Hall

### 1. REPRESENTACIÓN, SENTIDO Y LENGUAJE

En este capítulo nos vamos a concentrar en uno de los procesos clave del “circuito cultural” (ver du Gay et al., 1997, y la introducción a este volumen), las prácticas de la representación. El propósito del capítulo es introducirte a este tópico, y explicar de qué se trata y por qué le damos tanta importancia en los estudios culturales.

El concepto de representación ha llegado a ocupar un nuevo e importante lugar en el estudio de la cultura. La representación conecta el sentido al lenguaje y a la cultura. Pero ¿qué exactamente quiere decir? Un uso de sentido común del término es como sigue: “Representación significa usar el lenguaje para decir algo con sentido sobre, o para representar de manera significativa el mundo a otras personas. Tú puedes preguntar, ¿Es eso todo?” Bien, sí y no. Representación *es* una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Pero *implica* el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están por, o representan cosas. Pero éste no es, de lejos, un proceso directo o simple, como pronto descubrirás. ¿Cómo conecta el concepto de representación el sentido al lenguaje y a la cultura? A fin de explorar más esta conexión miraremos un número de diferentes teorías sobre cómo el lenguaje es utilizado para representar el mundo. Trazaremos una distinción entre tres diferentes relatos o teorías: las aproximaciones *reflectiva*, *intencional*, y *construccionista* de la representación. ¿Será que el lenguaje simplemente refleja un sentido que ya existe afuera en el mundo de los objetos, la gente y los eventos (*reflectiva*)? ¿O el lenguaje expresa sólo lo que el hablante o escritor o pintor quiere decir, su sentido intencional personal (*intencional*)? ¿O, el sentido es construido en y mediante el lenguaje (*construccionista*)? Aprenderás más en un momento sobre estos tres enfoques.

La mayor parte del capítulo será dedicado a explorar el enfoque *construccionista*, porque es esta perspectiva la que más impacto significativo ha tenido sobre los estudios culturales en los años recientes. El capítulo escoge examinar dos variantes mayores o modelos del enfoque construccionista: el enfoque semiótico, fuertemente influenciado por el gran lingüista suizo Ferdinand de Saussure, y el enfoque discursivo, asociando con el filósofo e historiador francés Michel Foucault. Otros capítulos de este libro volverán sobre estas dos teorías de nuevo, entre otras cosas, tendrás una oportunidad de consolidar tu comprensión de las mismas, aplicarlas a diferentes áreas de análisis. Otros capítulos introducirán paradigmas teóricos que aplican el enfoque construccionista en diferentes modos al de la semiótica y Foucault. Todos, sin embargo, cuestionan la naturaleza misma de la representación. Miremos esta cuestión primero.

## 1.1 Dar sentido, representar cosas

¿Qué, realmente, significa la palabra **representación** en este contexto? ¿Qué implica el proceso de representación? ¿Cómo trabaja la representación?

Para ponerlo brevemente, la representación es la producción de sentido a través del lenguaje. El *Shorter Oxford English Dictionary* sugiere dos sentidos relevantes para la palabra:

1. Representar algo es describirlo o dibujarlo, llamarlo a la mente mediante una descripción, o retrato, o imaginación; poner una semejanza de ello delante de nuestra mente o de los sentidos; como, por ejemplo, en la frase, ‘Este cuadro representa el asesinato de Abel por Caín’.
2. Representar significa también simbolizar, estar por, ser un espécimen de, o sustituir a; como en la frase, ‘En el cristianismo la cruz representa el sufrimiento y la crucifixión de Cristo’.

Las figuras en los cuadros *están en el lugar de*, y al mismo tiempo, *están por* la historia de Caín y Abel. De igual modo, la cruz simplemente consiste en dos trozos de madera clavados entre sí; pero en el contexto de la creencia y enseñanza cristiana, toma el lugar, simboliza, o viene a estar por un amplio conjunto de sentidos acerca de la crucifixión del Hijo de Dios, y este es un concepto que podemos poner en palabras y pinturas.

### ACTIVIDAD 1

Este es un ejercicio simple sobre representación. Mira cualquier objeto familiar en la habitación. Inmediatamente lo reconocerás por lo que es. Pero ¿cómo *sabes* lo que es ese objeto? ¿Qué significa ‘reconocer’?

Ahora trata de volverte conciente de lo que estas haciendo –observa que ocurre cuando lo haces. Reconoces lo que es porque tu pensamiento avanza mientras tú haces ese reconocimiento. Lo reconoces porque los procesos de tu pensamiento descodifican tu percepción visual del objeto en términos de un concepto de eso, que tienes en la cabeza. Esto es así porque, si tú miras hacia otra parte, puedes aún *pensar* sobre el objeto mediante su conjuro, como si dijéramos, ‘en el ojo de tu mente’. Sigue adelante –intenta seguir el proceso tal como ocurre: Hay un objeto ... y hay un concepto en tu cabeza que te dice lo que es ese objeto, lo que *significa* tu imagen visual.

Ahora bien, dime qué es. Dilo en voz alta: ‘Es una lámpara’ –o una mesa o un libro o el teléfono o lo que quieras. El concepto del objeto ha pasado *a través* de tu representación mental del mismo *a través* de la palabra para el mismo que acabas precisamente de usar. La palabra está por, o representa el concepto, y puede ser usada para referenciar o designar sea un objeto ‘real’ en el mundo o aun un objeto imaginario, como los ángeles que bailan en la cabeza de un alfiler, que nadie ha visto en el mundo actual.

Esta es la manera como le das sentido a las cosas a través del lenguaje. Es la manera como ‘das sentido’ al mundo de la gente, objetos y eventos, y como eres capaz de expresar un pensamiento complejo a otras personas acerca de esas cosas, o de comunicarte sobre ellas mediante el lenguaje de modo que las otras personas te entiendan.

¿Por qué debemos pasar por este complejo proceso de representar nuestro pensamiento? Si depositas el vaso que tienes en la mano y caminas fuera de la habitación, puedes aún pensar acerca del vaso, aun en el caso de éste no esté físicamente allí. De hecho, puedes pensarlo sin que haya vaso. Puedes pensar *con el concepto* de un vaso.

Como los lingüistas gustan de decir: ‘Los perros ladran. Pero el concepto de “perro” no puede ladrar ni morder.’ Puedes hablar sólo con la *palabra* para vaso –VASO—que es el signo lingüístico que se usa en castellano para referirse a los objetos en que bebes agua. Es aquí en donde aparece *la representación*. Representación es la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes mediante el lenguaje. Es el vínculo entre los conceptos y el lenguaje el que nos capacita para *referirnos* sea al mundo ‘real’ de los objetos, gente o evento, o aun a los mundos imaginarios de los objetos, gente y eventos ficticios.

De modo que hay implicados *dos* procesos, dos sistemas de representación. Primero, está ‘el sistema’ mediante el cual toda suerte de objetos, gente y eventos se correlacionan con un conjunto de conceptos o *representaciones mentales* que llevamos en nuestras cabezas. Sin ellas no podríamos de ningún modo interpretar el mundo. En primer lugar, pues, el sentido depende del sistema de conceptos e imágenes formadas en nuestros pensamientos que pueden estar por, o ‘representar’ el mundo, capacitándonos para referirnos a cosas que están dentro o fuera de nuestras cabezas.

Antes de entrar a hablar del segundo ‘sistema de representación’, debemos observar que lo que acabamos de decir es una versión simple de un proceso que es complejo. Es bastante simple ver cómo podemos formar conceptos de cosas que percibimos –gente y objetos materiales, como sillas, mesas y escritorios. Pero también formamos conceptos de cosas más bien obscuras y abstractas, que no podemos ni ver, ni sentir o tocar de manera simple. Piensa, por ejemplo, en nuestro concepto de guerra, o muerte, o amistad, o amor. Y, como hemos observado, también formamos conceptos sobre cosas que nunca hemos visto, y posiblemente nunca veremos, y sobre gente y lugares que simplemente hemos inventado. Podemos tener un concepto claro de, digamos, ángeles, sirenas, Dios, el Demonio, o del Cielo y el Infierno, o de Middlemarch (el pueblito provincial ficticio de la novela de George Eliot), o de Elizabeth (la heroína de *Orgullo y Prejuicio* de Jane Austen).

Hemos llamado a esto un ‘sistema de representación.’ Esto porque consiste, no en conceptos individuales, sino en diferentes modos de organizar, agrupar, arreglar y clasificar conceptos, y de establecer relaciones complejas entre ellos. Por ejemplo, usamos los principios de semejanza y diferencia para establecer relaciones entre conceptos o para distinguirlos unos de otros. Así, tengo una idea de que en algunos aspectos los pájaros son como los aviones en el cielo, basado en el hecho de que se parecen porque ambos vuelan – pero también tengo la idea de que en otros aspectos son diferentes, porque unos son parte de la naturaleza mientras los otros son artefactos. Este mezclar y aparear relaciones entre conceptos para formar ideas complejas y pensamientos es posible porque nuestros

conceptos están organizados dentro de diferentes sistemas clasificatorios. En este ejemplo, el primero se base en una distinción entre voladores/no voladores, y el segundo se basa en la distinción entre natural/artificial. Hay otros principios de organización como éstos en juego en todos los sistemas conceptuales: por ejemplo, clasificar de acuerdo con la secuencia –qué concepto sigue a qué –o causalidad—qué causa qué—y así sucesivamente. El punto es que estamos hablando no de una colección aleatoria de conceptos, sino de conceptos organizados, arreglados y clasificados dentro de relaciones complejas entre ellas. Esta es la manera como tenemos nuestros sistemas conceptuales. Sin embargo, esto no debilita el punto básico. El sentido depende de la relación entre las cosas en el mundo – gente, objetos y eventos, reales o ficticios—y el sistema conceptual, que puede operar como *representaciones mentales* de los mismos.

Ahora bien, puede darse el caso de que el mapa conceptual que tengo en mi cabeza sea totalmente diferente del tuyo, de tal modo que tú y yo interpretaríamos el mundo, o le daríamos sentido, de modos totalmente diferentes. Seríamos incapaces de compartir nuestros pensamientos o expresar nuestras [...] sobre el mundo. De hecho, cada uno de nosotros entiende e interpreta el mundo de una manera única e individual. Sin embargo, somos capaces de comunicarnos porque compartimos de manera amplia los mismos mapas conceptuales y por [...] interpretamos el mundo, o le damos sentido, aproximadamente de la misma manera. Esto es lo que de hecho entendemos cuando decimos que ‘pertenece a la misma cultura.’ Porque interpretamos el mundo de manera aproximadamente igual, podemos construir una cultura compartida de sentidos y por tanto construir un mundo social que habitamos conjuntamente. Por ello ‘la cultura’ es definida a veces en términos de ‘sentidos compartidos o mapas conceptuales compartidos’ (ver du Gay, Hall, et al., 1997).

Sin embargo, un mapa conceptual compartido no es suficiente. Debemos ser capaces de representar o intercambiar sentidos y conceptos, y podemos hacer esto sólo cuando tenemos acceso a un lenguaje compartido. El lenguaje es por tanto el segundo sistema de representación involucrado en el proceso global de construir sentido. Nuestro mapa conceptual compartido debe ser traducido a un lenguaje común, de tal modo que podemos correlacionar nuestros conceptos e ideas con ciertas palabras escritas, sonidos dichos, o imágenes visuales. El término general que usamos para palabras [ , ] sonidos o imágenes que portan sentido es *signos*. Estos signos están por, o representan los conceptos y las relaciones conceptuales entre ellos que portamos en nuestras cabezas y su conjunto constituye lo que llamamos sistemas de sentido de nuestra cultura.

Los signos están organizados en lenguajes y la existencia de lenguajes comunes es lo que nos permite traducir nuestros pensamientos (conceptos) en palabras, sonidos o imágenes, y luego usarlos, operando ellos como un lenguaje, para expresar sentidos y comunicar pensamientos a otras personas. Recuerda que el término ‘lenguaje’ se usa aquí en un sentido muy amplio e inclusivo. El sistema escrito y el sistema hablado de un lenguaje particular son ambos, obviamente, ‘lenguaje.’ Por [pero] también lo son las imágenes visuales, sean ellas producidas por la mano o por medios mecánicos, electrónicos, digitales o por cualquier otro medio, siempre y cuando se usen para expresar sentido. También lo son otras cosas que no son ‘lingüísticas’ en el sentido ordinario: el ‘lenguaje’ de las expresiones faciales o de los gestos, por ejemplo, o el ‘lenguaje’ de la moda, del vestido, o de las luces de tráfico. Aun la música es un ‘lenguaje’ con complejas relaciones

entre diferentes sonidos y cuerdas, aunque éste es un caso muy especial dado que no puede ser usado fácilmente para referenciar cosas actuales u objetos del mundo (un punto elaborado más en detalle por du Gay, Ed., 1997, y Mackay, Ed., 1997). Cualquier sonido, palabra, imagen u objeto que funcione como signo, es organizado con otros signos dentro de un sistema dentro del cual halla su sentido. De esta forma el modelo de sentido que he venido analizando aquí es descrito a veces como ‘lingüístico’; y todas las teorías sobre el sentido que siguen este modelo básico son descritas como que pertenecen al ‘giro lingüístico’ que se ha dado en las ciencias sociales y en los estudios culturales.

En el corazón del proceso de sentido dentro de la cultura hay, por tanto, dos ‘sistemas relacionados de representación.’ El primero nos permite dar sentido al mundo mediante la construcción de un conjunto de correspondencias o una cadena de equivalencias entre las cosas -gente, objetos, eventos, ideas abstractas, etc.- y nuestro sistema de conceptos, o mapas conceptuales. El segundo depende de la construcción de un conjunto de correspondencias entre nuestro mapa conceptual y un conjunto de signos, organizados o arreglados en varios lenguajes que están por, o representan esos conceptos. La relación entre las ‘cosas’, conceptos y signos está en el corazón de la producción de sentido dentro de un lenguaje. El proceso que vincula estos tres elementos y los convierte en un conjunto es lo que denominamos ‘representaciones.’

## **1.2 Lenguaje y representación**

Así como las personas que pertenecen a la misma cultura deben compartir un mapa conceptual aproximadamente similar, ellas deben también compartir el mismo modo de interpretar los signos de un lenguaje, por sólo de este modo pueden intercambiarse los sentidos entre la gente. Pero ¿cómo sabemos qué concepto está por qué cosa? O, ¿qué palabra efectivamente representa qué concepto? ¿Cómo sé qué sonidos o imágenes portarán, mediante el lenguaje, el sentido de mis conceptos y lo que yo quiero decirte con ellos? Este puede parecer relativamente simple en el caso de los signos visuales, por ejemplo el dibujo, la pintura, o la imagen de cámara o TV de una oveja tiene semejanza con el animal peludo que pasta en un campo, al cual quiero referirme. Aun así, necesitamos recordar que una versión construida, o pintada, o digital, de una oveja no es exactamente como la oveja ‘real’. Basta esto: casi todas las imágenes vienen en dos dimensiones mientras que la oveja ‘real’ existe en tres.

Los signos visuales y las imágenes, aun aquellas que tienen una semejanza estrecha con las cosas a las cuales se refieren, son signos: portan sentido y por tanto deben ser interpretados. Para hacerlo, debemos tener acceso a los dos sistemas de representación discutidos antes: a un mapa conceptual que correlacione las ovejas en el campo con el concepto de una ‘oveja’; y un sistema de lenguaje que en lenguaje visual, tenga alguna semejanza con la cosa real o ‘se le parezca’ de algún modo. Este argumento resulta muy claro si pensamos en una caricatura o en una pintura abstracta de una ‘oveja’, donde necesitamos de un sofisticado y compartido sistema conceptual y lingüístico a fin de estar ciertos de que estamos todos ‘leyendo’ el signo de la misma manera. Aun así podemos encontrarnos con dudas sobre si realmente se trata de una pintura de ovejas. Como la relación entre el signo y su referente aparece menos clara, el sentido comienza a correrse y deslizarse de nosotros hacia la incertidumbre. El sentido no es ya transparente en su paso de

una persona a otra [Figura 1.1. William Holman Hunt, Nuestras costas inglesas ('Ovejas descarriadas'), 1852].

De modo que aun en el caso del lenguaje visual, cuando la relación del concepto y el signo parece ser bastante directa, el asunto está lejos de ser simple. Es aún más difícil con el lenguaje escrito o hablado, en donde las palabras no parecen ni suenan nada similares a las cosas a que se refieren. En parte esto se debe a que hay diferentes clases de signos. Los signos visuales son signos *icónicos*. Esto es, tienen en su forma cierta semejanza con el objeto, persona o evento al cual se refieren. Una fotografía de un árbol reproduce algunas de las condiciones actuales de nuestra percepción en el signo visual. Los signos escritos o hablados, en cambio, se llaman *indexicales*. [Figura 1.2. P. ¿Cuándo una oveja no es una oveja?. R. Cuando es una obra de arte. (Damien Hirst, Lejos del rebaño, 1994)].

Estos signos indexicales no tienen una relación obvia con las cosas a que se refieren. Las palabras A.R.B.O.L.E.S no tienen ninguna relación con los árboles en la naturaleza, ni la palabra 'árbol' en castellano suena como el árbol 'real' (¿si es que hace algún sonido siquiera!). La relación en estos sistemas de representación entre el signo, el concepto y el objeto al que se pueden referir es enteramente *arbitraria*. Por 'arbitrario' entendemos que en principio cualquier colección de letras o de sonidos en cualquier orden podría hacer el oficio igualmente. Los árboles no se van a sentir si usamos la palabra LOBRA –'árbol' escrito al revés—para representar su concepto. Esto es claro a partir del hecho de que, en inglés, letras muy diferentes y de muy diferente sonido, son usadas para referirnos a que, según todas las apariencias, es la misma cosas –un árbol 'real'—y, al parecer, al mismo concepto—una planta grande que crece en la naturaleza.

### **Códigos compartidos**

La cuestión es, por tanto: ¿cómo la gente que pertenece a la misma cultura, que comparte el mismo mapa conceptual y que habla o escribe el mismo lenguaje (castellano) sabe que la combinación arbitraria de letras y sonidos que forman la palabra ARBOL está por, o representa el concepto 'una planta grande que crece en la naturaleza? Una posibilidad sería que los mismos objetos en el mundo porten y fijen de alguna manera el 'verdadero' sentido. ¡Pero no es de ninguna manera claro que los árboles reales *sepan* que ellos son árboles, y menos claro que ellos sepan que la palabra en castellano que representan el concepto de ellos se escribe ARBOL mientras en inglés se escribe TREE! Por lo que a ellos concierne, podría haberse escrito VACA o COW, o incluso XYZ. El sentido *no está* en el objeto o persona o cosa, ni está *en* la palabra. Somos nosotros los que fijamos el sentido de manera tan firme que, después de cierto tiempo, parece ser una cosa natural e inevitable. El sentido es *construido por el sistema de representación*. Es construido y fijado por *un código*, que establece una correlación entre nuestro sistema conceptual y nuestro sistema de lenguaje de tal modo que, cada vez que pensamos en un árbol, el código nos dice que debemos usar la palabra castellana ARBOL, o la inglesa TREE. El código nos dice que, en nuestra cultura –es decir, en nuestros códigos conceptuales y de lenguaje—el concepto 'árbol' está representado por las letras A.R.B.O.L. arregladas de cierta manera, del mismo modo que en el código Morse, el signo para V (que en la Segunda Guerra Mundial Churchill puso 'a estar por', o representar 'Victoria') es

punto, punto, punto, raya; ¡y en el ‘lenguaje de luces de tráfico’ Verde=adelante, y Rojo=pare!

Una manera de pensar sobre la ‘cultura’ es, por tanto, en términos de estos compartidos mapas conceptuales, sistemas de lenguaje, y de *códigos, que gobiernan la relación de traducción entre ellos*. Los códigos fijan las relaciones entre conceptos y signos. Estabilizan el sentido dentro de diferentes lenguajes y culturas. Nos dicen qué lenguaje usar para expresar qué idea. El reverso es también verdadero. Los códigos nos dicen qué conceptos están en juego cuando oímos o leemos qué signos. Mediante la fijación arbitraria de las relaciones entre nuestros sistemas conceptuales y lingüísticos (recuerda, ‘lingüístico’ en sentido amplio) los códigos hacen posible que hablemos y escuchemos de manera inteligible, y establezcamos la traducibilidad entre nuestros conceptos y nuestros lenguajes, lo cual permite que el sentido pase de un hablante a un oyente, y sea comunicado efectivamente dentro de una cultura. Esta traducibilidad no está dada por la naturaleza o fijada por los dioses. Es el resultado de un conjunto de convenciones sociales. Es fijado socialmente, fijado en la cultura. Los hablantes castellanos o ingleses o hindúes deben, a lo largo del tiempo, y sin decisiones o selecciones conscientes, llegar a un acuerdo no escrito, una forma de convenio [no escrito] cultural, según el cual, en sus varios lenguajes, ciertos signos están por, o representan ciertos conceptos. Esto es lo que los niños aprenden, y la manera como ellos llegan a ser, no simples individuos biológicos sino sujetos culturales. Aprenden el sistema y las convenciones de la representación, los códigos de sus lenguajes y cultura, que los equipa con un ‘saber hacer’ cultural que les posibilita funcionar como sujetos culturalmente competentes. No es que este conocimiento esté impreso en sus genes, sino debido a que ellos aprenden sus convenciones y por ello gradualmente *llegan a ser* ‘personas culturizadas’—esto es, miembros de su cultura. Ellos internalizan inconscientemente los códigos que les permiten expresar ciertos conceptos e ideas a través de los sistemas de representación —escritura, habla, gestos, visualización, y demás — e interpretar las ideas que les son comunicadas usando los mismos sistemas.

Ahora puedes entender fácilmente por qué sentido, lenguaje y representación son elementos tan críticos en el estudio de la cultura. Pertenecer a una cultura es pertenecer [a] aproximadamente al mismo universo conceptual y lingüístico, es saber cómo los conceptos e ideas se traducen a diferentes lenguajes, y cómo el lenguaje refiere, o hace *referencia* al mundo. Compartir estas cosas es ver el mundo desde dentro del mismo mapa conceptual y dar sentido al mismo mediante el mismo sistema de lenguaje. Los tempranos antropólogos del lenguaje, como Sapir y Whorf, llevaron esta cuestión hasta su extremo lógico cuando sostuvieron que todos estamos, por así decir, encerrados dentro de nuestras perspectivas culturales o ‘estados de la mente’, y que el lenguaje es la mejor clave que tenemos para tal universo conceptual. Esta observación, cuando se aplica a todas las culturas, se convierte en la raíz de lo que hoy se denomina *relativismo* lingüístico o cultural.

ACTIVIDAD 2. Omitida. Ejercicio con los términos, simples y pocos en castellano, y muchos y variados en inuit (lengua del Artico) para nieve y aguanieve. Tabla 1.1. Términos inuit para nieve y hielo.
---

Una implicación de este argumento sobre los códigos culturales es que, si el sentido es el resultado, no de algo fijo allí afuera, en la naturaleza, sino de nuestras convenciones

sociales, culturales y lingüísticas, entonces el sentido nunca puede *estar fijo* de manera definitiva. Podemos todos ‘ponernos de acuerdo’ en hacer que las palabras tengan diferentes sentidos –como hemos hecho, por ejemplo, con la palabra ‘gay’, o el uso, por los jóvenes, de la palabra ‘horror’ como término de aprobación. Desde luego, debe haber alguna fijación del sentido en la lengua, de otro modo no nos podríamos entender unos a otros. No podemos levantarnos una mañana y decidir súbitamente representar el concepto de ‘árbol’ con las letras WXYZ, y esperar que la gente entienda lo que estamos diciendo. Por otro lado, no hay una fijación absoluta o final del sentido. Las convenciones sociales y lingüísticas cambian a lo largo del tiempo. En el lenguaje de la gerencia moderna, lo que acostumbrábamos llamar ‘estudiantes’, ‘clientes’, ‘pacientes’, y ‘pasajeros’ ahora se llaman ‘clientes’. Los códigos lingüísticos varían de modo significativo de una lengua a otra. Muchas culturas no tienen palabras para conceptos que son normales y muy usados entre nosotros. Las palabras constantemente salen del uso común, y aparecen nuevas frases: piensa, por ejemplo, en el uso de ‘adelgazamiento’ para representar el proceso mediante el cual las firmas sacan a los trabajadores de sus puestos. Y aun en/el caso de que las palabras permanezcan estables, sus connotaciones se corren y adquieren nuevos matices. El problema es especialmente agudo en las traducciones. Por ejemplo, la diferencia en inglés entre *know* y *understand* corresponde exactamente a la distinción conceptual del francés entre *savoir* y *connaître*? Tal vez; pero ¿cómo podemos estar seguros?

El punto principal es que el sentido no está inherente *en* las cosas, en el mundo. Es construido, producido. Es el resultado de una práctica significativa –una práctica que *produce* sentido, que *hace que las cosas signifiquen*.

### 1.3 Teorías de la representación

Hay, hablando ampliamente, tres enfoques para explicar cómo la representación del sentido trabaja a través del lenguaje. Podemos llamarlos los enfoques reflexivo, intencional, y constructorista o constructivista. Puedes pensarlos como un intento de responder a las preguntas ¿de dónde vienen los sentidos? Y ¿cómo podemos decir el ‘verdadero’ sentido de una palabra o imagen?

En el **enfoque reflexivo** el sentido es pensado como que reposa en el objeto, la persona, la idea, o el evento del mundo real, y el lenguaje funciona como un espejo, que refleja el verdadero sentido como él existe en el mundo. Como la poeta Gertrude Stein dijo una vez, ‘Una rosa es una rosa es una rosa’. En el siglo cuarto antes de Cristo los griegos usaron la noción de *mimesis* para explicar como el lenguaje, y aun el dibujo y la pintura, copiaban o imitaban la naturaleza; pensaban del [al] gran poema de Homero, *La Iliada*, como la imitación’ de una serie heroica de eventos. De modo que la teoría que dice que el lenguaje actúa por simple reflejo o imitación de la verdad que ya está como fijada en el mundo es a veces llamada ‘mimética’.

Desde luego hay cierta verdad obvia en las teorías miméticas de la representación y del lenguaje. Como hemos dicho, los signos visuales portan cierta relación con la forma y textura de los objetos que representan. Pero como también se dijo antes, una imagen visual bidimensional de *una rosa* es un signo –no se debe confundir como la planta real que tiene espinas y crece floreciendo en el jardín. Recuerda también que hay muchas palabras,

sonidos e imágenes que entendemos muy bien pero que son enteramente ficticias o fantasías, y se refieren a mundos que son completamente imaginarios – ¡incluyendo, como muchos hoy piensan, casi toda *La Iliada*! Desde luego, puedo usar la palabra ‘rosa’ para referirme a las plantas reales, actuales, del jardín, como hemos dicho antes. Y si alguien me dice que no hay una palabra ‘rosa’ para una planta en su cultura, la planta actual del jardín no puede resolver la falla de comunicación entre nosotros. Dentro de las convenciones de los diferentes códigos lingüísticos que usamos, ambos tenemos razón –y para entendernos uno debe aprender el código que vincula la flor con la palabra que a esa planta corresponde en la otra cultura.

El segundo enfoque del sentido en la representación arguye el caso opuesto. Sostiene que es el hablante, el autor, quien impone su sentido único sobre el mundo a través del lenguaje. Las palabras significan lo que el autor pretende que signifiquen. Este es el **enfoque intencional**. De nuevo, tienen un punto en su argumento dado que nosotros todos, como individuos, usamos el lenguaje para llevar o comunicar cosas que son especiales o únicas para nosotros, para nuestro modo de ver el mundo. Sin embargo, como una teoría general de la representación por medio del lenguaje, el enfoque intencional tiene sus fallas. No podemos ser la sola o única fuente de sentidos en la lengua, dado que esto significaría que podríamos expresarnos en lenguajes enteramente privados. Pero la esencia del lenguaje es la comunicación y esto, a su vez, depende de las convenciones lingüísticas y de los códigos compartidos. El lenguaje nunca puede ser un juego privado. Nuestros sentidos privados, por más personales que nos sean, deben entrar dentro de las reglas, códigos y convenciones del lenguaje a fin de que sean compartidos y comprendidos. La lengua es un sistema social de todo a todo. Esto significa que nuestros pensamientos privados han sido guardados a través del lenguaje y es a través del mismo como pueden ser puestos en acción.

El tercer enfoque reconoce este carácter público y social del lenguaje. Reconoce que ni las cosas en sí mismas ni los usuarios individuales del lenguaje pueden fijar el sentido de la lengua. Las cosas *no significan: nosotros construimos* el sentido, usando sistemas representacionales –conceptos y signos. Por tanto éste es llamado el **enfoque constructivista del sentido** dentro de la lengua. De acuerdo con este enfoque, debemos no confundir el mundo material, donde las cosas y la gente existen, y las prácticas simbólicas y los procesos mediante los cuales la representación, el sentido y el lenguaje actúan. Los constructivistas no niegan la existencia del mundo material. Sin embargo, no es el mundo material el que porta el sentido: es el sistema de lenguaje o aquel sistema cualquiera que usemos para representar nuestros conceptos. Son los actores sociales los que usan los sistemas conceptuales de su cultura y los sistemas lingüísticos y los demás sistemas representacionales para construir sentido, para hacer del mundo algo significativo, y para comunicarse con otros, con sentido, sobre ese mundo.

Desde luego, los signos pueden también tener una dimensión material. Los sistemas representacionales consisten en *sonidos* actuales que hacemos con nuestras cuerdas vocales, las *imágenes* que hacemos con las cámaras sobre papel sensible a la luz, las *marcas* que hacemos con pintura sobre la tela, los *impulsos* digitales que transmitimos electrónicamente. La representación es una práctica, una clase de ‘trabajo’, que usa objetos materiales y efectos. Pero el sentido depende, no de la cualidad material del signo, sino de su función simbólica. Porque un sonido particular o palabra está por, simboliza, o

representa un concepto, puede funcionar, dentro de un lenguaje, como un signo y portar sentido –o, como dicen los construccionistas, significar (sign-i-ficar).

#### 1.4 El lenguaje de las luces de tráfico

El más sencillo ejemplo para este punto, que es crítico para entender cómo funcionan los lenguajes como sistemas representacionales, es el ejemplo famoso de las luces de tráfico. Una luz de tráfico es una máquina que produce diferentes luces de colores en secuencia. El efecto de la luz de diferentes longitudes de onda sobre el ojo –lo cual es un fenómeno natural y material—produce la sensación de diferentes colores. Ahora bien estas cosas no existen ciertamente en el mundo material. Es nuestra cultura la que quiebra el espectro de luz en diferentes colores, los distingue uno de otro, y les da nombres –rojo, verde, amarillo, azul. Usamos un modo de clasificar el espectro de colores a fin de crear colores y clasificarlos de acuerdo con diferentes conceptos-colores. Este es el sistema conceptual de colores de nuestra cultura. Decimos ‘nuestra cultura’ porque, desde luego, otras culturas pueden dividir el espectro de manera diferente. Más aún, usan diferentes palabras o letras actuales para identificar diferentes colores; lo que llamamos ‘rojo’ los franceses lo llaman ‘rouge’, y así sucesivamente. Este es el código lingüístico—el que correlaciona ciertas palabras (signos) con ciertos colores (conceptos), y así nos posibilita la comunicación sobre los colores a otra gente, usando ‘el lenguaje de los colores’.

Pero ¿cómo usamos este sistema representacional o simbólico para regular el tráfico? Los colores no tienen ningún sentido ‘verdadero’ o fijo en tal sentido. Rojo no significa ‘pare’ en la naturaleza, como tampoco el verde significa ‘siga’. En otros contextos, el rojo puede estar por, simbolizar o representar ‘sangre’ o ‘peligro’ o ‘comunismo’; y verde puede representar ‘Irlanda’, o ‘el campo’, o ‘medio ambiente’. Aun estos sentidos pueden cambiar. En el ‘lenguaje de los implementos eléctricos’ el rojo se usó en un tiempo para significar ‘la conexión con la carga positiva’ pero esto fue cambiado arbitrariamente y sin explicación por el color café. Y así durante muchos años los productores de implementos tuvieron que adherir una marquilla de papel que decía que el código o convención había cambiado, de otro modo ¿cómo se podría saber?. Rojo y verde funcionan en el lenguaje del tráfico porque ‘pare’ y ‘siga’ son los sentidos que les han sido asignados en nuestra cultura por el código o convención que gobierna este lenguaje, y esto[e] código es ampliamente conocido y casi universalmente obedecido en nuestra cultura y en las culturas similares a la nuestra –aunque podríamos imaginar otras culturas que no poseen el código, en las cuales este lenguaje podría ser un completo misterio.

Mantengámonos con el ejemplo por un momento a fin de explorar un poco más cómo, de acuerdo con el enfoque construccionista de la representación, los colores y el ‘lenguaje de las luces de tráfico’ trabajan como un sistema de significación o representación. Recuerda *los dos* sistemas representacionales que mencionamos antes. Primero, está el mapa conceptual de colores en nuestra cultura –el modo como los colores son diferenciados uno de otro, clasificados y organizados en nuestro universo mental. Segundo, están los modos como las palabras y las imágenes son correlacionadas con los colores en nuestro lenguaje –nuestros códigos lingüísticos. De hecho, desde luego, un *lenguaje* de los colores consiste en más que las palabras individuales para los diferentes puntos del espectro de colores. Depende también de cómo esos colores funcionan en

relación de uno con otro –la suerte de cosas que son gobernadas por la gramática y sintaxis en los lenguajes escritos o hablados, lo que permite que expresemos ideas más bien complejas. En el lenguaje de las luces de tráfico, es la secuencia y la posición de los colores, lo mismo que los colores como tales., lo que les permite portar el sentido y por tanto funcionar como signos.

¿Importa qué colores usamos? No, arguyen los construccionistas. Esto ocurre porque lo que significa no son los colores en sí mismos sino (a) el hecho de que son diferentes y pueden ser distinguidos uno de otro; y (b) el hecho de que están organizados en una secuencia particular –rojo seguido de verde, con una eventual luz ámbar de por medio, que dice, en efecto ‘¡prepárate!: las luces van a cambiar’. Los construccionistas hacen el punto de la manera siguiente. Lo que significa, lo que porta sentido— arguyen—no es cada color en sí mismo ni siquiera el concepto o palabra que está por él. Es *la diferencia entre rojo y verde* lo que significa. Este es un principio muy importante, en general, sobre la representación y el sentido, y volveremos sobre él más de una vez en los capítulos que siguen. Piensa sobre esto así. Si no pudieras diferenciar entre rojo y verde, no podrías usar uno para significar ‘pare’ y el otro para decir ‘siga’. De la misma manera, es sólo la diferencia entre las letras P y T las que permiten que la palabra SHEEP esté vinculada, en el código lingüístico inglés, al concepto de ‘animal con cuatro patas y una piel lanuda’, y la palabra SHEET al ‘material que usamos para cubrirnos en la cama por la noche’.

En principio, cualquier combinación de colores –como cualquier colección de letras en el lenguaje escrito o de sonidos en el hablado—harían lo mismo, provisto que sean suficientemente diferentes para no ser confundidos. Los construccionistas expresan esta idea diciendo que todos los signos son ‘arbitrarios’. ‘Arbitrario’ significa que no hay una relación natural entre el signo y su sentido o concepto. Dado que rojo sólo significa ‘pare’ porque es así como el código funciona, en principio cada color podría servir, incluso el verde. Es el código el que fija el sentido, no el color por sí mismo. Esto tiene también amplias implicaciones para la teoría de la representación y sentido dentro del lenguaje. Significa que los signos mismos no pueden fijar el sentido. El sentido, en cambio, depende de la *relación entre* un signo y el concepto que está fijado por un código. El sentido, dicen los construccionistas, es ‘relacional’.

ACTIVIDAD 3. ¿Por qué no probar este punto sobre la naturaleza arbitraria del signo y la importancia del código por ti mismo? Construye un código para gobernar el movimiento del tráfico usando dos diferentes colores –amarillo y azul—como sigue:

Cuando la luz amarilla aparece, ...

Ahora agrega una instrucción que permita que solo los peatones y ciclistas puedan pasar.

Provisto que el código nos dice claramente como leer o interpretar cada color, que cada uno acepta interpretarlos de esta manera, cualquier color puede servir. Son sólo colores, del mismo modo como la palabra SHEEP es sólo un conjunto de letras. En francés el mismo animal es referido mediante un signo lingüístico muy diferente, MOUTON. Los signos son arbitrarios. Sus sentidos son fijados por códigos.

Como dijimos antes, las luces del tráfico son máquinas, y los colores son el efecto material de ondas de luz sobre la retina del ojo. Pero los objetos –las cosas—pueden también funcionar como signos, provisto que se les haya asignado un concepto y un sentido dentro de nuestros códigos culturales y lingüísticos. Como signos, ellos trabajan simbólicamente –ellos representan conceptos, y significan. Sus efectos, sin embargo, son sentidos en el mundo social y material. Rojo y verde funcionan en el lenguaje de las luces del tráfico como signos, pero tienen efectos reales materiales y sociales. Regulan el comportamiento social de los conductores y, sin ellos, habría muchos más accidentes de tráfico en los cruces de las vías.

## **1.5 Resumen**

Hemos andado un largo camino en la exploración sobre la naturaleza de la representación. Es tiempo de que resumamos lo que hemos aprendido sobre el enfoque constructorista de la representación a través del lenguaje.

La representación es la producción de sentido a través del lenguaje. En la representación, sostienen los constructoristas, usamos signos, organizados en lenguajes de diferentes clases, a fin de comunicarnos significativamente con los otros. Los lenguajes pueden usar signos para simbolizar, estar por, o referenciar objetos, personas y eventos en el llamado mundo ‘real’. Pero pueden también referenciar cosas imaginarias y mundos de fantasía o ideas abstractas que no son de manera obvia parte de nuestro mundo material. No hay relación simple de reflejo, imitación o correspondencia uno a uno entre el lenguaje y el mundo real. El mundo no está reflejado de manera adecuada ni inadecuada en el espejo del lenguaje. El lenguaje no funciona como un espejo. El sentido es producido dentro del lenguaje, en y a través de varios sistemas representacionales que, por conveniencia, llamamos ‘lenguajes’. El sentido es producido por la práctica, por el ‘trabajo’, de la representación. Es construido mediante la significación –es decir, por las prácticas que producen sentido.

¿Cómo ocurre esto? De hecho, ello depende de dos sistemas de representación que son diferentes pero están relacionados. Primero, los conceptos que se forman en la mente funcionan como un sistema de representación mental que clasifica y organiza el mundo en categorías con sentido. Si aceptamos un concepto para algo, podemos decir que conocemos su ‘sentido’. Pero no podemos comunicar este sentido sin un segundo sistema de representación, un lenguaje. El lenguaje consiste en signos organizados en varias relaciones. Pero los signos sólo pueden acarrear sentido si poseemos códigos que nos permiten traducir nuestros conceptos a un lenguaje –y viceversa. Estos códigos son cruciales para el sentido y la representación. Ellos no existen en la naturaleza sino que son el resultado de convenciones sociales. Constituyen una parte crucial de nuestra cultura –nuestros compartidos ‘mapas de sentido’—que aprendemos e internalizamos inconscientemente a medida que nos convertimos en miembros de nuestra cultura. Este enfoque constructorista del lenguaje introduce entonces el dominio simbólico de la vida, en donde las palabras y las cosas funcionan como signos, dentro del mismo corazón de la vida social.

ACTIVIDAD 4. Todo esto puede parecer bastante abstracto. Pero podemos rápidamente demostrar su relevancia con un ejemplo tomado de la pintura.

Mira el cuadro de una naturaleza muerta del pintor español Juan Sánchez Cotán (1521—1527) titulada *Membrillo, repollo, melón y pepino* (Figura 1.3). Parece como si el pintor hubiera hecho todo el esfuerzo para usar el ‘lenguaje de la pintura’ de manera cuidadosa para reflejar estos cuatro objetos y capturar o ‘imitar la naturaleza’. ¿Es éste, entonces, un ejemplo de una forma *reflectiva* o *mimética* de representación –un cuadro que refleja el ‘verdadero sentido’ de lo que ya existe en la cocina de Cotán? O ¿podemos ver la operación de ciertos códigos, del lenguaje de la pintura, para producir un cierto sentido? Comienza con la pregunta ¿qué significa para mí este cuadro? ¿Qué está diciendo? Sigue adelante y pregunta ¿cómo lo está diciendo –como trabaja la representación en este cuadro?

Escribe cualquier pensamiento que te surja al mirar el cuadro ¿Qué te dicen los objetos? ¿Qué sentidos desencadenan en ti?

## LECTURA A

Ahora lee el extracto editado de un análisis de la naturaleza muerta por el crítico de arte y teórico Norman Bryson, incluido en la Lectura A al final del capítulo. No te preocupes, en este estadio, si el lenguaje te parece algo difícil y no entiendes todos los términos. Saca los puntos principales sobre la manera como *trabaja la representación* en la pintura, de acuerdo con Bryson.

Bryson no es sin embargo el único crítico de la pintura de Cotán, y ciertamente no nos ofrece la única lectura ‘correcta’. Este no es el punto. El punto del ejemplo es que ayuda a ver cómo, aun en una naturaleza muerta, el ‘lenguaje de la pintura’ *no funciona* de tal modo que refleje o imite simplemente lo que está en la naturaleza, sino que *produce sentido*. El acto de pintar es una *práctica significativa*. Toma nota, en particular, de lo que Bryson dice sobre estos puntos:

1. La manera como la pintura te invita, a ti el observador, *a mirar* –lo que él denomina su ‘modo de ver’; en parte, la función del lenguaje es ubicarte, al observador, en una cierta relación con el sentido.
2. La relación con *el alimento* que se propone en el cuadro.
3. Cómo, de acuerdo con Bryson, ‘la forma matemática’ es usada por Cotán para distorsionar la pintura de tal modo que se produzca determinado sentido. ¿Puede un sentido distorsionado ser ‘verdadero’?
4. El sentido de la diferencia entre espacio ‘creatural’ y ‘geométrico’: el lenguaje de la pintura crea su propio espacio.

Si es necesario, trabaja el extracto de nuevo, reflexionando sobre estos puntos.

## 2. EL LEGADO DE SAUSSURE

El enfoque construccionista del lenguaje y la representación que hemos venido discutiendo debe mucho a la obra e influencia del lingüista suizo Saussure, que nació en Alemania en 1857, hizo buena parte de su obra en París, y murió en 1913. Se le conoce como ‘el padre de la moderna lingüística’. Para nuestros propósitos, su importancia radica, no en su detallado trabajo en lingüística, sino \*que en visión general de la representación y en el modo como su modelo del lenguaje perfiló el enfoque *semiótico* del problema de la representación válido para una amplia gama de campos culturales. Reconocerás mucho del pensamiento de Saussure en lo que hemos dicho ya sobre el enfoque *construccionista* .

De acuerdo con Jonathan Culler (1976, p. 19), la producción de sentido, según Saussure, depende del lenguaje: ‘El lenguaje es un sistema de signos.’ Sonidos, imágenes, palabras escritas, pinturas, fotografías, etc. Funcionan como signos dentro del lenguaje ‘sólo cuando ellos sirven para expresar o comunicar ideas ... [Para] comunicar ideas ellos deben formar parte de un sistema de convenciones ...’ (ibid.). Los objetos materiales pueden funcionar como signos y comunicar sentido también, como lo vimos al hablar del ‘lenguaje de las luces del tráfico’. En un importante movimiento Saussure analizó el **signo** en dos adicionales elementos. Está, añadió, la *forma* (la palabra actual, la imagen, la foto, etc.) y luego la *idea o concepto* en tu cabeza con la cual la forma está asociada. Saussure llamó al primer elemento **el significante** y al segundo –el correspondiente concepto que el significante desencadenó en tu cabeza—**lo significado**. Cada vez que oyes o lees o ves *el significante* ( e. g. la palabra o imagen de un *walkman*, por ejemplo) hay una correlación con *lo significado* (el concepto de una casetera portátil en tu cabeza). Ambas se necesitan para producir sentido pero es la relación entre ellos, fijados por nuestros códigos culturales y lingüísticos, la que sostiene la representación. Por tanto, ‘el signo es la unión de una forma que significa (*el significante*) ... y una idea significada (*lo significado*). Aunque pudiéramos hablar ... como de dos entidades separadas, ellas existen sólo como componentes del signo ..[que es] el hecho central del lenguaje’ (Culler, 1976, p. 19).

Saussure insistió también sobre lo que llamamos en la sección 1 la naturaleza arbitraria del signo: ‘No hay un vínculo natural o inevitable entre el significante y lo significado’(ibid.). Los signos no poseen un sentido fijo o esencial. Lo que significa, de acuerdo con Saussure, no es ROJO o la esencia de ‘rojava’, sino *la diferencia entre ROJO y VERDE*. Los signos, señalaba Saussure, ‘son miembros de un sistema y están definidos con relación a los otros miembros de ese sistema.’ Por ejemplo, es difícil de definir el sentido de PADRE excepto en relación con, y en términos de diferencia con otros términos del parentesco, como MADRE, HIJA, HIJO, etc.

Este señalamiento de la diferencia dentro del lenguaje es fundamental para la producción del sentido, de acuerdo con Saussure. Aun en el simple nivel (para repetir un ejemplo anterior), tenemos que ser capaces de distinguir, dentro de la lengua, entre SHEEP y SHEET, antes de que vinculemos una de estas palabras con el concepto de un animal que produce lana, y el oro con el de una tela que cubre un lecho. El modo más sencillo de marcar la diferencia es, desde luego, por medio de una oposición binaria –en este ejemplo, todas las letras son las mismas excepto la P y la T. Igualmente, el sentido de un concepto o palabra es frecuentemente definido en relación con su opuesto directo – como en noche/día.

Posteriores críticos de Saussure indicaron que los binarios ( ej. *negro/blanco*) son sólo una manera, bastante simple, de establecer diferencias. Al lado de la diferencia principal entre *negro* y *blanco*, hay también otras, más sutiles, entre *negro* y *gris oscuro*, *gris oscuro* y *gris claro*, *gris* y *crema*, y *blanco opaco* y *blanco brillante*, así como la hay entre *noche*, *aurora*, *día*, *medio día*, *crepúsculo*, etc. Sin embargo, su atención a las oposiciones binarias llevó a Saussure a la revolucionaria proposición de que un lenguaje consiste en significantes, pero que en orden de producir sentido, los significantes deben estar organizados en ‘un sistema de diferencias’. Son las diferentes entre los significantes los que significan.

Más aún, la relación entre el significante y lo significado, que está fijado por nuestros códigos culturales, no es –según Saussure—fijado permanentemente. Las palabras significan sus sentido. Los conceptos (lo significado) a los que los significantes se refieren también cambian, históricamente, y cada cambio alterna el mapa conceptual de la cultura, llevando a diferentes culturas, en diferentes momentos históricos, a clasificar y pensar el mundo de manera diferente. Durante muchos siglos las sociedades occidentales han asociado la palabra NEGRO con todo lo que es oscuro, malo, prohibido, diabólico, peligroso o pecaminoso. Sin embargo, piensa en como la percepción de la gente negra en Norteamérica en los 1960 cambió después de que la frase ‘Black is beautiful’ se volvió un slogan popular –en el que el significante NEGRO se hizo significar exactamente lo opuesto (lo significado) de sus asociaciones anteriores. En términos de Saussure, ‘el lenguaje establece una relación arbitraria entre los significantes de su propia escogencia de una parte, y los significados de su propia escogencia de la otra. No sólo cada lengua produce su propio conjunto de significantes, que articula y divide el continuum del sonido (o de la escritura, o del dibujo, o de la fotografía) de un modo distintivo; cada lengua produce también un conjunto propio y diferente de significados; tiene por tanto un modo distintivo y arbitrario de organizar el mundo en conceptos y categorías’ (Culler, 1976, p. 23).

Las implicaciones de este argumento son de largo alcance para una teoría de la representación y para nuestra comprensión de la cultura. Si la relación entre un significante y un significado es el resultado de un sistema de convenciones sociales específico de cada sociedad y de cada momento histórico – entonces todos los sentidos son producidos dentro de cada historia y cultura. No pueden estos sentidos estar finalmente fijados sino que siempre están sujeto a cambio, tanto de un contexto cultural a otro como de un período a otro. Por tanto no hay un ‘sentido verdadero’ que sean singular, incambiable y universal. ‘Porque es arbitrario, el signo está totalmente sujeto a la historia y a la combinación en un momento particular de un significante dado y un significado es un resultado contingente del proceso histórico (Culler, 1976, p. 36). Esto abre el sentido y la representación radicalmente a la historia y al cambio. Es verdad que Saussure mismo enfocó exclusivamente su estudio del estado del sistema lingüístico a un momento del tiempo en vez de mirar el cambio en el tiempo. Sin embargo, para nuestros propósitos, el punto importante es el modo como este enfoque del lenguaje *desfija* el sentido, rompiendo cualquier vínculo natural e inevitable entre el significante y lo significado. Esto abre la representación al constante ‘juego’ o deslizamiento del sentido, a la constante producción de nuevos sentidos, nuevas interpretaciones.

Sin embargo, si el sentido cambia históricamente y nunca está finalmente fijado, entonces se sigue que ‘captar el sentido’ debe implicar un proceso activo de **interpretación**. El sentido debe ser activamente ‘leído’ o ‘interpretado’. En consecuencia, hay una imprecisión necesaria e inevitable acerca del lenguaje. El sentido que captamos, como observadores, lectores o audiencias, nunca es exactamente el sentido que es ofrecido por el hablante o escritor o el captado por otros interpretadores. Y como, a fin de decir algo con sentido, debemos ‘entrar en el lenguaje’, en donde toda suerte de viejos sentidos nos pueden anteceder, o están ya almacenados durante previas eras, nunca podremos limpiar el lenguaje completamente, librándolo de todos los otros sentidos ocultos que podrían modificar o distorsionar lo que queremos decir. Por ejemplo, no podemos evitar algunas de las connotaciones negativas de la palabra NEGRO que vienen a la mente cuando leemos un titular como ‘MIERCOLES –UN DIA NEGRO EN LA BOLSA’, aun si este sentido no fue pretendido. Hay un constante *deslizamiento de sentido* en toda interpretación, un margen – algo en exceso de lo que queremos decir—mediante el cual otros sentidos hacen sombra a la afirmación o el texto, y otras asociaciones son despertadas, dando giros inesperados a lo que queríamos decir. De modo que la interpretación se vuelve un aspecto esencial del proceso por el cual el sentido es transmitido y captado. El lector es tan importante como el escrito en la producción de sentido. Cada significante dado o codificado con sentido debe ser interpretado significativamente o descodificado por el receptor (Hall 1980). Los signos que no han sido recibidos e interpretados de manera inteligible no son, en un sentido útil, ‘significativos’.

## 2.1 La parte social del lenguaje

Saussure dividió el lenguaje en dos partes. La primera consiste en las reglas generales y códigos del sistema lingüísticos, que todos los usuarios deben compartir, si la lengua es usada como un medio de comunicación. Las reglas son los principios que aprendemos cuando aprendemos una lengua y que nos habilitan para usar el lenguaje para decir lo que queramos. Por ejemplo, en inglés, el orden preferido de las palabras es sujeto-verbo-objeto (‘el gato está en la estera’), mientras en latín, el verbo usualmente viene al final. Saussure llamó esta estructura subyacente y regida por reglas del lenguaje, que nos habilita para producir proposiciones bien formadas, **la lengua** (el sistema de lenguaje). La segunda parte consiste en los actos particulares de hablar o de escribir, o de pintar, que – usando la estructura y reglas de la *lengua*—son producidos por el hablante o escritor actual. Llamó a esto **el habla**. ‘La *lengua* es el sistema del lenguaje, el lenguaje es el sistema de formas, mientras *el habla* es el hablar actual (o el escribir), los actos de habla que son hechos posibles por la lengua’ (Culler, 1976, p. 29).

Para Saussure, la estructura subyacente de reglas y códigos (*lengua*) era la parte social del lenguaje, la parte que se podría estudiar con la precisión de la ciencia debido a su naturaleza cerrada y limitada. Su preferencia era el estudio del lenguaje en este nivel de ‘la estructura profunda’, lo que hizo que Saussure y su modelo del lenguaje fuera llamado **estructuralista**. La segunda parte del lenguaje, el acto de habla o expresión (el habla), era mirado por él como la ‘superficie’ del lenguaje. Hay un número infinito de estas posibles expresiones. Por tanto, el habla carece de esas propiedades estructurales –que forman un conjunto limitado y cerrado—que permitiría estudiarlo de manera científica. Lo que hizo llamativo para muchos investigadores el modelo de Saussure fue el hecho de el carácter

cerrado, y estructurado del lenguaje en el nivel de sus reglas y leyes, que –de acuerdo con Saussure—permitía estudiarlo científicamente, estaba combinado con la capacidad de ser creativos de manera libre e impredecible en nuestros actos de habla actuales. Creyeron que les había ofrecido, al fin, un enfoque científico para el objeto menos científico de la indagación --la cultura.

Al separar la parte social del lenguaje (*lengua*) del acto individual de comunicación (*habla*) Saussure rompió con nuestra noción de sentido común de cómo opera el lenguaje. Nuestra común intuición es que el lenguaje surge de nosotros –del individuo hablante o escribiente; que es éste hablante o escritor como sujeto quien es el autor u originador del sentido. Este es el modelo de representación que antes denominamos *intencional*. Pero de acuerdo con el esquema de Saussure, cada afirmación autorada es posible sólo porque el ‘autor’ comparte con otros usuarios del lenguaje las reglas comunes [lo] los códigos del sistema de lenguaje –la *lengua*—que permite a todos ellos comunicarse entre sí de manera significativa. El autor decide lo que quiere decir. Pero no puede ‘decidir’ el usar o no usar las reglas del lenguaje, si es que de veras desea ser entendido. Nacemos dentro de un lenguaje, sus códigos y sentidos. El lenguaje es, por tanto, para Saussure, un fenómeno social. No puede ser un asunto individual porque no podemos hacernos las reglas de un lenguaje sólo para nosotros como individuos. Su fuente radica en la sociedad, en la cultura, en nuestros códigos compartidos, en el sistema de lenguaje – no en la naturaleza ni en el sujeto individual.

En la sección 3 pasaremos a considerar cómo el enfoque construccionista de la representación, y en particular el modelo lingüístico de Saussure, ha sido aplicado a un amplio conjunto de objetos y de prácticas culturales, a tal punto que evolucionó hacia un método semiótico que ha influenciado notablemente el campo. Primero debemos tener en cuenta ciertas críticas que se han hecho a estaposición.

## 2.2 Crítica del modelo saussuriano

El gran logro de Saussure fue forzarnos a enfocar el lenguaje mismo, como un hecho social; el proceso mismo de la representación; cómo el lenguaje trabaja actualmente y el papel que juega en la producción de sentido. Al hacerlo, sacó al lenguaje de un status de simple medio transparente entre las *cosas* y sus *significaciones*. Mostró, en cambio, que la representación es una práctica. Sin embargo, en su propio trabajo intentó focalizar exclusivamente dos aspectos del signo, el *significante* y lo *significado*. Dio poca atención a como esta relación entre *significante/significado* puede servir para el propósito de lo que antes hemos llamado *referencia* –i.e. referimos al mundo de las cosas, gente y eventos fuera del lenguaje, en el mundo mismo. Los lingüistas posteriores hicieron la distinción entre, digamos, el sentido de la palabra BOOK y el uso de la palabra para referirse al libro específico que tenemos en la mesa. El lingüista Charles Sanders Peirce, aunque adopta un enfoque similar al de Saussure, presta más atención a la relación entre significantes/significados y lo que él denomina *referentes*. Lo que Saussure llamaba significación realmente implicaba sentido y referencia, pero el enfocó ante todo el sentido.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Nota del traductor, ESC. Esta crítica es muy importante para entender, y corregir, el *sesgo semiótico e idealista* que ha predominado en muchos de los análisis contemporáneos; en realidad el sentido (significante/significado) se construye *con referencia* al mundo en que vivimos (¡si no, todo este cuento

Otro problema es que Saussure tendió a enfocar los aspectos formales del lenguaje – como el lenguaje actúa. Esto tiene la gran ventaja de hacernos examinar la representación como una práctica digna de estudio detallado por su propio mérito. Nos fuerza a mirar el lenguaje en su propio valor, y no como una ‘ventana al mundo’ que es vacía, transparente. Sin embargo, el foco de Saussure sobre el lenguaje tiene a ser demasiado exclusivo. La atención dada a sus aspectos formales distrae la atención de los aspectos más interactivos y dialógicos del lenguaje –como éste es actualmente usado, como funciona en situaciones actuales, en el diálogo entre diferentes tipos de hablantes. No es sorprendente entonces que, para Saussure, no emergeran las cuestiones del poder a través del lenguaje, entre hablantes de diferentes status y posiciones.

Como ha sido con frecuencia el caso, el sueño ‘científico’ que estaba detrás del impulso estructuralista de su obra, aunque influyente para alertarnos sobre ciertos aspectos de la manera como funciona el lenguaje, demostró ser ilusorio. El lenguaje *no* es un objeto que se pueda estudiar con la precisión nomológica de la ciencia. Los posteriores teóricos culturales aprendieron el estructuralismo de Saussure pero abandonaron sus premisas científicas. El lenguaje permanece sometido a reglas. Pero no es un sistema ‘cerrado’ que pueda ser reducido a sus elementos formales. Como cambia constantemente, es por definición *abierto*. El sentido continúa siendo producido por medio de lenguaje en formas que nunca pueden ser predichas de antemano y su ‘deslizamiento’, tal como fue descrito anteriormente, no se puede detener. Saussure pudo estar tentado por la visión anterior, como buen estructuralista, y buscó hacer el estudio del estado del sistema de lenguaje en un momento dado, como si fuera estático, y como si pudiera detener el flujo del cambio del lenguaje. Sin embargo, la realidad es que los muchos que han sido influenciados por la ruptura que hizo Saussure con los modelos reflectivos e intencionales de la representación, han construido sobre su obra no imitando su enfoque estructuralistas y científico, sino aplicando su modelo de una manera más fluida, más abierta – es decir, en un modo post-estructuralista.

---

carecería de sentido para nuestra existencia común y la tendría sólo para los semiólogos y lingüistas!). Olvidar este *tercer polo* del sentido es caer en lo que se llama *idealismo semiótico* (“fuera del texto nada existe”), que hoy es bastante común en los llamados estudios culturales y que está siendo fuertemente combatido por el denominado *realismo crítico* contemporáneo que se considera *post-todo*: post-estructuralista, post-postmodernista, post-positivista, etc. El *sentido*, que construido por la representación, es la orientación de los humanos dentro del campo de la cultura – análogo al sentido de orientación dado por los genes a los seres vivos normales en el campo físico geoambiental—tiene en realidad tres polos: el significante, lo significado y el referente que conecta el mundo de la representación y del lenguaje con el mundo en que vivimos y respiramos. Los tres polos constituyen los componentes del *sentido integral* que tenemos de las cosas, personas y eventos. La *semántica* y la *semiótica* (y por debajo de ellas la *gramática* o *sintaxis* y la *fonética/fonémica*) trabajan fundamentalmente con los dos primeros polos de la relación de sentido y representación (significante y significado), dejando entre paréntesis (y a veces olvidando del todo) el tercer polo, que podríamos llamar “el polo a tierra”; la *pragmática*, a la que hicieron contribuciones decisivas los filósofos pragmatistas Dewey y Peirce, y que apenas comienza a estudiarse con rigor, recupera la atención a este tercer polo, reestableciendo en su plenitud el llamado triángulo semiótico con sus tres vértices: *significante-significado-referente*. El *referente* introduce el muy importante problema de *la validez* o *verdad* (¡hay muchos tipos de verdad!) de nuestras representaciones (Ver B. Schlieben-Lange. 1987. *Pragmática lingüística*. Madrid, Editorial Gredos; Foucault --ver la sección 4 de este capítulo sobre la pragmática discursiva—introdujo una importante corrección a este sesgo).

## 2.3 Resumen

¿Qué tan lejos, entonces, hemos llegado en nuestra discusión de las teorías de la *representación*? Comenzamos por contrastar tres diferentes enfoques. El enfoque *reflectivo* o *mimético* proponía una relación directa y transparente de imitación o reflejo entre las palabras (signos) y las cosas. La teoría *intencional* reducía la representación a las intenciones de su autor o sujeto. La teoría *construccionista* proponía una relación compleja y mediada entre las cosas del mundo, nuestros conceptos de pensamiento y el lenguaje. Nos hemos demorado más en este enfoque. La correlación entre estos niveles —el material, el conceptual y el significativo— está gobernada por nuestros códigos culturales y lingüísticos y es este conjunto de interconexiones la que produce el sentido. Mostramos luego cuánto debe este modelo general de cómo el sistema de representación trabaja en la producción del sentido a la obra de Ferdinand de Saussure. Aquí, el punto clave fue el vínculo provisto por los códigos entre las formas de expresión usadas por el lenguaje (sea hablado, escrito, en pintura, o en otras formas de representación) —que Saussure denominó *significantes*— y los conceptos mentales asociados a ellos — los *significados*. La conexión entre estos dos sistemas de representación produce los signos; y los signos, organizados en lenguajes, producen los sentidos, que pueden ser usados para referenciar objetos, gente y eventos en el mundo ‘real’.

## 3. DEL LENGUAJE A LA CULTURA: DE LA LINGÜÍSTICA A LA SEMIÓTICA

La principal contribución de Saussure fue al estudio de la lingüística en un sentido restringido. Sin embargo, desde su muerte, sus teorías han sido utilizadas ampliamente, como el fundamento para un enfoque general del lenguaje y del sentido, pues da un modelo de representación que ha sido aplicado a un amplio rango de objetos y prácticas culturales. El mismo Saussure previó esta posibilidad en sus famosas notas de clase, recogidas póstumamente por sus estudiantes en el *Course in General Linguistics* (1960), en donde el aspiraba a ‘Una ciencia que estudio la vida de los signos dentro de la sociedad ... La llamaré semiología, del griego *semeion* “signos” ...’ (p. 16). Este enfoque general del estudio de los signos en la cultura, y de la cultura como una suerte de ‘lenguaje’, anticipado por Saussure, se llama hoy **semiótica**.

El argumento subyacente al enfoque semiótico es que, dado que todos los objetos culturales conllevan sentido, y todas las prácticas culturales dependen del sentido, todos entonces deben hacer uso de los signos; y en la medida que lo hacen, deben trabajar como trabaja el lenguaje, y ser susceptibles de un análisis que haga uso básico de los conceptos lingüísticos de Saussure (e.g. las distinciones entre *significante* y *significado*, entre *lengua* y *habla*, su idea de *códigos* y *estructuras subyacentes*, y la *naturaleza arbitraria del signo*). Por tanto, cuando en la colección de sus ensayos *Mythologies* (1972), el crítico francés Roland Barthes estudio ‘El mundo de la lucha libre’, ‘Poderes del jabón y los detergentes’, ‘La cara de Greta Garbo’, o ‘Las *Guías Azules* de Europa’, él puso el enfoque semiótico a ayudar a leer la cultura popular, tratando estas actividades y objetos como signos, como un lenguaje a través del cual se comunica sentido. Por ejemplo, muchos de nosotros pensamos que la lucha libre es un juego de competencia o deporte en que un luchador intenta ganar la

victoria sobre su oponente. Barthes, sin embargo, pregunta no ‘¿Quién ganó?’ sino ‘¿Cuál es el sentido de este evento?’ Trata el evento como un *texto* que debe ser *leído*. ‘Lee’ los gestos exagerados de los luchadores como un lenguaje grandilocuente de lo que llama el puro espectáculo del exceso.

## LECTURA B

Debes ahora leer el breve extracto de Barthes ‘El mundo de la lucha libre’, provisto como lectura B al fin de este capítulo.

De la misma manera el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss estudio las costumbre, rituales, objetos totémicos, dibujos, mitos y leyendas de los llamados pueblos ‘primitivos’ de Brasil, no analizando cómo fueron producidas y usadas en el contexto de la vida diaria de estos pueblos amazónicos, sino en términos de lo que ellos intentaban ‘decir’ a través de esas representaciones, qué mensajes sobre su cultura ellos estaban comunicando. Analizó su sentido, no mediante la interpretación de su contenido, sino buscando las reglas y códigos subyacentes a través de los cuales tales objetos o prácticas producen sentido y, al orar así, él estaba haciendo ‘una movida’ clásica saussuriana o estructuralista, desde las formas de *habla* de una cultura hasta su estructura subyacente, su *lengua*. Para hacer este tipo de trabajo, para estudiar el sentido de un programa de televisión como *Eastenders*, por ejemplo, tendríamos que tratar las figuras en la pantalla como significantes, y usar el código de la novela de televisión como *género*, para descubrir cómo cada imagen en la pantalla hace uso de esas reglas para decir algo (lo significado) que el espectador puede leer o interpretar dentro del marco formal de una clase particular de televisión narrativa (ve la discusión y análisis de las novelas de TV en el cap. 6).

En el enfoque semiótico no sólo las palabras y las imágenes sino también los mismos objetos pueden funcionar [como] significantes en la producción de sentido. La ropa, por ejemplo, puede tener una función simple –cubrir el cuerpo y protegerlo del clima. Pero la ropa también juega como signo. Construye un sentido y porta un mensaje. Un vestido de noche puede significar ‘elegancia’; [una] corbatín y las colas ‘formalidad’; jeans y zapatillas ‘vestido informal’; una cierta clase de sweater en el lugar preciso ‘un largo y romántico paseo en el bosque’ (Barthes, 1967). Estos signos hacen que la ropa porte sentido y funcione como un lenguaje –‘el lenguaje de la moda’. ¿Cómo opera esto?

## ACTIVIDAD 5

Mira la muestra de ropa en una revista de modas (figura 1.5). Aplica el modelo saussuriano para analizar qué está ‘diciendo’ la ropa. ¿Cómo descodificas el mensaje? En particular, ¿qué elementos operan como *significantes* y que conceptos –*significados*—le estás aplicando? No te contentes con una impresión global –trabájala en detalle. ¿Cómo opera el ‘lenguaje de la moda’ en este ejemplo?

La ropa es en sí misma el *significante*. El código de la moda en las culturas consumidoras occidentales como la nuestra correlaciona clases particulares o combinaciones de ropa con ciertos conceptos (‘elegancia’, ‘formalidad’, ‘informalidad’, ‘romance’). Estos constituyen *lo significado*. El código convierte la ropa en *signos* que

pueden ser leídos como un lenguaje. En el lenguaje de la moda los significantes son organizados en una cierta secuencia, en ciertas relaciones de unas piezas con otras. La relación puede ser de semejanza –ciertos items ‘van juntos’ (e.g. zapatillas con jeans). Las diferencias están tan marcadas –nada de correas de cuero con un vestido de noche. Algunos signos crean sentido mediante la explotación de la ‘diferencia’, e.g. botas Doc Marten con una larga falda suelta. Estas piezas de ropa ‘dicen algo’ –portan sentido. Desde luego, todo mundo lee la moda de la misma manera. Hay diferencias de género, edad, clase, ‘raza’. Pero todos los que comparten el mismo código de la moda interpretan los signos más o menos de la misma manera. ‘Oh, los jeans no se ven bien en tal evento. Se trata de una ocasión formal –pide algo más elegante.’

Puedes haber notado, en el presente ejemplo, que nos hemos movido desde un estrecho nivel lingüístico del cual sacamos los ejemplos en la primera sección, a un amplio nivel cultural. Nota, también, que se necesitan dos operaciones vinculadas para completar el proceso de representación mediante el cual se produce el sentido. Primero, necesitamos un código básico que vincule una pieza particular de material particular, cortado y cosido de determinada manera (*significante*) para nuestro concepto mental preciso (*significado*) – digamos un corte particular del material para nuestro concepto de ‘vestido’ o ‘jeans’. Recuerda que sólo ciertas culturas pueden ‘leer’ el significante de este modo, o más aún, poseer el concepto de (es decir, haber clasificado la ropa como) ‘vestido’, en tanto diferente de ‘jeans’. La combinación de significante y significado es lo que Saussure llamaba *signo*. Pro tanto, habiendo reconocido el material como un vestido, o como jeans, y producido un signo, podemos proceder a un nivel segundo, más amplio, que vincula estos signos como temas culturales más amplios, con conceptos o sentidos –por ejemplo, un vestido de noche con ‘formalidad’ o ‘elegancia’, jeans como ‘informalidad’. Barthes llamó el primer nivel, que es descriptivo, el de **denotación**: el segundo nivel, el de la **connotación**. Ambos, desde luego, necesitan el uso de códigos.

*Denotación* es el nivel simple, básico y descriptivo en donde el consenso es amplio y en donde la mayoría de la gente está de acuerdo con el sentido (‘vestido’, ‘jeans’). En el segundo nivel – *connotación*—estos significantes que hemos sido capaces de ‘descodificar’ en el nivel simple mediante el uso de clasificaciones convencionales de ropa para leer su sentido, entran en un código más amplio –‘el lenguaje de la moda’—que los conecta con temas y sentidos más amplios, vinculándolos con lo que podríamos llamar los amplios campos semánticos de nuestra cultura: ideas de ‘elegancia’, ‘formalidad’, ‘informalidad’ y ‘romance’. Este sentido segundo, que es más amplio, no es ya un nivel descriptivo de obvia interpretación. Comenzamos ya a interpretar los signos completos de los amplios campos de la ideología social –las creencias generales, los marcos conceptuales y los sistemas de valores de la sociedad. Este segundo nivel de la significación, según Barthes, es más general, global y difuso...’. Se trata de ‘fragmentos de una ideología. Esos significados tienen una estrecha comunicación con la cultura, el conocimiento, la historia, y es a través de ellos, por así decir, que el medio ambiente del mundo [de la cultura] invade el sistema [de las representaciones]’ (Barthes, 1967, pp. 91-92).

### 3.1 El mito hoy

En su ensayo ‘El mito hoy’, de *Mythologies*, Barthes da otro ejemplo que ayuda a ver exactamente cómo trabaja la representación en este segundo nivel amplio cultural. Visitando al barbero un día le muestran a Barthes una copia de la revista *Paris Match* que tiene en su carátula una foto de ‘un joven negro con un uniforme francés saludando, con los ojos levantados, probablemente fijos sobre un pliegue del tricolor’ (la bandera francesa) (1972b, p. 116). En el primer nivel, para tener algún sentido, necesitamos descodificar cada uno de los significantes en la imagen dentro de los conceptos apropiados: e. G. Un soldado, un uniforme, un brazo alzado, los ojos levantados, una bandera francesa. Esto provee un conjunto de signos con un mensaje o sentido simple, literal: *un soldado negro está dando su saludo a la bandera* (denotación). Sin embargo, Barthes argumenta que esta imagen tiene también un sentido cultural más amplio. Si preguntamos ‘¿Qué es lo que nos dice *Paris Match* mediante el uso de esta foto de un soldado negro que saluda a la bandera?’, Barthes sugiere que podríamos contestar con este mensaje: ‘*que Francia es un gran imperio, que todos sus hijos, sin discriminación de color, sirven fielmente bajo su bandera, y que no han mejor respuesta a los detractores de un pretendido colonialismo que el celo mostrado por este negro que sirve a sus llamado opresores*’ (connotación) (ibid.).

Sea lo que pienses del ‘mensaje’ actual que encuentra Barthes, para un análisis semiótico apropiado debes ser capaz de delinear con precisión los diferentes pasos mediante los cuales este sentido amplio ha sido producido. Barthes dice que aquí la representación ocurre a través de dos procesos separados pero vinculados. En el primero, los significantes (los elementos de la imagen) y los significados (los conceptos –soldado, bandera, y demás) se unen para formar un signo con un mensaje simple denotado: un soldado negro que da un saludo a la bandera. En el segundo estadio, este mensaje completo o signo es vinculado a un segundo conjunto de significados –un tema amplio ideológico sobre el colonialismo francés. El primer sentido completo funciona como el significante en el segundo estado del proceso de representación, y cuando es vinculado con un tema más amplio por un lector, produce un mensaje o sentido más elaborado y enmarcado ideológicamente. Barthes da a este segundo concepto o tema un nombre –lo llama ‘una mezcla a propósito de ‘imperialidad francesa’ y ‘militaridad’. Este, agrega, se sobrepone a un ‘mensaje’ sobre el colonialismo francés y sus hijos-soldados negros. Barthes llama a este segundo nivel de significación el nivel del *mito*. En esta lectura, dice, ‘La imperialidad francesa es el verdadero motor detrás del mito. El concepto reconstituye una cadena de causas y efectos, motivos e intenciones ... A través del concepto ... una nueva historia ... es implantada en el mito ... el concepto de imperialidad francesa ... se liga de nuevo a la totalidad del mundo: a la historia general de Francia, a sus aventuras coloniales, a sus presentes dificultades’ (Barthes, 1972b, p. 119).

#### LECTURA C

Mira el corto extracto de ‘El mito hoy’ (Lectura C al fin del capítulo), y lee el relato de Barthes sobre cómo funciona el mito como un sistema de representación. Asegúrate si entiendes lo que Barthes expresa con ‘dos sistemas en estadios’ y con la idea de que el mito es un ‘meta-lenguaje’ (un lenguaje de segundo orden).

Para otro ejemplo de este proceso de significación en dos estadios, podemos pasar a otro famoso ensayo de Barthes.

#### ACTIVIDAD 6

Ahora mira con detención el anuncio de los productos *Panzani* (figura 1.6) y, con el análisis de Barthes en mente, haz el siguiente ejercicio:

1. ¿Qué *significantes* puedes identificar en el aviso?
2. ¿Qué significan? ¿Cuáles son sus *significados*?
3. Ahora mira el aviso como un conjunto, en el nivel de ‘mito’. ¿Cuál es su mensaje o tema cultural amplio? ¿Podrías construir uno?

#### LECTURA D

Ahora LEE el segundo extracto de Barthes, en el cual el ofrece una interpretación del aviso de *Panzani* para spaghetti y verduras dentro de una canasta red como ‘mito’ sobre la cultura nacional italiana. El extracto de ‘Retórica de la imagen’, tomado de *Image-Music-Text* (1977) se incluye en la Lectura D al final del capítulo.

[Aquí figura 1.7. Una imagen de ‘inglesidad’ –anuncio para Jaguar]

Barthes sugiere que podemos leer el anuncio de *Panzani* como un ‘mito’ vinculando su mensaje completo (*éste es un cuadro de unos paquetes de pasta, una lata, una bolsita, unos cuantos tomates, cebollas, pimientos, un champiñón, todos desbordándose de una bolsa tejida medio abierta*) con el tema cultural o concepto de ‘italianidad’ (o como diríamos, ‘italian-idad’). Por tanto, en el nivel del mito o metalenguaje, el anuncio de *Panzani* se convierte en un mensaje sobre el *sentido esencial de la italian-idad como una cultura nacional*. ¿Pueden las mercancías realmente convertirse en significantes para mitos de nacionalidad? ¿Puedes pensar en anuncios, en revistas o televisión, que trabajen de la misma manera, dibujando el mito de ‘ingles-idad’? ¿O ‘frances-idad’? ¿O ‘american-idad’? ¿O ‘indian-idad’? Intenta aplicar esta idea de ‘inglesidad’ al anuncio reproducido como figura 1.7.

#### 4. DISCURSO, PODER Y SUJETO

Lo que muestran los ejemplos anteriores es que el enfoque semiótico ofrece un método para analizar como las representaciones visuales portan sentido. De hecho, en el trabajo de Barthes durante los 1960, como hemos visto, el modelo ‘lingüístico’ de Saussure es desarrollado mediante su aplicación a un campo más amplio de signos y representaciones (publicidad, fotografía, cultural popular, viajes, moda, etc.). También, hay menos preocupación sobre cómo las palabras individuales funcionan como signos dentro del lenguaje, más acerca de la aplicación del modelo del lenguaje a prácticas culturales más amplias. Saussure hizo la promesa de que todo el dominio del sentido podría, al fin, ser

mapeado sistemáticamente. Barthes también tuvo un ‘método’, pero su enfoque semiótico fue aplicado mucho más laxa e interpretativamente; y en su último trabajo (por ejemplo, *The Pleasure of the text*, 1975), está más preocupado con el ‘juego’ del sentido y del deseo a través de los textos que con el intento de fijar el sentido mediante un análisis científico de las reglas y leyes del lenguaje.

Más tarde, como hemos visto, el proyecto el proyecto de una ‘ciencia del sentido’ ha aparecido como cada vez más sostenible. El sentido y la representación parecen pertenecer irrevocablemente al lado interpretativo de las ciencias culturales y humanas, cuya materia –sociedad, cultura, el sujeto humano—no es susceptible de ser trabajado con enfoques positivistas (i.e. que buscan encontrar las leyes científicas de la sociedad). Los últimos desarrollos han reconocido la naturaleza necesariamente interpretativa de la cultura y el hecho de que las interpretaciones nunca producen un momento final de verdad absoluta. Al contrario, las interpretaciones siempre son seguidas de otras interpretaciones, en una cadena sin fin. Como ha dicho el filósofo francés Jacques Derrida, la escritura siempre lleva a más escritura. La diferencia, dijo, nunca puede ser capturada totalmente dentro de un sistema binario (Derrida, 1981). De modo que cualquier noción de sentido *final* siempre es puesto en espera. Los estudios culturales de esta clase interpretativa, como las otras formas de indagación sociológica, están inevitablemente encerradas en este ‘círculo de sentido’.

En el enfoque semiótico, la representación se entendió con base en muchas palabras que funcionan como signos dentro del lenguaje. Pero, para comenzar, en una cultura el sentido depende frecuentemente de unidades mayores de análisis –narraciones, afirmaciones, grupos de imágenes, discursos completos que operan a través de una variedad de textos, áreas de conocimiento sobre un tema que ha adquirido amplia autoridad. La semiótica parece confinar el proceso de representación al lenguaje, y tratarlo como un sistema cerrado, más bien estático. Los últimos desarrollos han dado más atención a la representación como fuente de la producción de *conocimiento* social –un sistema más abierto, conectado de modo más íntimo con prácticas sociales y asuntos de poder. En el enfoque semiótico el sujeto ha sido desplazado del centro del lenguaje. Los últimos teóricos vuelven sobre la cuestión del sujeto, o al menos sobre el espacio vacío que la teoría de Saussure dejó al respecto; sin que, desde luego, se le vuelva a poner en el centro, como autor o fuente de sentido. Aun si el lenguaje, en algún sentido ‘nos habla’ (como gustaba de decir Saussure) fue también importante que en ciertos momentos históricos, algunas personas tuvieran más poder para hablar sobre ciertos temas que otros (los médicos varones sobre enfermas locas, en el final del siglo diecinueve, por ejemplo, para tomar el caso desarrollado en la obra de Michel Foucault). Los modelos de representación, arguyen los críticos, deben enfocar estos amplios temas de conocimiento y poder.

Foucault usó la palabra ‘representación’ en un sentido más restringido del que usamos aquí, pero se considera que él ha contribuido a un nuevo e importante enfoque del problema de la representación. Lo que le llamaba la atención era la producción de conocimiento (antes que de sentido) a través de lo que él llamó **discurso** (en vez de simple lenguaje). Su proyecto, dijo, era analizar ‘cómo los seres humanos se entienden a sí mismos dentro de nuestra cultura’ y cómo nuestro conocimiento sobre ‘lo social, el individuo encarnado (*embodied*) y los sentidos compartido’ es producido en diferentes períodos. Con

su énfasis sobre la comprensión cultural y sentidos compartidos, pues de ver que el proyecto de Foucault tenía aún en cierto grado una deuda con Saussure y Barthes (ver Deyfrus y Rabinov, 1982, p. 17) mientras en otros aspectos se apartaba radicalmente de ellos. El trabajo de Foucault estaba mucho más fundado históricamente, y daba mayor atención a las especificidades históricas que el enfoque semiótico. Como dijo, ‘las relaciones de poder, no las relaciones de sentido’ eran su principal preocupación. Los objetos particulares de la atención de Foucault eran las varias disciplinas de las ciencias sociales y humanas –que él llamó ‘las ciencias sociales subjetivadoras’. Estas habían adquirido un creciente papel, prominente y influyente, en la cultura moderna y era, en muchos casos, consideradas como el discurso que, como la religión en tiempos previos, podían darnos ‘la verdad’ en el conocimiento.

Retornaremos al trabajo de Foucault en algunos capítulos de este libro (por ejemplo en el 5). Aquí vamos a introducir a Foucault y el enfoque *discursivo* de la representación haciendo el bosquejo de sus principales ideas: su concepto de *discurso*; el tema del *poder y el conocimiento*; y la cuestión del *sujeto*. Podría ser útil, sin embargo, comenzar por darte un sabor general, en los términos gráficos (algo machacados) de Foucault, de cómo vio que su proyecto difería del enfoque semiótico de la representación. Se distanció de un enfoque como el de Saussure y Barthes, que se basaban en ‘el dominio de la estructura signifiante’, para basarse en el análisis de lo que él denominó las ‘relaciones de fuerza, desarrollos estratégicos, y tácticas’:

*Creo aquí que el punto de referencia no debe ser el gran modelo del lenguaje (lengua) y de los signos, sino el de una guerra y batalla. La historia que cuenta para nosotros y nos determina tiene la forma de una guerra y no la del lenguaje: relaciones de poder no relaciones de sentido ... (Foucault, 1980, pp. 114-115).*

Rechazando a la vez el marxismo hegeliano (lo que él denominaba ‘lo dialéctico’) y la semiótica, Foucault decía que:

*Ni la dialéctica, como lógica de contradicciones, ni la semiótica, como estructura de comunicación, pueden dar cuenta de la inteligibilidad intrínseca de los conflictos. ‘La dialéctica’ es una manera de evadir la realidad del conflicto siempre abierta y riesgosa reduciéndola a el esqueleto hegeliano, y la ‘semiología’ es una manera de evitar su carácter violento, sangriento y letal, reduciéndolo a una calmada forma platónica de lenguaje y de diálogo. (Ibid.)*

#### **4.1 Del lenguaje al discurso**

El primer punto para tener en cuenta es, por tanto, el cambio de atención en Foucault del ‘lenguaje’ al ‘discurso’. El estudio no el lenguaje sino el *discurso* como un sistema de representación. Normalmente, el término ‘discurso’ es usado como un concepto lingüístico. Así, significa pasajes conectados de escritura o habla. Michel Foucault, sin embargo, le dio un sentido diferente. Lo que le interesaba eran las reglas las prácticas que producen aserciones con sentido que regulan el discurso en diferentes períodos históricos. Por ‘discurso’ Foucault entendido un conjunto de aserciones que permiten a un lenguaje hablar –un modo de representar el conocimiento sobre—un tópico particular en un

momento histórico particular. ... El discurso acerca de la producción de conocimiento por medio del lenguaje. Pero ... dado que todas las prácticas sociales implican *sentido*, y el sentido conforma e influencia lo que hacemos —nuestra conducta— todas las prácticas tienen un aspecto discursivo’ (Hall, 1992, p, 291). Es importante notar que el concepto de *discurso* aquí no es un concepto puramente ‘lingüístico’. Es un concepto sobre el lenguaje y la práctica. Intenta superar la distinción tradicional entre lo que uno *dice* (lenguaje) y lo que uno *hace* (práctica). El discurso, dice Foucault, construye el tópico. Define y produce los objetos de nuestro conocimiento, gobierna el modo como se puede hablar y razonar acerca un tópico. También influencia cómo las ideas son puestas en práctica y usadas para regular la conducta de los otros. Así como un discurso ‘rige’ ciertos modos de hablar sobre un tópico, definiendo un aceptable e inteligible modo de hablar, escribir, o comportarse uno, del mismo modo, por definición, ‘excluye’, limita y restringe otros modos de hablar, o conducirnos en relación con el tópico o de construir conocimiento sobre el mismo. El discurso, decía Foucault, nunca consiste en una aserción, un texto, una acción o una fuente. El mismo discurso, característico de un modo de pensar o de un estado del conocimiento en un determinado tiempo (lo que Foucault llamaba el *episteme*), aparecerá a través de un rango de textos, y como una forma de conducta, en un número de diferentes sitios institucionales dentro de la sociedad. Sin embargo, cada vez que estos eventos discursivos ‘versan sobre el mismo objeto, comparten el mismo estilo y ... soportan una estrategia ... un común movimiento y patrón institucional, administrativo o político’ (Cousin y Hussain, 1984, pp. 84-85), entonces Foucault dice que pertenecen a una misma **formación discursiva**.

El sentido y la práctica significativa está construidos por tanto dentro del discurso. Como los semióticos, Foucault era un ‘construccionista’. Sin embargo, a diferencia de ellos, estaba preocupado con la producción del conocimiento y del sentido, no a través del lenguaje sino a través del discurso. Había por tanto similitudes, pero también sustanciales diferencias entre estas dos versiones.

La idea de que ‘el discurso produce objetos de conocimiento’ y de que nada que sea significativo existe *fuera del discurso*, es a primera vista una proposición desconcertante, que parece ir directamente contra el grano mismo del pensamiento de sentido-común. Vale la pena gastar un momento para explorar esta idea con más atención. ¿Dice Foucault, como algunos le han criticado, que *nada existe fuera del discurso*? En realidad, Foucault *no* niega que las cosas puedan tener una existencia real, material, en el mundo. Lo que el dice es que *nada tiene sentido fuera del discurso* (Foucault, 1972). Como Laclau y Mouffe dicen ‘usamos [el término discurso] para enfatizar el hecho de que toda configuración social *tiene sentido*’ (1990, p. 1000). El concepto de discurso no es acerca de si las cosas existen sino sobre de dónde viene el sentido.

#### LECTURA E

Toma ahora la lectura E, por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, un extracto corto de *New Reflections on the Revoulution of our Time* (1990), del cual hemos citado lo anterior, y léelo cuidadosamente. Lo que ellos dicen es que los objetos físicos *existen*, pero no tienen sentido fijo; toman sentido y se convierte en objeto de conocimiento *dentro del discurso*. Asegúrate de seguir su argumento antes de continuar.

1. En términos del discurso sobre ‘construir un muro’ la distinción entre la parte lingüística (pedir un ladrillo) y el acto físico (poner el ladrillo en su lugar) no importa. Lo primero es lingüístico lo segundo físico. Pero *ambos* son discursivos –con sentido dentro del discurso.
2. El objeto esférico de cuero que pateas es un objeto físico –una pelota. Pero se vuelve una ‘pelota de fútbol’ dentro del contexto de las reglas de un juego, que ha sido socialmente construido.
3. Es imposible determinar el sentido de un objeto fuera de su contexto de uso. Una piedra tirada en una pelea es una cosa distinta (‘un proyectil’) de una piedra expuesta en un museo (‘una pieza de escultura’).

Esta idea de que existen las cosas y acciones físicas, pero que sólo toman sentido y se convierten en objeto de conocimiento dentro del discurso, está en el corazón de la teoría *construccionista* del sentido y la representación. Foucault arguye que dado que sólo podemos tener conocimiento de las cosas si ellas tienen un sentido, es el discurso –y no las cosas en sí mismas—las que producen conocimiento. Temas como ‘locura’, ‘castigo’ y ‘sexualidad’ sólo existen significativamente *dentro del discurso* sobre ellos. Por tanto, el estudio del discurso de la locura, del castigo o de la sexualidad tendría que incluir los siguientes elementos:

1. enunciados sobre ‘locura’, ‘castigo’ o ‘sexualidad’ que nos dan cierto conocimiento sobre estas cosas;
2. las reglas que prescriben ciertos modos de hablar sobre estos tópicos y excluyen otros modos –que gobiernan lo que es ‘decible’ o ‘pensable’ sobre locura, castigo o sexualidad, en un momento histórico particular,
3. ‘sujetos’ que de alguna manera personifican el discurso –el loco, la mujer histérica, el criminal, el desviado, el perverso sexual; con los atributos que esperamos que estos sujetos deben tener, dado el modo como el conocimiento sobre estos tópicos ha sido construido en tal tiempo;
4. como este conocimiento sobre el tópico adquiere autoridad, un sentido de encarnar la ‘verdad’ sobre el mismo; constituyendo ‘la verdad del asunto’, en un momento histórico;
5. las prácticas dentro de las instituciones para trabajar con estos sujetos –tratamiento médico para los locos, regímenes de castigo para los culpables, disciplina moral para los sexualmente desviados –cuya conducta es regulada y organizada de acuerdo con estas ideas;
6. reconocimiento de que un diferente discurso o *episteme* va a sugerir un momento histórico posterior, que suplanta el existente, abriendo una nueva formación discursiva, y produciendo, a su vez, nuevas concepciones de ‘locura’, o ‘castigo’, o ‘sexualidad’, nuevos discursos con el poder y autoridad, la ‘verdad’, para regular las prácticas sociales de modo nuevo.

## 4.2 La historización del discurso: prácticas discursivas

El punto principal que hay que mantener aquí es la manera como el discurso, la representación, y la ‘verdad’ han sido radicalmente *historizadas* por Foucault, en contraste con la tendencia más bien ahistórica de la semiótica. Las cosas significan algo y son ‘verdaderas’, decía, sólo dentro de un contexto histórico específico. Foucault no creía que se encontraran los mismos fenómenos a través de diferentes períodos históricos. Pensaba que, en cada período, el discurso producía formas de conocimiento, objetos, sujetos y prácticas de conocimiento, que diferían radicalmente de período a período, sin necesaria continuidad entre ellos.

Por tanto, para Foucault, por ejemplo, la enfermedad mental no era un hecho objetivo, que permanecía el mismo en todos los períodos históricos, y significaba lo mismo en todas las culturas. Sólo dentro de una formación discursiva definida, el objeto, ‘la locura’, podía aparecer como un constructo significativo o inteligible. Estaba ‘constituido por todo lo que se decía, en todos los enunciados que lo nombraban, lo dividían, lo describían, lo explicaban, trazaban su desarrollo, indicaban sus variadas correlaciones, lo juzgaban, y posiblemente le daban la palabra para articular, en su nombre, discursos que debían ser tomados como suyos’ (1972, p. 32). Y sólo después de que una cierta definición de ‘locura’ era puesta en práctica, el sujeto apropiado —el ‘loco’ como era definido por el conocimiento médico y psiquiátrico del momento— podía aparecer.

O, tomemos de su obra otros ejemplos de prácticas discursivas. Siempre ha habido relaciones sexuales. Pero ‘sexualidad’, decía Foucault, como un modo específico de hablar sobre, estudiar y regular el deseo sexual, sus secretos y fantasías, sólo apareció en las sociedades occidentales en un momento histórico particular (Foucault, 1978). Siempre ha habido lo que ahora nosotros llamamos formas homosexuales de comportamiento. Pero ‘el homosexual’ como una forma específica de sujeto social, fue *producido*, y sólo pudo hacer su aparición, dentro de los discursos morales, legales, médicos y psiquiátricos, y dentro de las prácticas y aparatos institucionales de finales del siglo diecinueve, con las teorías particulares sobre la perversidad sexual (Weeks, 1981, 1985). Igualmente, no tiene sentido hablar de la ‘mujer histérica’ fuera del modo de ver la histeria en el siglo diecinueve como una muy común enfermedad femenina. En *The Birth of the Clinic* (1973), Foucault mostró cómo ‘en menos de medio siglo, la comprensión médica de la enfermedad fue transformada’ de una noción clásica en que la enfermedad existía separada del cuerpo, a la moderna idea de que la enfermedad surgía dentro del cuerpo humano y sólo allí podía ser mapeada (McNay, 1994). Este giro discursivo cambió la práctica médica. Le dio más importancia a ‘la mirada’ del doctor que ahora podía ‘leer’ el curso de la enfermedad con una mirada poderosa a lo que Foucault llamó ‘el cuerpo visible’ del paciente —siguiendo las \*‘rutas ... inscritas en un atlas anatómico de acuerdo con una ya familiar geometría’ (Foucault, 1973, pp.3-4). Este mayor conocimiento aumentó el poder de vigilancia del doctor frente al paciente.

Foucault decía que el conocimiento y las prácticas alrededor de *todos* los temas eran específicas histórica y culturalmente. No podían y no debían existir significativamente

fuera de los discursos específicos., i.e. fuera de los modos como eras representadas en el discurso, producidos en el conocimiento y reguladas por las prácticas discursivas y las técnicas disciplinarias de un tiempo y sociedad particulares. Lejos de aceptar las continuidades trans-históricas de que son tan orgullosos los historiadores, Foucault creía que eran más significativas las rupturas radicales y las discontinuidades entre un período y otro, entre una formación discursiva y otra.

### 4.3 Del discurso al poder/conocimiento

En su obra tardía Foucault se preocupó aun más con el hecho de cómo el conocimiento operaba mediante prácticas discursivas en contextos institucionales específicos ára regular la conducta de los otros. Enfocó la relación entre conocimiento y poder, y cómo el poder opera dentro de lo que él llamó un *aparato* institucional y sus *tecnologías* (técnicas). La concepción de Foucault del aparato de castigo, por ejemplo, incluía una variedad diversa de elementos, lingüísticos y no lingüísticos – ‘discursos, instituciones, arreglos arquitectónicos, regulaciones, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, moralidad, filantropía, etc. -- ... El aparato está entonces inscrito en un juego de poder, pero está siempre vinculado a ciertas coordenadas de conocimiento. ... En esto consiste el aparato: estrategias de relaciones de fuerzas que dan soporte y están soportadas por tipos de conocimiento’ (Foucault, 1980b, pp. 194, 196).

Este enfoque tomo como uno de sus temas principales la investigación de las relaciones entre conocimiento, poder y el cuerpo en la sociedad moderna. Vio al conocimiento como inextricablemente involucrado en relaciones de poder porque siempre estaba siendo aplicado a la regulación de la conducta social en la práctica (es decir, aplicado a ‘cuerpos’ particulares). Este resaltamiento de la relación entre discurso, conocimiento y poder marcó un desarrollo significativo en el enfoque *construccionista* de la representación que hemos venido delineando. Rescató la representación de los grilletes de una teoría puramente formal y le dio un contexto histórico, práctica y ‘mundano’ de operación.

Te puedes preguntar hasta qué punto esta preocupación por el discurso, el conocimiento y el poder llevó los intereses de Foucault más cerca de los de las teorías sociológicas clásicas de la ideología, especialmente del marxismo con su intento de identificar las posiciones e intereses de clase dentro de formas particulares de conocimiento. Foucault se acerca, de hecho, en el trato de estas cuestiones sobre la ideología, más que de pronto lo hizo la semiótica formal (aunque Roland Barthes estaba también interesado con las cuestiones de la ideología y el mito, como vinos antes). Pero Foucault tenía razones muy específicas y coherentes para rechazar la problemática clásica marxista de la ‘ideología’. Marx había dicho que, en cada época, las ideas reflejan la base económica de la sociedad, y entonces las ‘ideas rectoras’ eran las de la clase rectora que gobierna una economía capitalista, y correspondían a sus intereses dominantes. El argumento principal de Foucault contra la teoría marxista de la ideología era que ella tendía a reducir toda la relación entre conocimiento y poder a la cuestión de poder de *clase* e intereses de *clase*. Foucault no negaba la existencia de las clases, pero se oponía fuertemente al *reduccionismo* económico y de clase de la teoría marxista de la ideología.

Segundo, conceptuaba que el marxismo tendía a contrastar las ‘distorsiones’ del conocimiento burgués, contra sus propios reclamos de ‘verdad’ –la ciencia marxista. Pero Foucault no creía que ninguna forma de pensamiento podía reclamar ‘la verdad’ absoluta, fuera del juego del discurso. *Todas* las formas políticas y sociales de pensamiento, creía, estaban inevitablemente prisioneras en el interjuego entre conocimiento y poder. Por eso su trabajo rechaza la pregunta tradicional marxista ‘¿a favor de qué intereses de clase operan el lenguaje, la representación y el poder?’.

Los teóricos posteriores, como el italiano Antonio Gramsci, que fue influenciado por Marx pero rechazó el reduccionismo de clase, han propuesto una definición de ‘ideología’ que es considerablemente cercana a la posición de Foucault, aunque todavía está muy preocupado por las cuestiones de clase. La noción de Gramsci era que determinados grupos sociales luchan de modos diferentes, incluyendo el ideológico, para ganar el consentimiento de otros grupos y lograr una clase de ascendencia tanto en el pensamiento y la práctica sobre ellos. Esta forma de poder fue llamada **hegemonía** por Gramsci. La hegemonía nunca es permanente, y no es reducible a los intereses económicos o a un simple modelo clasista de la sociedad. Esto tiene ciertas semejanzas con la posición de Foucault, aunque en algunos puntos clave ellos difieren radicalmente. (El asunto de la hegemonía es tratado brevemente en el capítulo 4.)

¿Qué distingue la posición de Foucault sobre el discurso, conocimiento y poder de la teoría marxista de intereses de clase y la ‘distorsión’ ideológica? Foucault lanzó por lo menos dos proposiciones radicalmente nuevas.

### *1 Conocimiento, poder y verdad*

El primer punto toca el modo como Foucault concebía el vínculo entre conocimiento y poder. Hasta ahora hemos tendido a pensar que el poder operaba de una manera directa y brutalmente represiva, dejando de lado cosas delicadas como la cultura y el conocimiento, aunque Gramsci ciertamente rompió con ese modelo de poder. Foucault decía que no sólo el conocimiento es siempre una forma de poder, sino que el poder está involucrado en las cuestiones de si, y en qué circunstancias, el conocimiento es aplicado o no. Esta cuestión de la aplicación y *efectividad* del **poder/conocimiento** es más importante, de acuerdo con él, que la cuestión de su ‘verdad’.

El conocimiento vinculado al poder no sólo asume la autoridad de ‘la verdad’ sino que tiene el poder de *hacerse él mismo verdadero*. Todo conocimiento, una vez aplicado en el mundo real, tiene efectos reales, y en ese sentido al menos, ‘se vuelve verdadero’. El conocimiento, una vez usado para regular la conducta de los otros, implica constricciones, regulaciones y prácticas disciplinarias. Entonces, ‘No hay relación de poder sin la correlativa constitución de un campo de conocimiento, y no hay conocimiento alguno que no presuponga y constituya al mismo tiempo relaciones de poder’ (Foucault, 1977<sup>a</sup>, p. 27).

De acuerdo con Foucault, lo que pensamos que ‘conocemos’ en un particular período, acerca, digamos, del crimen tienen una implicación sobre cómo regulamos, controlamos y castigamos a los criminales. El conocimiento no opera en el vacío. Es puesto a trabajar, por medio de ciertas tecnologías y estrategias de aplicación, en situaciones

especiales, contextos históricos y regímenes institucionales. Para estudiar el castigo, debes estudiar como la combinación de discurso y poder – poder/conocimiento—ha producido una cierta concepción del crimen y del criminal, ha tenido ciertos efectos reales tanto para el criminal como para el castigador, y cómo estos han sido puestos en práctica históricamente dentro de ciertos regímenes específicos de prisiones.

Esto llevó a Foucault a hablar, no de ‘La Verdad’ del conocimiento en un sentido absoluto –una Verdad que permanecería así, en cualquier período, contexto, y lugar—sino de una formación discursiva que sostenía un determinado **régimen de verdad**. Entonces, puede ser o no ser verdadero que una crianza por un padre/madre solitario lleve a la delincuencia y al crimen. Pero si todos creen que ello es así, y castiga en consecuencia a los padres/madres solitarios, esto tendrá consecuencias reales para tanto padres/madres como para los hijos, y se convertirá en ‘verdad’ en términos de sus efectos reales, aun que en algún sentido absoluto ella haya sido demostrado de manera conclusiva. Foucault decía que en las ciencias humanas y sociales:

*La verdad no está por fuera del poder. ... La verdad es una cosas de este mundo; es producida sólo en virtud de múltiples formas de constricción. E induce efectos regulares de poder. Cada sociedad tiene sus regímenes de verdad, sus ‘políticas generales’ de verdad; esto es, los tipos de discurso que esa sociedad acepta y hace funcionar como verdaderos, los mecanismos y las instancias que posibilitan que uno distinga los enunciados verdaderos de los falsos, los medios por los cuales cada uno es sancionado ... el status de aquellos que están a cargo de decir qué es lo verdadero. (Foucault, 1980, p. 131).*

## *2 Nuevas concepciones del poder*

Segundo, Foucault propuso una concepción del poder totalmente nueva. Tendemos a pensar el poder como siempre moviéndose en una dirección sencilla –de arriba hacia abajo—y procediendo de una fuente específica –el soberano, el estado, la clase dirigente, etc. Para Foucault, sin embargo, el poder no ‘funciona en forma de una cadena’ –él circula. Nunca es monopolizado por un centro.’Es desarrollado y ejercitado en forma de una organización de red’ (Foucault, 1980, p. 98). Esto sugiere que todos estamos, hasta cierto punto, implicados en su circulación –opresores y oprimidos. No se irradia hacia abajo, o desde una fuente o desde un lugar. Las relaciones de poder permean todos los niveles de la existencia social y se encuentran por tanto operan en todo lugar de la vida social –en las esferas privadas de la familia y la sexualidad como en las esferas públicas de la política, la economía y la ley. Más aún, el poder no sólo es negativo, no sólo reprime lo que pretende controlar. También es *productivo*. ‘No sólo pesa sobre nosotros como una fuerza que dice no, sino ... que atraviesa y produce cosas, induce placer, formas de conocimiento, produce discurso. Necesita ser pensado como una red productiva que penetra todo el cuerpo social’ (Foucault, 1980, 119).

El sistema de castigo, por ejemplo, produce libros, tratados, regulaciones, nuevas estrategias de control y de resistencia, debates en el Parlamento, conversaciones, confesiones, memos legales y apelaciones, regímenes de entrenamiento para los guardas, etc. Los esfuerzos por controlar la sexualidad producen una verdadera explosión de

discurso –hablas sobre el sexo, programas de televisión y radio, sermones y legislaciones, novelas, historias y presentaciones de revistas, consejería médica y psicológica, ensayos y artículos, sabias tesis y programas de investigación, lo mismo que nuevas prácticas sexuales (e. gr. ‘sexo seguro’) y la industria pornográfica. Sin negar que el estado, la ley, el soberano y la clase dominante pueden tener posiciones de dominación, Foucault mueve nuestra atención de las grandiosas y globales estrategias de poder hacia los muchos circuitos, tácticas, mecanismo y efectos localizados a través de los cuales circula el poder –lo que Foucault llama ‘los rituales meticulosos’ o ‘la microfísica del poder’. Estas relaciones de poder ‘van hasta la profundidad misma de la sociedad’ (Foucault, 1977a, p. 27). Ellas conectan la manera como el poder opera actualmente a la base de las grandes pirámides del poder mediante lo que él llama un movimiento capilar (los capilares son las venitas muy delgadas que ayudan al intercambio del oxígeno entre la sangre de nuestros cuerpos y los tejidos que la circundan). No porque el poder refleje simplemente en estos niveles bajos ‘o reproduzca, al nivel de los individuos, cuerpos, gestos o comportamientos la forma general de la ley o el gobierno’ (Foucault, 1977<sup>a</sup>, p. 27), sino, por el contrario, porque este enfoque ‘enraíza [el poder] en formas de comportamiento, cuerpos y relaciones locales de poder que no se deben mirar como simples proyecciones del poder central’ (Foucault, 1980, p. 201).

¿A qué objeto se aplica primariamente, dentro del modelo de Foucault, la microfísica del poder? Sobre el cuerpo. El pone el cuerpo en el centro de las luchas entre diferentes formaciones del poder/conocimiento. Las técnicas de regulación se aplican al cuerpo. Los diferentes formaciones y aparatos discursivos dividen, clasifican e inscriben el cuerpo de manera diferente en sus respectivos regímenes de poder y de ‘verdad’. En *Discipline and Punish*, por ejemplo, Foucault analiza los muy diferentes modos en que el cuerpo del criminal es ‘producido’ y disciplinado en diferentes regímenes de castigo en Francia. En períodos tempranos, el castigo era al azar, las prisiones eran lugares en los que el público podía andar y el castigo máximo era inscrito en el cuerpo por medio de instrumentos de tortura y ejecución, etc. –una práctica cuya esencia era que debía ser pública, visible a todos. La forma moderna de regulación disciplinaria y de poder, por el contrario, es privada, individualizada; los prisioneros son escondidos del público y con frente unos de otros, aunque continuamente están bajo vigilancia por las autoridades; y el castigo es individualizado. Aquí, el cuerpo ha llegado a ser el sitio de una nueva forma de régimen disciplinario.

Desde luego este ‘cuerpo’ no es simplemente el cuerpo natural que todos los seres humanos tienen en todos los tiempos. Este cuerpo es *producido* dentro del discurso, de acuerdo con las diferentes formaciones discursivas –el estado de conocimiento sobre el crimen y el criminal, lo que cuenta como ‘verdadero’ sobre cómo cambiar o disuadir el comportamiento criminal, el aparato específico y las tecnologías de castigo que prevalecen en un tiempo determinado. Esta es una concepción radicalmente historizada del cuerpo – una suerte de superficie sobre la cual los diferentes regímenes de poder/conocimiento escriben sus sentidos y efectos. Ella piensa el cuerpo como ‘totalmente impreso por la historia y los procesos de desconstrucción del cuerpo en la historia’ (Foucault, 1977a, p. 63

#### 4.4 Resumen: Foucault y la representación

El enfoque de Foucault sobre la representación no es fácil de resumir. El se interesa con la producción de conocimiento y sentido a través del discurso. Foucault de hecho analiza textos particulares y representaciones, como lo hicieron los semiólogos. Pero está más inclinado a analizar *toda una formación discursiva* a la que pertenece un texto o práctica determinada. Su interés está en el conocimiento provisto por las ciencias humanas y sociales, que organiza la conducta, la comprensión, la práctica y la creencia, la regulación de los cuerpos así como poblaciones totales. Aunque su trabajo se hizo claramente en, y estuvo fuertemente influenciado por, el despertar del ‘giro lingüístico’ que marcó el enfoque *construccionista* de la representación, su definición de discurso es mucho más amplio que el del lenguaje, e incluye muchos otros elementos de práctica y regulación institucional que el enfoque de Saussure, excluido el foco lingüístico. Foucault es mucho más específico históricamente hablando, pues ve las formas de poder/conocimiento como siempre enraizadas en contextos e historias particulares. Sobre todo, para Foucault la producción de conocimiento está siempre cruzada por cuestiones de poder y por el cuerpo; y esto expande grandemente el panorama de lo que está involucrado en la representación.

La mayor crítica que se ha hecho contra su trabajo es que él tiende a absorberse mucho en el ‘discurso’, y esto tiene el efecto de favorecer el que sus seguidores olviden la influencia de los factores materiales, económicos y estructurales en la operación del poder/conocimiento. Algunos críticos también encuentran vulnerable al cargo de relativismo su rechazo todo criterio de ‘verdad’ en las ciencias humanas a favor de una idea de un ‘régimen de verdad’ y de una voluntad de poder (la voluntad de hacer las cosas ‘verdaderas’). Sin embargo, hay poca duda sobre el mayor impacto que su obra ha tenido sobre las teorías contemporáneas de la representación y el sentido.

#### 4.5 Charcot y la actuación de la histeria

En el siguiente ejemplo trataremos de aplicar el método de Foucault a un caso particular. La figura 1.8 presenta un cuadro de André Brouillet en que aparece el famoso psiquiatra y neurólogo francés Jean- Martin Charcot (1825-1893), dando una clase sobre el tema de la histeria femenina a estudiantes en el salón de su famosa clínica La Salpêtrière.

ACTIVIDAD 7. Mira el cuadro de Brouillet (figura 1.8). ¿Qué muestra como una representación del estudio de la histeria?

Brouillet muestra a una paciente histérica que está sostenida por un asistente y dos mujeres. Por muchos años la histeria fue considerada como una enfermedad de mujeres y aunque Charcot demostró conclusivamente que muchos de sus síntomas se encontraban en hombres, y que una proporción significativa de sus pacientes eran hombres, Elaine Showalter observa que ‘para Charcot, también, la histeria sigue siendo simbólica, si no médicamente, una enfermedad femenina’ (1087, p. 148). Charcot era un hombre muy humano que tomaba seriamente el sufrimiento de sus pacientes y los trataba con dignidad. Diagnosticaba la histeria como un mal genuino no como una excusa de embaucador (como ha sucedido en nuestro tiempo, después de muchas batallas, con la anorexia). Este cuadro representa un rasgo regular del régimen de tratamiento de Charcot, en que la mujer histérica

mostraba delante de una audiencia de cuerpo médico y de estudiantes los síntomas de su enfermedad, que terminaba con frecuencia en convulsión histérica.

Se puede decir que la pintura captura y representa visualmente un evento ‘discursivo’ –la emergencia de un nuevo régimen de conocimiento. La gran distinción de Charcot, que traía estudiantes de muy lejos para estudiar con él (incluyendo, en 1885, al joven Sigmund Freud desde Viena), era su demostración de que ‘los síntomas histéricos como la parálisis se podían producir y aliviar con la sugestión hipnótica’ (Showalter, 1987, p. 148). Aquí vemos cómo la práctica de la hipnosis es aplicada.

En efecto, la imagen parece capturar *dos* de esos momentos de la producción de conocimiento. Charcot no prestaba mucha atención a lo que decían los pacientes (aunque él observaba sus acciones y gestos meticulosamente). Pero Freud y su amigo Breuer sí. Al comienzo, cuando ellos regresaron a Viena, usaron el método hipnótico de Charcot, que había atraído mucha atención como un nuevo enfoque para el tratamiento de la histeria en La Salpêtrière. Pero más tarde ellos trataron la histeria de una joven llamada Berta Pappenheim y ella, bajo el seudónimo de ‘Anna O’, se convirtió en el primer estudio de caso escrito por Freud y Breuer en el innovador *Studies in Hysteria* (1974/1895). La ‘pérdida de palabras’, su incapacidad para captar la sintaxis de su propia lengua (el alemán), los silencios y el balbuceo sin sentido de esta joven intelectualmente brillante, poética e imaginativa, pero rebelde, dieron a Breuer y Freud la primera clave de que la perturbación lingüística estaba relacionada con el resentimiento con ‘el lugar’ que le correspondía como hija obediente de un decididamente padre patriarcal, y por tanto estaba profundamente conectada con la enfermedad. Después de la hipnosis su capacidad para hablar coherentemente retornó, un pudo hacerlo fluidamente en otros tres idiomas, aunque no en su nativo alemán. A través de su diálogo con Breuer, y su habilidad para ‘trabajar’ su difícil relación con el lenguaje, ‘Anna O’ dio el primer ejemplo de ‘cura de habla’ que, desde luego, proveyó más tarde a Freud toda la base para el subsiguiente desarrollo del método psicoanalítico. De modo que estamos viendo, en esta imagen, el ‘nacimiento’ de dos nuevos *epistemes* psiquiátricos: el método de hipnosis de Charcot, y las condiciones que llevaron más tarde al psicoanálisis.

El ejemplo también tiene muchas conexiones con la cuestión de la *representación*.

En el cuadro, el paciente está actuando o ‘representando’ con su cuerpo los síntomas histéricos que ella está ‘sufriendo’. Pero estos síntomas también están siendo ‘representados’ –en el muy diferente lenguaje del diagnóstico y análisis médico—a su audiencia (de él y de ella) por el profesor: una relación que implica *poder*. Showalter nota que, en general, ‘la representación de la histeria femenina era el aspecto central del trabajo de Charcot’ (p. 148). En efecto, la clínica estaba llena de litografías y pinturas. Había hecho que sus asistentes coleccionaran un álbum fotográfico de pacientes nerviosos, una suerte de inventario visual de los varios ‘tipos’ de pacientes histéricos. Más tarde empleó un fotógrafo profesional para que se hiciera cargo del servicio. Sus análisis mostraban los síntomas, que es lo que parece que está sucediendo en el cuadro, que acompañaban la ‘actuación’ histérica. No vacilaba ante los aspectos espectaculares y teatrales asociados con sus demostraciones de la hipnosis como régimen de tratamiento. Freud pensaba que ‘Cada una de sus “fascinantes clases” era ‘una pequeña obra de arte en construcción y

composición'. En efecto, anotaba Freud, 'el nunca aparecía más grande ante sus oyentes que cuando después del esfuerzo, de dar el más detallado relato de su hilo de pensamiento, de su enorme franqueza sobre sus dudas e inquietudes para reducir el golfo entre el maestro y el alumno' (Gay, 1988, p. 49).

ACTIVIDAD 8. Ahora mira cuidadosamente el cuadro de nuevo, teniendo en mente lo que hemos dicho acerca del método de Foucault y del enfoque de la representación, y responde a las siguientes preguntas:

1. ¿Quién comanda el centro del cuadro?
2. ¿Quién o qué constituye el 'sujeto'? ¿Son (1) y (2) el mismo?
3. ¿Puedes decir que se está produciendo conocimiento aquí? ¿Cómo?
4. ¿Qué notas sobre las relaciones de poder en la pintura? ¿Cómo están representadas? ¿Cómo la *forma* y las *relaciones espaciales* del cuadro las representan?
5. Describe la 'mirada' de la gente en la imagen: ¿Quién mira a quién? ¿Qué nos dice *esto*?
6. ¿Qué nos dicen la edad y el género de los participantes?
7. ¿Qué mensaje transmite el cuerpo de la paciente?
8. ¿Hay un mensaje sexual en la imagen? Si sí, ¿cuál?
9. ¿Cuál es la relación tuya, el observador del cuadro, con la imagen?
10. ¿Notas alguna cosa adicional que hayamos pasado por alto?

#### LECTURA F

Ahora lee el relato sobre Charcot y La Salpêtrière presentado por Elaine Showalter en "The performance of hysteria", tomado de *The female malady*, reproducido como Lectura F al final de este capítulo. Mira cuidadosamente las dos fotografías de las mujeres histéricas, pacientes de Charcot. ¿Qué sacas de su comentario al pie?

#### 5. ¿EN DONDE ESTA EL SUJETO?

Hemos trazado el cambio del trabajo de Foucault desde el lenguaje al discurso y conocimiento, y la relación con las cuestiones de poder. Pero, puedes preguntar, ¿en dónde está el sujeto? Saussure intentó abolir el sujeto de las cuestiones de la representación. El lenguaje nos hablar, decía. El sujeto aparecía en el esquema de Saussure como el autor de los actos individuales de habla (*habla*). Pero, como hemos visto, Saussure no pensaba que el nivel de *el habla* fuera adecuado para un análisis 'científico' del lenguaje. En un sentido,

Foucault comparte esta posición,\* Para él, es el *discurso*, no el sujeto, el que produce el conocimiento. El discurso está comprometido con el poder, pero no es necesario hallar ‘un sujeto’--el rey, la clase dominante, la burguesía, el estado, etc. – para que el poder/conocimiento opere. Por otro lado, Foucault sí incluyó los sujetos en su teorías, aunque no le restituyó al sujeto la posición como centro y autor de la representación. En efecto, a medida que su trabajo se desarrollaba, se volvió más y más preocupado con cuestiones acerca del ‘sujeto’, y en su más tardío e incompleto trabajo, llegó hasta darle cierta conciencia reflexiva sobre su conducta, aunque esto aún no llegó a restaurarle su completa soberanía.

Foucault era sin duda profundamente crítico de lo que llamaríamos una concepción tradicional del sujeto. La noción convencional piensa ‘el sujeto’ como un individuo que está completamente dotado de conciencia; una entidad autónoma y estable, el ‘núcleo’ del *self*, y la fuente independiente y auténtica de la acción y el sentido. De acuerdo con esta concepción, cuando nos oímos hablar, nos sentimos idénticos con lo que hemos dicho. Y esta identidad del sujeto con lo que se ha dicho le da una posición privilegiado con relación al sentido. Sugiere que, aunque otras personas nos pueden malentender, *nosotros* siempre nos entendemos a nosotros mismos porque *somos la fuente del sentido en primer lugar*.

Sin embargo, como hemos visto, el giro hacia la concepción construccionista del lenguaje y la representación hizo mucho para desplazar al sujeto de una posición privilegiada con relación al conocimiento y el sentido. Es el discurso, no los sujetos que lo hablan, el que produce el conocimiento. Los sujetos pueden producir textos particulares, pero ellos operan dentro de los límites de *una episteme*, la *formación discursiva*, el *régimen de verdad*, de un período y cultura particular. Este sujeto *del* discurso no puede estar fuera del discurso, pero debe estar *sujeto al* discurso. Debe someterse a sus reglas y convenciones, a sus disposiciones de poder/conocimiento. El sujeto puede llegar a ser el portador de la clase de conocimiento que produce el discurso. Puede volverse el objeto a través del cual el poder se ejercita. Pero no puede estar por fuera del poder/conocimiento como su fuente y autor. En ‘The subject and power’ (1982) Foucault escribe ‘Mi objetivo ... ha sido crear una historia de los diferentes modos por los cuales, en nuestra cultura, los seres humanos son hechos sujetos ... Es una forma de poder que hace a los individuos sujetos. Hay dos sentidos de la palabra *sujeto* : sujeto al control de alguien y en su dependencia, y ligado a su (*de él, sic*) propia identidad por una conciencia y conocimiento. Ambos sentidos sugieren una forma de poder que subyuga y hace sujeción (Foucault, 1982, pp. 208, 212). El hacer el discurso y la representación más históricos fue correspondido, en Foucault, con una radical historización *del sujeto*. ‘Uno debe dejar de lado el sujeto constituyente, librarse del sujeto mismo, es decir, llegar a un análisis que puede dar cuenta la constitución del sujeto dentro de un marco histórico’ (Foucault, 1980, p. 115).

¿En donde, pues, está ‘el sujeto’ en este enfoque más discursivo del sentido, la representación y el poder?

El ‘sujeto’ de Foucault parece haber sido producido mediante el discurso en dos diferentes sentidos o lugares. Primero, el discurso mismo produce ‘sujetos’ –figuras que personifican las formas particulares de conocimiento que el discurso produce. Estos sujetos tienen los atributos que esperaríamos al ser ellos definidos por el discurso: el loco, la mujer

histórica, el homosexual, el criminal individualizado, etc. Estas figuras son específicas de regímenes discursivos y períodos históricos específicos. Pero el discurso también produce *un lugar para el sujeto*, (i.e. el lector u observador, que también ‘ésta sujeto’ al discurso) desde el cual su particular conocimiento y sentido hace sentido. No es inevitable que todos los individuos en un período particular lleguen a ser sujetos de un discurso particular en este sentido, y por tanto portadores de su poder/conocimiento. Pero para ellos –nosotros— hacerlo, deben –nosotros debemos—localizarse (nosotros, ellos) in *la posición* desde la cual el discurso hace más sentido, y entoces llegan a ser sus ‘sujetos’ mediante la ‘sujeción’ a sus sentidos, poder y regulación. Todos los discursos, por tanto, construyen **posiciones-sujeto**, desde los cuales sólo ellos hacen sentido.

Este enfoque tiene implicaciones radicales para una teoría de la representación. Por que sugiere que los discursos mismos construyen las posiciones-sujeto desde las cuales ellos se vuelven significativos y tienen efectos. Los individuos pueden diferir en cuanto a su clase social, género, ‘raza’, y características étnicas (entre otros factores), pero no serán capaces de dar sentido hasta que se hayan identificado con esas posiciones que el discurso construye, sujetándose ellos mismos a sus reglas, y por tanto, volviéndose los sujetos de su poder/conocimiento. Por ejemplo, en esta teoría la pornografía producida para hombres ‘trabajará’ para mujeres sólo si en algún sentido las mujeres se ponen en la posición del ‘varón mirón voyeur’ –que es la posición-sujeto ideal que el discurso de la pornografía masculina construye –y mira los modelos desde esta posición discursiva ‘masculina’. Esta puede ser, y es, una posición altamente discutible. Pero consideremos un ejemplo que ilustra el argumento.

### 5.1 Cómo dar sentido a *Las Meninas* de Velásquez

*The Order of Things* (1970) de Foucault abre con una discusión de un cuadro que el famoso pintor español Velásquez denominó *Las Meninas*. Este cuadro ha sido el tópico de considerable debate y controversia por expertos. La razón para usarla aquí es porque, como todos los críticos dicen, el cuadro mismo pone ciertas preguntas acerca de la naturaleza de la *representación*, y el mismo Foucault la usa para hablar de estos amplios aspectos del tema. Son estos argumentos los que nos interesan aquí, no la cuestión de si la lectura de Foucault es la ‘verdadera’, la correcta o aun la definitiva y final. Que el cuadro no tiene un sentido, ni menos un sentido final o fijo, es en efecto uno de los argumentos más poderosos.

El cuadro es único en el trabajo de Velásquez. Era parte de la colección real de la corte española y estaba en palacio en una habitación que fue luego consumida por el fuego. Fue fechada ‘1656’ por el sucesor de Velásquez en el cargo de pintor de la corte. Se llamaba originalmente ‘La Emperatriz con sus Damas y un Enano’; pero en el inventario de 1666, adquirió el título de ‘Un retrato de la Infanta de España con sus Damas de Servicio y Sirvientes, por el Pintor de la Corte y Camarero Diego Velásquez’. Posteriormente fue llamada *Las Meninas* –‘Las damas de honor’. Algunos dicen que el cuadro muestra a Velásquez trabajando en *Las Meninas* mismas y que fue pintado con la ayuda de un espejo –pero esto no parece acertado. La explicación más común y convincente es que Velásquez estaba trabajando en un retrato de cuerpo entero del Rey y la Reina, y que son ellos los que están reflejados en el espejo de la pared del fondo. A esta pareja miran la princesa y sus asistentes y hacia ella se dirige la mirada del artista cuando él retrocede desde su lienzo. El

reflejo magistralmente incluye a la pareja real en el cuadro. Este es esencialmente la descripción que Foucault acepta.

[Figura 1.9. Diego Velásquez, *Las Meninas*, 1656]

*Las Meninas* muestran el interior de una habitación –acaso el estudio del pintor o alguna otra habitación del palacio real, El Escorial. La escena, aunque en sus rincones más profundos es oscura, está bañada en la luz de una ventana a la derecha. ‘Estamos mirando el cuadro en el cual el pintor a su vez nos está mirando’, dice Foucault (1970, p. 4). A la izquierda, mirando hacia delante, está el pintor, Velásquez. Está en el acto de pintar y su pincel está levantado, ‘talvez ... considerando si agrega o no un toque final al lienzo’ (p. 3). Está mirando a su modelo, que está sentado en el lugar desde el cual nosotros estamos mirando, pero no podemos ver quién es el modelo porque el lienzo sobre el que Velásquez está pintando nos da el reverso, su frente decididamente volteado de nuestra mirada. En el centro del cuadro está la que según la tradición es la princesita, la Infanta Margarita, que ha venido a mirar lo que están haciendo. Ella está en el centro del cuadro, pero ella no es ‘el sujeto’ del lienzo de Velásquez. La infanta tiene consigo un entorno de ‘dueñas, damas de honor, cortesanos y enanos’, y su perro (p. 9). Los cortesanos están detrás, hacia el fondo a la derecha. Sus damas de honor están a lado y lado de ella, enmarcándola. A la derecha, al frente, hay dos enanos, uno un famoso payaso real. Los ojos de muchos de estas figuras, así como la del mismo pintor, están mirando hacia el frente del cuadro, a los que están sentados.

¿Quiénes son ellos –las figuras a quienes todos miran pero que no podemos ver y cuyo retrato en el lienzo nos está prohibido ver? De hecho, aunque inicialmente podamos pensar que no podemos verlos, el cuadro nos dice quiénes son porque detrás de la cabeza de la Infanta y un poco hacia la izquierda del centro del cuadro, enmarcado por una gruesa madera, hay un espejo, y en el espejo, por fin, están reflejados los sentados, que de hecho están sentados en la posición desde la cual nosotros estamos mirando: ‘un reflejo que nos muestra muy simplemente lo que está faltando a la vista de todos’ (p. 15). Las figuras reflejadas en el espejo son, en efecto, el Rey Felipe IV, y su esposa, Mariana. Al lado del espejo, a la derecha del mismo, en la pared del fondo, hay otro ‘marco’, pero no es un espejo que refleja hacia delante; es una puerta que lleva hacia atrás de la habitación. En la escalera, puestos los pies en diferentes gradas, ‘un hombre está de pie en una silueta de cuerpo entero’. Ha entrado apenas o apenas está dejando la escena y la está mirando desde atrás, observando lo que ocurre en ella pero ‘contento con sorprender a los que no lo están viendo a él’ (p. 10).

## 5.2 El sujeto de/en la representación

¿Quién o qué es el sujeto de esta pintura? En sus comentarios Foucault usa *Las Meninas* para hacer puntos generales sobre su teoría de la representación y específicamente sobre el papel del sujeto:

1. ‘Foucault lee el cuadro en términos de la representación y del sujeto’ (Dreyfus y Rabinow, 1982, p. 20). Así como es un cuadro que nos muestra (representa) una escena en que se está pintando el retrato del rey y de la reina de España, también se trata de un cuadro

que *nos dice algo sobre cómo trabajan la presentación y el sujeto* . Produce su propia clase de conocimiento. La representación y el sujeto constituyen el mensaje subyacente –acerca de lo que se trata, su sub-texto.

2. Claramente, la representación aquí no es sobre un ‘verdadero’ reflejo o imitación de la realidad. Desde luego, las personas en el cuadro pueden ‘parecer como’ las actuales personas de la corte de España. Pero el discurso de la pintura en el cuadro está haciendo mucho más que simplemente replicar cuidadosamente lo que existe.

3. Todo es en cierto sentido *visible* en el cuadro. Y sin embargo, de lo que ‘se trata’ –su sentido— depende de cómo lo ‘leamos’. *Está construido tanto alrededor de lo que se ve como de lo que no se ve*. No puedes ver lo que está siendo pintado en el lienzo, aunque esto parece ser el punto de todo el ejercicio. No puedes ver lo que todo mundo está viendo, que son los sentados, a no ser que asumamos que hay un reflejo de ellos en el espejo. Ellos están y no están en el cuadro. O mejor, están presentes a mediante una substitución. No podemos verlos porque no están directamente representados: pero su ‘ausencia’ está representada –*reflejada* a través de su reflejo en el espejo del fondo. El sentido de la pintura es producido, dice Foucault, a través de este complejo inter-juego entre *presencia* (lo que ves, lo visible) y *ausencia* (lo que no ves, lo que ha sido desplazado al marco). La representación trabaja tanto por medio de lo que *no* está mostrado como de lo que lo está.

4. De hecho, un número de substituciones o desplazamientos parece que están ocurriendo aquí. Por ejemplo, el ‘sujeto’ y el centro del cuadro que miramos parece ser la Infanta. Pero el ‘sujeto’ o centro es también, desde luego, la pareja sentada –el rey y la reina—que no podemos ver pero los del cuadro sí ven. Puedes decir esto a partir del espejo en que están reflejados el rey y la reina, el cual está también casi en el centro del cuadro. De modo que la Infanta y la pareja real, en un sentido, comparte el lugar central como los ‘sujetos’ principales del cuadro. Todo depende de dónde estás mirando –sea hacia la escena, desde donde tú el espectador, estás sentado o desde la escena, desde la posición de los personajes en el cuadro. Si aceptas el argumento de Foucault, entonces hay *dos* sujetos del cuadro y *dos* centros. Y la composición del cuadro –su discurso—nos fuerza a oscilar entre estos dos ‘sujetos’ sin decidir finalmente con cuál identificarnos. Pero nuestra visión, la *manera como miramos* al cuadro, oscila entre dos centros, dos sujetos, dos posiciones de mirada, dos sentidos. Lejos de estar finalmente resuelto en alguna verdad absoluta sobre el sentido del cuadro, el discurso del cuadro muy deliberadamente nos deja en este estado de atención suspendida, en este proceso oscilatorio de mirar. Su sentido está siempre en proceso de emerger, de tal modo que un sentido final siempre es diferido.

5. Puedes decir mucho sobre cómo el cuadro trabaja como un discurso, y qué significa, siguiendo la orquestación del *mirar* – quién mira qué o a quién. *Nuestra* mirada –los ojos de la persona que mira el cuadro, el espectador –sigue las relaciones de mirar como están representadas en el cuadro. Sabemos que la figura de la Infanta es importante porque sus asistentes la están mirando. Pero sabemos que alguien más importante está sentado en frente de la escena, a quienes no podemos ver, porque muchas figuras –la Infanta, el bufón, el pintor mismo— los están mirando. De modo que el espectador (quien también está ‘sujeto’ al discurso del cuadro) está haciendo dos clases de miradas. Mirando a la escena desde la posición de fuera, en frente del cuadro. Y al mismo tiempo, mirando la escena,

*mediante la identificación con la mirada* que tienen las figuras en el cuadro. Proyectándonos dentro de los sujetos del cuadro nos ayuda como espectadores a mirar, a ‘dar sentido’ al cuadro. Tomamos las posiciones indicados por el discurso, nos identificamos con ellas, sujetos a su sentido, y nos convertimos en sus ‘sujetos’.

6. Es crítico para el argumento de Foucault que el cuadro no tenga un sentido completo. Ella significa algo en relación con el espectador que la mira. El espectador completa el sentido del cuadro. El sentido es por tanto construido en el diálogo entre el cuadro y el espectador. Velásquez, desde luego, podía no conocer quién en adelante iba a ocupar la posición del espectador. Sin embargo, toda la ‘escena’ del cuadro tuvo que organizarse en relación con tal punto ideal enfrente del cuadro desde el cual cualquier espectador debía mirarlo, si es que el cuadro iba a tener sentido. El espectador, podríamos decir, está pintado en la posición al frente del cuadro. En este sentido, el discurso produce una *posición-sujeto* para el espectador-sujeto. Para que el cuadro trabaje, el espectador, quienquiera que sea, debe ‘sujetarse’ al discurso del cuadro, y de este modo, volverse el observador ideal del cuadro, el principal productor de su sentido, --su ‘sujeto’. Lo que quiere decir que el discurso construye al espectador como un sujeto --es decir que el discurso construye un lugar para el sujeto espectador que está mirando el cuadro y dándole sentido.

7. La representación ocurre por tanto desde al menos tres posiciones en el cuadro. Primero, estamos nosotros, el espectador, cuya ‘mirada’ junta y unifica los diferentes elementos y relaciones en el cuadro dentro de un sentido global. Este sujeto debe estar allí para que el cuadro tenga sentido, pero el espectador no está representado en el cuadro. Luego está el pintor que pintó la escena. El está ‘presente’ en dos lugares al mismo tiempo, dado que él debe estar por una parte en donde nosotros estamos sentados, a fin de poder pintar la escena, pero él también se ha puesto (se ha representado) en el cuadro, mirando hacia el punto de vista desde donde nosotros, el espectador, hemos tomado su lugar. Podemos decir también que la escena hace sentido y es organizada como conjunto en relación con la figura cortesana que está en la escalera del fondo, dado que él también mira todo pero --como nosotros y el pintor-- algo por fuera del cuadro.

8. Finalmente, considera el espejo en la pared del fondo. Si fuera un espejo ‘real’, estaría representándonos o reflejándonos, dado que nosotros estamos en la posición del frente de la escena hacia donde todos los del cuadro están mirando y para la cual el conjunto hace sentido. Pero no nos refleja, sino que *en nuestro lugar* pone al rey ya la reina de España. De alguna manera ¡el discurso del cuadro nos pone en el lugar del soberano! Puedes imaginar el buen humor de Foucault con esta substitución.

Foucault argumenta que es claro por el modo como el discurso de la representación opera en el cuadro que éste *debe ser* mirado y se le debe dar sentido desde aquella posición-sujeto de enfrente, desde la cual nosotros, los espectadores, estamos mirando. Este es también el punto de vista desde el cual una cámara hubiera hecho el encuadre para filmar la escena. Y, mira y observa, la persona a quien Velásquez escoge para ‘representar’ como sentado en tal posición es el soberano --amo de todo lo que mira-- que es la vez el ‘tema del cuadro’ [*subject of the painting*, en inglés o francés; ESC] (de lo que se trata) y el ‘sujeto en’ el cuadro --a quien el discurso pone en el cuadro pero que, simultáneamente, le da sentido y lo entiende desde una posición de dominio supremo.

## 6. CONCLUSION: REPRESENTACIÓN, SENTIDO Y LENGUAJE RECONSIDERADOS

Comenzamos con una bastante simple definición de representación. Un proceso por el cual los miembros de una cultura usan el lenguaje (ampliamente definido como un sistema que utiliza signos, cualquier sistema de signos) para producir sentido. Aun así, esta definición tiene la importante premisa de que las cosas –objetos, personas, eventos del mundo—no tienen por ellos mismos ningún sentido fijo, final o verdadero. Somos nosotros –dentro de las culturas humanas—los que hacemos que las cosas signifiquen, los que significamos. Los sentidos, en consecuencia, siempre cambiarán, entre culturas y entre períodos. No hay garantía de que un objeto de una cultura tenga un sentido equivalente en otra, precisamente porque las culturas difieren, a veces radicalmente, una de otra en sus códigos –la manera como ellas inventan, clasifican y asignan sentido al mundo. Por tanto una idea importante sobre la representación es la aceptación de un grado de *relativismo cultural* de una cultura a otra, una cierta falta de equivalencia, y por tanto la necesidad de *traducción* a medida que nos movemos desde un conjunto conceptual o universo de una cultura a otra.

Llamamos *construccionista* a este enfoque de la representación, y lo contrastamos tanto con el enfoque *reflectivo* como con el *intencional*. Pero, si la cultura es un proceso, una práctica ¿cómo funciona? En la *perspectiva construccionista* la representación implica hacer el sentido mediante la introducción de vínculos entre tres diferentes órdenes de cosas: lo que denominamos el mundo de las cosas --la gente, los eventos y las experiencias; el mundo conceptual –los conceptos mentales que llevamos en nuestras cabezas; y los signos, organizados en lenguajes, que ‘están por’ o comunican estos conceptos. Ahora bien, si tienes que establecer vínculos entre sistemas que no son los mismos, y fijarlos al menos por un tiempo a fin de que la gente conozca las correspondencia entre uno y otro sistema, entonces debe haber algo que permita traducir entre ellos –decirnos qué palabra utilizar para qué concepto, y así sucesivamente. De allí la noción de *códigos*.

La producción de sentidos depende de la práctica de interpretación, y la interpretación está sostenida por nuestro uso activo del código –*codificar*, poner las cosas dentro del código—y por la interpretación de la persona que está al otro lado y hace la *descodificación* (Hall, 1980). Pero ten en cuenta que, porque los sentidos son cambiantes y se deslizan, los códigos operan más como convenciones sociales que como leyes fijas o reglas inquebrantables. A medida que los sentidos se corren o deslizan los códigos de una cultura cambian imperceptiblemente. La gran ventaja de los conceptos y clasificaciones de una cultura que portamos en nuestras cabezas es que nos permiten *pensar* sobre las cosas, estén allí presentes o no; más aún, hayan existido o no. Hay conceptos para nuestras fantasías, deseos e imaginaciones también como para los llamados objetos ‘reales’ del mundo material. Y la ventaja del lenguaje es que nuestros pensamientos sobre el mundo no necesitan permanecer exclusivos de nosotros y silenciosos. Podemos pasarlos a un lenguaje, hacerlos ‘hablar’, mediante el uso de signos que están por ellos –y entonces hablar, escribir, comunicarnos sobre ellos con otras personas.

Gradualmente, entonces, hemos complejizado lo que entendemos por representación. Se volvió cada vez menos la cosa directa que asumimos al comienzo –por

ello necesitamos *teorías* para explicarla. Miramos dos versiones del construccionismo —el que se concentraba en cómo el *lenguaje* y la *significación* (el uso de signos en el lenguaje) trabajan para producir sentido, que —siguiendo a Saussure y Barthes—denominamos *semiótica*; y el que, siguiendo a Foucault, quien se concentró en cómo el *discurso* y las *prácticas discursivas* producen conocimiento. No voy a repasar los puntos finos hallados en estos dos enfoques, pues puedes mirarlos en el cuerpo del capítulo y refrescar la memoria. En la *semiótica* recordarás la importancia del significante/significado, de la *lengua/habla* y del ‘mito’, y cómo la marca de diferencia y las oposiciones binarias eran cruciales para el sentido. En el enfoque *discursivo* recordarás las formaciones discursivas, el poder/conocimiento, la idea de un ‘régimen de verdad’, el modo como el discurso produce también el sujeto y define la posición-sujeto desde la cual se deriva el conocimiento y, también, el retorno ‘del sujeto’ al campo de la representación. Con muchos ejemplos tratamos de que entendieras estas teorías y las aplicarás. Sobre ellas se discutirá más en los capítulos siguientes.

Nota que el capítulo *no* dice que el enfoque *discursivo* revolcó todo el enfoque *semiótico*. El desarrollo teórico no procede de este modo lineal. Había mucho que aprender de Saussure y de Barthes, y todavía seguimos descubriendo modos de aplicar fructíferamente sus intuiciones —sin necesariamente tragar todo lo que dijeron. Por eso ofrecimos algunas críticas de su pensamiento. Hay mucho que aprender de Foucault y del enfoque *discursivo*, pero no todo lo que allí se dice es correcto y la teoría es abierta a las críticas, las invita.

De nuevo, en próximos capítulos, a medida que encontremos nuevos desarrollos de la teoría de la representación, y miremos las fortalezas y debilidades de estas posiciones aplicadas en la práctica, llegaremos a apreciar más completamente lo que hemos explorado inicialmente sobre este proceso de construcción del sentido, que está en el corazón mismo de nuestra cultura. Lo que hemos ofrecido aquí es, así lo esperamos, un recuento relativamente claro de un conjunto de ideas complejas, hasta ahora tentativas, dentro de un proyecto no aún terminado.

## REFERENCIAS

- BARTHES, R. (1967) *The Elements of Semiology*. London, Cape.  
BARTHES, R. (1972) *Mythologies*. London, Cape.  
BARTHES, R. (1972a) ‘The world of wrestling’ in *Mythologies*. London, Cape.  
BARTHES, R. (1972b) ‘Myth today’ in *Mythologies*. London, Cape.  
BARTHES, R. (1975) *The pleasure of the Text*. New York, Hall and Wang.  
BARTHES, R. (1977) *Image—Music—Text*. Glasgow, Fontana.  
BRYSON, N. (1990) *Looking at the Overlooked: four essays on still life painting*. London, Relation Books.  
COUSINS, M. and A. HUSSAIN (1984) *Michel Foucault*. Basingstoke, Macmillan.  
CULLER, J. (1976) *Saussure*. London, Fontana.  
DERRIDA, J. (1981) *Positions*. Chicago, Ill., University of Chicago Press.  
DREYFUS, H. and RABINOW, P. (eds.) (1982) *Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Brighton, Harvester.

- DU GAY, P. (ed.) (1997) *Production of Culture/Cultures of Production*. London, Sage/The Open University.
- DU GAY, P., P. HALL, L. JANES, H. MACKAY, and K. NEGUS. (1997) *Doing Cultural Studies: the story of the Sony Walkman*. London, Sage/The Open University.
- FOUCAULT, M. (1970) *The Order of Things*. London, Tavistock.
- FOUCAULT, M. (1972) *The Archaeology of Knowledge*. London, Tavistock.
- FOUCAULT, M. (1973) *The Birth of the Clinic*. London, Tavistock.
- FOUCAULT, M. (1978) *The History of Sexuality*. Hammondsworth, Allen Lane/Penguin Books.
- FOUCAULT, M. (1977a) *Discipline and Punish*. London, Tavistock.
- FOUCAULT, M. (1977b) 'Nietzsche, genealogy, history', in *Language, Counter-Memory, Practice*. Oxford, Blackwell.
- FOUCAULT, M. (1980) *Power/Knowledge*. Brighton, Harvester.
- FOUCAULT, M. (1982) 'The subject and power' in Dreyfus and Rabinow (eds.).
- FREUD, S. and J. BREUER. (1974) *Studies on Hysteria*. Hammondsworth. Pelican. First Published 1895.
- GAY, P. (1980) *Freud: a life for our time*. London, Macmillan.
- HALL, S. (1980) 'Encoding and decoding' in Hall, S. et al. (eds.) *Culture, Media, Language*. London, Hutchinson.
- HALL, S. (1992) 'The West and the Rest', in Hall, S. and B. Gieben, B. (eds.). *Formations of Modernity*. Cambridge, Polity Press/The Open University.
- HOEG, P. (1994) *Miss Smilla's Feeling For Snow*. London, Flamingo.
- LACLAU, E. and C. MOUFFE. (1990) 'Post-Marxism without apologies' in Laclau, E., *New Reflections on the Revolution of our Time*. London, Verso.
- McNAY, I. (1994). *Foucault: a critical introduction*. Cambridge, Polity Press.
- MACKAY, H. (ed.) (1997) *Consumption and Everyday Life*. London. Sage/The Open University.
- SAUSSURE, F. de (1960) *Course in General Linguistics*. London, Peter Owen.
- SHOWALTER, E. (1987) *The Female Malady*. London, Virago.
- WEEKS, J. (1981) *Sex. Politics and Society*. London, Longman.
- WEEKS, J. (1985) *Sexuality and its Discontents*. London, Routledge.

## LECTURAS ADICIONALES

### LECTURA A

#### Norman Bryson, 'Lenguaje, reflexión y naturaleza muerta'

Con Cotán también las imágenes tienen como función inmediata la separación del observador del modo previo de mirar [...]: descondicionan lo habitual y borran el sin fin eclipse y la fatiga de la visión mundana, reemplazándola con brillo. El enemigo es un modo de ver que piensa que conoce de antemano lo que vale la pena mirar y lo que no: contra esto, la imagen presenta la sorpresa constante de las cosas vistas por primera vez. La

mirada es retornada a un estado [primevo] anterior a cuando aprendió a escotomizar [romper/dividir] el campo visual, a cómo poner cortinas a lo no importante y a no *mirar* sino a escanear. En lugar de las formas abreviadas que se escanean en el mundo, Cotán provee formas que están articuladas a la longitud inmensa, formas tan copiosas o prolifas que uno no puede ver dónde o cómo comenzar para simplificarlas. No ofrecen entradas para la reducción porque no omiten nada. Justo en el punto en que el ojo piensa que ya sabe la forma y la puede obviar, la imagen prueba que de hecho el ojo no ha entendido nada de lo que se piensa descartar.

La relación propuesta en Cotán entre el observador y los alimentos, tan meticulosamente expuesto, no parece implicar, paradójicamente, referencia alguna al apetito o a la función de mantenimiento, que resulta coincidencial; puede ser descrita como anoréxica, si se toma esta palabra en su sentido literal y griego, que significa ‘sin deseo’. Todas las naturalezas muertas de Cotán se basan en el modo de mirar monástico, específicamente el monasticismo de los [monjes] Cartujos, a cuya orden entró Cotán como hermano lego en Toledo en 1603. Lo que distingue a la regla cartuja es su énfasis en la soledad sobre la vida comunal: los monjes viven en celdas individuales, en donde oran, estudian —y comen— solos, pues se encuentran sólo para el oficio de la noche, para la misa de la mañana y para las vísperas de la tarde. Hay total abstención de carne, y en los viernes y en otros días de ayuno la dieta es de pan y agua. En la obra de Cotán hay ausencia de cualquier concepción del alimento como que implica la convivialidad de la comida —el compartir la hospitalidad—[...]. El constante espacio de sus cuadros nunca es la cocina sino el cantarero, un espacio de enfriamiento en donde los alimentos son con frecuencia colgados de cuerdas (amontonados, o en contacto con una superficie, podrían dañarse más fácilmente). Ubicados en la cocina, cerca de los platos y de los cuchillos, ollas y jarras, los objetos habrían apuntado inevitablemente hacia el consumo en la mesa, en cambio el cantarero mantiene la idea de los objetos como una forma separable, disociado de su función como alimento. En *Membrillo, Repollo, Melón y Pepino* [figura 1.3] nadie puede tocar el colgante membrillo o el repollo sin perturbarlos y ponerlos a columpiarse en el espacio: su inmovilidad es la marca de la ausencia humana, la distancia de la mano que alcanza PATRA comer; y los vuelve immaculados. Colgando de cuerdas, el membrillo y el repollo carecen del peso conocido por la mano. Su liviandad repudia tal conocimiento íntimo. Libres de la familiaridad que viene por el tacto, y divorciados de la idea de consumo, los objetos toman un valor que nada tiene que ver con su función nutritiva.

Lo que reemplaza el interés de la manutención es su interés como forma matemática. Como muchos pintores de este período en España, Cotán ha desarrollado un alto sentido del orden geométrico; pero mientras las ideas de la esfera, la elipse y el cono son usados por ejemplo en El Greco para asistirlo en la organización pictórica de la composición, aquí son explotados por sí mismos. Uno puede pensar de *Membrillo, Repollo, Melón y Pepino* como un experimento en la clase de transformaciones que se exploran en la rama de la matemática llamada topología. Comenzamos por la izquierda con el membrillo, una esfera pura que gira sobre su eje. Yendo al melón la esfera se vuelve una elipse, de la cual un segmento ha sido cortado y se muestra independiente. A la derecha las formas segmentadas recobran sus límites continuos en la forma corrugada del pepino. La curva descrita por todos estos objetos tomada en conjunto no es informal sino cuidadosamente logarítmica: sigue una serie de proporciones armónicas o musicales con las coordenadas

verticales de la curva exactamente marcadas por las cuerdas. Y es una curva compleja, no el simple arco de un grafo sobre una superficie bidimensional. En relación con el membrillo, el repollo parece salirse un poco hacia delante; el melón está un poco más adelante que el membrillo, el trozo de melón se proyecta más allá del borde, y el pepino avanza aún más. El arco es, por tanto, no en el mismo plano de sus coordenadas, se curva en tres dimensiones: es una verdadera hipérbola [...]

El compromiso matemático de estas formas muestra señales de un cálculo exacto, como si la escena fuera vista con interés científico, aunque no creatural. El espacio geométrico reemplaza al espacio creatural, el espacio alrededor del cuerpo que es conocido por el tacto y es creado por los movimientos familiares de las manos y los brazos. El juego de Cotán con las ideas geométricas y volumétricas reemplaza este espacio aconchado, definido por los gestos habituales, con un espacio abstracto y homogéneo que ha roto con la matriz del cuerpo. Este es el punto: suprimir el cuerpo como fuente de espacio. Ese espacio corporal o táctil es profundamente no visual: las cosas que allí encontramos son cosas a que llegamos —un cuchillo, un plato, un trozo de alimento—instintivamente y casi sin mirar. Es este espacio, la casa verdadera de la visión borrosa y desdibujada, el que los rigores de Cotán pretenden abolir. Y la tendencia a geometrizar llena otro propósito, no menos severo: repudiar el trabajo del pintor como fuente de composición y reasignar la responsabilidad de sus formas a otra fuente —a la matemática, no a la creatividad. En muchas naturalezas muertas el pintor primero organiza los objetos en una configuración satisfactoria y luego usa tal arreglo como la base de la composición. Pero organizar el mundo pictóricamente de este modo es imponer sobre él un orden que es infinitamente inferior al orden ya revelado al alma por la contemplación de la forma geométrica: la renuncia de Cotán a la composición es un acto adicional, privado, de auto-negación. Se aproxima a la pintura en términos de una disciplina, o ritual: siempre el mismo cantarero, que uno debe asumir ha sido pintado de primero, como una plantilla; siempre los mismos elementos recurrentes, la luz cayendo a cuarenta y cinco grados, la misma alternación de verdades brillantes y amarillos contra el piso gris, la misma escala, el mismo tamaño de marco. Alterar alguno de estos elementos sería permitir demasiado espacio a la auto-aserción personal, al orgullo de la creatividad; la pintura hasta su último detalle debe presentarse como el resultado de descubrimiento, no de invención, una pintura de la obra de Dios que borra completamente la mano del hombre (en Cotán un brochazo visible sería como una blasfemia).

Fuente: Bryson, 1990, pp. 65-70.

## **LECTURA B:**

### **Roland Barthes, ‘El mundo de la lucha libre’**

La función del luchador no es vencer; es pasar por exactamente los movimientos que se espera él haga. Se dice que el judo contiene un aspecto simbólico oculto; aun en medio de su eficiencia, los gestos son medidos, precisos pero restringidos, hechos cuidadosamente pero con un golpe sin volumen. La lucha, por el contrario, ofrece un exceso de gestos, explotados hasta el límite de su sentido. En el jugo, un hombre que está

en lona, a duras penas está allí, se enrolla, se retrae, elude la derrota, o, si ésta es obvia, inmediatamente desaparece; en la lucha, un hombre que está en la lona lo está de modo exagerado, y llena completamente los ojos de los espectadores con el intolerable espectáculo de su impotencia.

Esta función de grandilocuencia es en efecto la misma del teatro antiguo, cuyo principio, lenguaje y ayudas (máscaras y gorros) apoyan lo exageradamente visible [...]. El gesto del luchador vencido [significa] al mundo una derrota que, lejos de ser disimulada, es enfatizada y mantenida como una pausa en la música [...]. [Esto] pretende significar el modo trágico del espectáculo. En la lucha, como en el escena antigua, uno no se avergüenza del propio sufrimiento, uno sabe cómo llorar, uno tiene el gusto de las lágrimas.

Cada signo en la lucha está, por tanto, cargado de absoluta claridad, puesto que uno debe siempre entender al punto de qué se trata. Tan pronto como los adversarios están en el ring, el público es abrumado por la obviedad de los roles. Como en el teatro, cada tipo físico expresa hasta el exceso la parte que ha sido asignada al participante. Thauvin, un hombre de cincuenta años con un cuerpo obeso y combo, cuyo tipo de repugnancia asexual siempre inspira apodosos femeninos, despliega en su carne los caracteres de la bajeza... [S]u parte es representar lo que, en el clásico concepto del *salaud*, el 'maloso' (el concepto clave en cualquier encuentro de lucha) aparece como orgánicamente repugnante. La náusea voluntariamente provocada por Thauvin muestra por tanto un muy extenso uso de signos: no sólo su fealdad es usada aquí para significar bajeza, sino que adicionalmente la fealdad es recogida dentro de una calidad particularmente repulsiva de materia: el colapso pálido de la carne muerta (el público llama a Thauvin 'la mortecina', de tal modo que la condenación de la turba no brota de su juicio sino del mismo fondo de los humores. Se dejará luego involucrar frenéticamente una idea de Thauvin que se ajusta enteramente a su origen físico: sus acciones corresponden perfectamente a la viscosidad esencial del personaje.

Por tanto debemos encontrar en el cuerpo del luchador la primera clave del encuentro. Sé desde el comienzo que todas las acciones de Thauvin, sus traiciones, crueldades y actos de cobardía, no fallarán a la medida de la primera imagen de inobleza que me dio; puedo estar seguro que hará inteligentemente y hasta el último detalle todos los gestos de esa clase de bajeza amorfa, y por tanto llenará hasta el borde la imagen del repugnante bastardo que es: el pulpo bastardo. Los luchadores por tanto tienen un físico tan perentorio como los caracteres de la Commedia dell'Arte, que despliegan por anticipado, en sus vestidos y actitudes, el contenido futuro de sus papeles: Así como Pantalón nunca puede ser más que un ridículo cornudo, Arlequín un siervo astuto y el Doctor un pedante estúpido, de la misma manera Thauvin nunca será otra cosa que un traidor innoble, Reinières (un tipo alto, rubio, con un cuerpo débil y cabellera despeinada) la imagen móvil de la pasividad, Mazaud (bajito y arrogante como un gallo) la del orgullo grotesco, y Orzano (un afeminado niño-osito que aparece primero con una faldón azul y rosado) la, doblemente jocosa, de la vengativa 'marrana' (*salope*), o perra (porque no pienso que el público del Elysée-Mont-Martre, como Littré, crea que *salope* es masculino).

El físico de los luchadores constituye por tanto un signo básico, así como una semilla contiene la lucha completa. Pero esta semilla prolifera, por a cada giro de la lucha,

en cada nueva situación, el cuerpo del luchador ofrece al público el entretenimiento de un temperamento que encuentra su natural expresión en el gesto.

Los diferentes estratos del sentido arrojan luz sobre cada uno, y formal el más inteligible de los espectáculos. La lucha libre es como un escrito diacrítico: sobre el sentido fundamental de su cuerpo el luchador arregla comentarios que son episódicos pero siempre oportuna, y constante ayuda a la lectura de la lucha por medio de gestos, actitudes y mimos que hacen completamente obvia la intención.

Alguna vez el luchador triunfa con una mueca repulsiva mientras se arrodilla sobre el buen deportista; algunas veces da a la turba una sonrisa vanidosa que implica una temprana venganza; algunas veces, puesto contra el suelo, lo golpea ostensivamente para hacer evidente a todos la intolerable naturaleza de su situación; y a veces erige un complicado conjunto de signos que intentan hacer que el público entienda que el legítimamente personifica la siempre entretenida imagen del gruñón, que sin parar confabula sobre su inconformidad.

Por tanto estamos tratando con una real Comedia Humana, en donde lo más socialmente inspirados matices de pasión (vanidad, rectitud, crueldad refinada, un sentido de 'dar a quien su merecido') siempre encuentran felizmente el signo claro que los recibe, expresa y lleva triunfalmente a los confines de la sala. Es obvio que en esta circunstancia no importa si la pasión es genuina o no. Lo que el público quiere es la imagen de la pasión, no la pasión en sí. No hay en la lucha problema con la verdad como también ocurre en el teatro. En ambos lo que se espera es la inteligible representación de situaciones morales que usualmente son privadas. Este vaciamiento de la interioridad en beneficio de su signo exterior, este sorberse el contenido por la forma, es el verdadero principio del triunfante arte clásico. [...]

Fuente: Barthes, 1972, pp. 16-18.

## **LECTURA C:**

### **Roland Barthes, 'El mito hoy'**

(Extracto de un capítulo cuyo texto completo está en la Lectura Cendoc No. 4425)

## **LECTURA D:**

### **Roland Barthes, 'Retórica de la imagen'**

Tenemos aquí un anuncio de Panzani: unos paquetes de pasta, un lata, unos tomates, cebollas, pimientos, un champiñón, todos saliendo de una bolsa medio abierta, en amarillos y verdes sobre fondo rojo. Tratemos de captar los diferentes mensajes que contiene: La imagen inmediatamente da un primer mensaje cuya sustancia es lingüística; sus soportes

son la leyenda, que es marginal, y las marcas, que están insertas en la disposición natural de la escena [...]. El código del cual ha sido tomado este mensaje es el del idioma francés; el único conocimiento requerido para descifrarlo es el conocimiento de la escritura y del francés. De hecho, este mensaje puede ser diseccionado un poco más, por el signo *Panzani* no da simplemente el nombre de la firma sino también, por su asonancia, un significado adicional, el de 'italianidad'. El mensaje lingüístico es por tanto doble (al menos en esta imagen partícula): denotacional y connotacional. Sin embargo, como tenemos aquí sólo un signo típico, el de un lenguaje articulado (escrito), será tenido como un solo mensaje.

Dejando de lado el mensaje lingüístico, nos quedamos con la pura imagen (aunque las marcas son anecdóticamente parte de ella). Esta imagen provee de frente una serie de signos discontinuos. Primero (el orden es lo de menos pues los signos no son líneas), la idea que tenemos en la escena es que estamos de regreso del mercado. Un significado que por sí mismo implica dos valores eufóricos: el de frescura de los productos y el de la preparación esencialmente doméstica para la que están destinados. Su significante es la bolsa medio abierta que deja derramar sobre la mesa las provisiones, 'desempacadas'. Para leer este primer signo se necesita sólo un conocimiento que es de algún modo implantado como parte de los hábitos de una muy extendida cultura en donde 'mercar uno mismo' es opuesto a la saturación rápida (enlatados, refrigeradores) de una civilización 'más mecánica'. Un segundo signo es también más o menos evidente: su significante es la puesta conjunta del tomate, el pimientón y los tres colores (amarillo, verde, rojo) del anuncio; su significado es Italia, o mejor 'la italianidad'. El signo se pone así mismo en relación de redundancia con el signo connotado del mensaje lingüístico (la asonancia italiana del nombre *Panzani*) y el conocimiento que él implica es ya más particular; específicamente es un conocimiento 'francés' (un italiano escasamente percibiría la connotación del nombre, como no lo haría de la italianidad del tomate y del pimientón), basado en la familiaridad con ciertos estereotipos. Continuando con la exploración de la imagen (que no debemos decir que es del todo clara a primera vista), no hay dificultad en descubrir al menos dos otros signos: en el primero, la seriada colección de objetos diferentes transmite la idea de un servicio culinario completa, por una parte como si Panza ofreciera todo lo necesario para un plato cuidadosamente balanceado, y por la otra como si el concentrado de la lata fuera equivalente al producto natural que lo circunda; en el otro signo, la composición de la imagen, que evoca la memoria de numerosas pinturas de alimentos, nos envía un significado estético: de 'naturaleza muerta' o, como es expresado en otros idiomas, una *still life*; El conocimiento del cual depende este signo es fuertemente cultural. [...]

Fuente: Barthes, 1977, pp. 33-35.

## LECTURA E:

### Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, 'Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo'

[...] Imaginemos que estoy construyendo una pared con un ayudante. En un cierto momento le pido que me pase un ladrillo y lo pongo en la pared. El primer acto –pedir el

ladrillo—es lingüístico; el segundo —ponerlo en la pared—es extralingüístico. ¿Agoto la realidad de ambos actos trazando la distinción entre ellos en términos de la distinción lingüístico-extralingüístico? Evidentemente no, porque, no obstante su diferenciación en esos términos, las dos acciones comparten algo que permite compararlos, el hecho de que son parte de una operación total que es la construcción de la pared. De modo, entonces, que ¿cómo podemos caracterizar esta totalidad de la cual la solicitud del ladrillo y el colocarlo son momentos parciales? Obviamente, si esta totalidad incluye ambos elementos lingüísticos y no lingüísticos, ella no puede ser o lingüística o extralingüística; tiene que ser anterior a la distinción. Esta totalidad que incluyen dentro de sí lo lingüístico y lo no lingüístico es lo que llamamos discurso. En un momento justificaremos esta denominación; pero lo que tiene que quedar claro desde el comienzo es que por discurso no entendemos una combinación de habla y escritura, sino que habla y escritura son sólo internos componentes de totalidades discursivas.

Ahora bien, retornando al término discurso, lo usamos para enfatizar el hecho de que cada configuración es *significativa*. Si yo pateo un objeto esférico en la calle o si lo pateo en un partido de fútbol, el *hecho físico* es el mismo, pero su *sentido* es diferente. El objeto es un balón sólo en la medida en que establece un sistema de relaciones con otros objetos, pero son, más bien, socialmente construidos. Este conjunto sistemático de relaciones es lo que llamamos discurso. El lector no tendrá dudas, como lo mostramos en el libro, que el carácter discursivo de un objeto de ninguna manera implica poner en duda su *existencia*. El hecho de que un balón sea sólo un balón tan sólo cuando está integrado dentro de un sistema socialmente construido de reglas no significa que deje de existir físicamente. Una piedra existe independientemente de cualquier sistema de relaciones sociales, pero es, por ejemplo, o bien un proyectil o un objeto de contemplación estética sólo dentro de una configuración discursiva. Un diamante en el mercado o en el fondo de una mina es el mismo objeto físico; pero, de nuevo, sólo es una mercancía dentro de un sistema determinado de relaciones sociales. Por la misma razón es el discurso el que constituye la posición sujeto del agente social y no, por tanto, el agente social el que es el origen del discurso —el mismo sistema de reglas que hace que un objeto esférico sea un balón, hace que yo me convierta en un jugador. La existencia de los objetos es independiente de sus articulaciones discursivas. [...]

[...] Esto, sin embargo, deja sin resolver dos problemas. El primero es este: ¿no es necesario establecer la distinción entre sentido y acción? Aun si aceptamos que el sentido de una acción depende de una configuración discursiva, no es la acción misma algo diferente de tal sentido? Aquí la distinción clásica se da entre la semántica —que trata del sentido de las palabras; la sintaxis —que trata del orden de las palabras y las consecuencias del mismo para el sentido; y la pragmática —que trata del modo como una palabra es usada actualmente en ciertos contextos de habla. El punto clave es hasta qué punto una separación rígida puede ser establecida entre la semántica y la pragmática, esto es entre el sentido y su uso. Desde Wittgenstein en adelante es precisamente esta separación la que se está volviendo borrosa. Se está volviendo cada vez más aceptado que el sentido de una palabra depende del contexto. Como lo dice Hanna Fenichel Pitkin:

*Wittgenstein dice que el sentido y su uso están relacionados inextricablemente, porque el uso ayuda a determinar el sentido. El sentido se aprende de, y está*

*formado por, instancias de uso; de modo que tanto su aprendizaje como su configuración depende de la pragmática ... El sentido semántico se hace de los casos de uso de una palabra, incluyendo los muchos y variados juegos de palabras que hacemos; de modo que el sentido es con mucho el producto de la pragmática.* (Pitkin, 1972).

[...] Lo que quiere decir, en nuestra terminología, que cada identidad u objeto discursivo está constituido en el contexto de la acción [...]

El otro problema que debemos considerar es el siguiente: aun si asumimos que hay una ecuación estricta entre lo social y lo discursivo, ¿qué podemos decir del mundo natural, acerca de los hechos de la física, la biología o la astronomía que no están aparentemente integrados en totalidades significativas construidas por los seres humanos? La pregunta es los hechos naturales son también hechos discursivo. Y lo son por la simple razón de que la idea de naturaleza no es algo que está allí, que se deba leer desde la apariencia de las cosas, sino que es ella misma el resultado de una lenta y compleja construcción social e histórica. Llamar a algo objeto natural es un modo de concebirlo que depende de una sistema clasificatorio. De nuevo, esto no pone en cuestión el hecho de que esta entidad que llamamos piedra exista, en el sentido de estar presente aquí y ahora, independientemente de mi voluntad; sin embargo el hecho de que ella sea una piedra depende de un modo de clasificar los objetos que es histórico y contingente. Si no hubiera seres humanos en la tierra, esos objetos que llamamos piedras estarían allí de todos modos; pero no serían ‘piedras’ porque no habría ni mineralogía ni un lenguaje capaz de clasificarlas y distinguirlas de otros objetos. No necesitamos demorarnos en este punto. Todo el desarrollo de la epistemología contemporánea ha establecido el hecho de que no hay nada que permita que el sentido sea leído de manera transparente.

## REFERENCIA

Pitkin, H. F. (1972). Wittgenstein and justice. Berkeley, CA. University of California Press.

Fuente: Laclau and Mouffe, 1990, pp. 100-103.

## LECTURA F:

### **Elaine Showalter, ‘La actuación de la histeria’**

El primero de los grandes teóricos de la histeria fue Jean-Martin Charcot (1825-1893), quien adelantó su trabajo en la clínica parisina de La Salpêtrière. Charcot había comenzado su trabajo sobre la histeria en 1870. Aunque creía que los histéricos sufrían de una falla hereditaria que debilitaba su sistema nervioso, también desarrolló la teoría de que la histeria tenía orígenes psicológicos. Experimentando con hipnosis Charcot demostró que los síntomas histéricos tales como la parálisis podría ser producida y curada con sugestión hipnótica. Por medio de observación cuidadosa, examen físico, y uso de hipnosis, Charcot fue capaz de probar que los síntomas histéricos, aunque producidos por emociones más que por daño físico, eran genuinos, y no estaban bajo el control consciente del paciente. Freud,

que estudio en La Salpêtrière de octubre 1885 a febrero 1886, dio a Charcot el crédito de haber establecido la legitimidad de la histeria como un desorden. De acuerdo con Freud, ‘El trabajo de Charcot restauró la dignidad del sujeto; gradualmente la actitud burlona que la paciente podía esperar mientras contaba su historia, fue superada; ya no era una tramposa, pues Charcot había puesto todo el peso de su autoridad del lado de la realidad y objetividad de los fenómenos histéricos.’ Más aún, Charcot demostró que los síntomas histéricos también ocurrían en hombres, y no estaban simplemente relacionados con las peripecias del sistema reproductivo femenino. En La Salpêtrière había incluso un pabellón especial para varones histéricos, que eran frecuentemente víctimas de trauma en accidentes ferroviarios. Al restaurar la credibilidad del histérico, creía Freud, Charcot había seguido a otros salvadores psiquiátricos de las mujeres y había ‘repetido en una pequeña escala el acto de liberación conmemorado en el cuadro de Pinel que adornaba la sala de conferencias de La Salpêtrière’ (Freud, 1948, p. 18).

Aunque para Charcot, también, la histeria seguía siendo simbólicamente, si bien no médicamente, una enfermedad de mujeres. Con mucho la mayoría de sus pacientes histéricos era mujeres, y muchas, como Clanche Wittmann, conocida como ‘La Reina de los Histéricos’, se volvieron celebridades que aparecían regularmente en sus libros, eran la atracción mayor en la Sala de las Locas de La Salpêtrière, y eran mostradas en las conferencias públicas. Axel Munthe, un doctor que practicaba en París, escribió una descripción vívida de las conferencias de los martes de Charcot en La Salpêtrière: ‘El gran anfiteatro esta lleno hasta los topes con una audiencia multicolor llegado de todo París, autores, periodistas, actores y actrices de primera, semi-mundanas de moda.’ Las pacientes mujeres hipnotizadas eran el show espectacular para esta turba de buscadores de curiosidades.

Algunas de ellas olían con placer una botella de amoníaco cuando se les decía que era agua de rosas, otras comían un pedazo de carbón cuando se les presentaba como chocolate. Otra gateaba en cuatro patas por el piso, ladrando furiosamente cuando se le decía que era un perro, o movía los brazos como tratando de volar cuando se le convertía en un pichón, se lazaba la falda con un grito de terror cuando se tiraba un guante a sus pies con la sugerencia de que era una serpiente. Otra andaba con un sombrero de copa en sus brazos moviéndolo de aquí para allá y besándolo tiernamente cuando se le decía que era su bebé’. (Munthe, 1930, pp. 296, 302-303).

El gran final era la actuación de una convulsión histérica completa.

Más aún, la representación de la histeria femenina era central en la obra de Charcot. Sus pacientes mujeres estaban rodeadas de imágenes de histeria femenina. En la sala de conferencias, como anotaba Freud, estaba la pintura hecha por Robert-Fleury de Pinel liberando a una mujer loca. En la pared del frente había una famosa litografía de Charcot, sosteniendo y dando una conferencia sobre una desmayada y semi-desnuda joven delante de una sala llena de sobrios y atentos varones, otra representación que parecía mostrar a la mujer histérica en su actuación (figura 1.8).

Finalmente, el uso por Charcot de la fotografía era la más extendida práctica psiquiátrica del siglo diecinueve. Como anotaba uno de sus admiradores, ‘La cámara era

tan crucial para el estudio de la histeria como el microscopio para la histología' (citado en Goldstein, 1982, p. 215). En 1875 uno de sus asistentes, Paul Régnard, había juntado un álbum de fotografías de pacientes nerviosas. Las fotos de mujeres que mostraban varias fases de los ataques histéricos se consideraron tan interesantes que se instaló un taller o atelier fotográfico dentro del hospital. Hacia los 1880s un fotógrafo profesional, Albert Londe, había sido nombrado para que se hiciera cargo del servicio fotográfico completo. Sus métodos incluían no sólo la más avanzada tecnología aparatos, como laboratorios, un estudio con plataformas, una cama, pantallas, cortinas de fondo negro, gris negro, y gris claro, almohadas, y un soporte de hierro para las pacientes débiles, sino elaboradas técnicas administrativas de observación, selección de modelos, y registro de records. Las fotografías de las mujeres fueron publicadas en tres volúmenes llamados *Iconographie photographique de La Salpêtrière*. Entonces, el hospital de Charcot se convirtió en un medio en el cual la histeria femenina estaba perpetuamente presentada, representada, y reproducida.

Estas técnicas gustaron a Charcot porque su enfoque del análisis psiquiátrico era fuertemente visual e imaginístico. Como Freud había explicado, Charcot 'tenía un temperamento dotado artísticamente – como él decía, él era un '*visuel*', un mirador ... Estaba acostumbrado a mirar y mirar las cosas que le resultaban incomprensible, a profundizar su impresión de las mismas día a día hasta que de pronto una comprensión de ellas le amanecía'. (Freud, 1948, pp. 10-11). Las conferencias públicas de Charcot fueron las primeras en usar ayudas visuales, e ilustraciones que él pintaba en el tablero con tizas de colores –así como la presencia de los pacientes como modelos.

La especialidad de la \*cada en La Salpêtrière era la *grande histerie*, o 'histero-epilepsia', una convulsión prolongada y elaborada que ocurría en las mujeres. Una convulsión completa implica tres fases, la epileptoide, en que la mujer perdía la conciencia y echaba espuma por la boca; la fase de payaso, que implicaba contorsiones físicas excéntricas; y la fase de *attitudes passionelles*, una mímica de incidentes y emociones de la vida de la paciente. En las *iconographies* las fotografías de esta última fase recibían subtítulos que sugerían la interpretación que hacía Charcot de los gestos histéricos como vinculados a la sexualidad femenina, a pesar de las aclaraciones: 'suplicación amorosa', 'éxtasis', 'erotismo' (Figura 1.10). Esta interpretación de los gestos histéricos como sexuales era reforzada por los esfuerzos de Charcot de tocar las áreas del cuerpo que podrían inducir convulsiones cuando eran tocadas. La región ovárica, concluía, era una sensitiva área histerogénica.

Dado que el comportamiento de las estrellas histéricas de Charcot eran tan teatrales, y dado que rara vez se observaban fuera del contexto de la clínica parisina, muchos de sus contemporáneos, como también los historiadores médicos, han sospechado que las actuaciones de las mujeres eran el resultado de sugestión, imitación, o incluso fraude. En la misma vida de Charcot, uno de sus asistentes admitió que algunas de las mujeres habían sido entrenadas para producir ataques que complacieran al *maitre* (patrón) (discutido en Drinker, 1984, pp. 144-148). Más aún, hubo un dramático aumento en la incidencia de la histeria durante la permanencia de Charcot en La Salpêtrière. De un 1 por ciento en 1845, se trepó al 17.3 por ciento de todos los diagnósticos en 1883, en el cenit de sus experimentos con pacientes histéricos (ver Goldstein, 1982, pp. 209-210).

Cuando se le confrontó la legitimidad de la histero-epilepsia, sin embargo, Charcot defendió vigorosamente la objetividad de su visión. ‘Parece que la histero-epilepsia sólo existe en Francia’, declaró en una conferencia en 1887, ‘y podría aun decir, como ha sido dicho, que sólo existe en La Salpêtrière, como si yo la hubiera creado a voluntad. Sería realmente maravilloso si yo pudiera crear enfermedades a gusto de mi voluntad y capricho. Pero en cuanto a la verdad, soy sólo absolutamente un fotógrafo; yo registro lo que veo’ (citado en Did-Huberman, 1982, p. 32). Como Hugh Diamond en el Asilo de Surrey, Charcot y sus seguidores tenían absoluta fe en la neutralidad científica de la imagen fotográfica; Londe se ufana: ‘La plaque photographique es la vraie retine du savant’ (La placa fotográfica es la verdadera retina del sabio’) (Ibid, p. 35).

Pero las fotografías de Charcot fuera aún mas elaboradamente encuadradas y escenificadas que las del asilo victoriano de Diamond. Las mujeres no eran simplemente fotografiadas una vez, sino una y otra vez, de tal modo que se acostumbraran a la cámara y a el status especial que recibían como sujetos fotogénicos. Algunas hacían un suerte de carrera debido al modelaje para las *iconographies*. Entre las más fotografiadas fue una chica de quince años llamada Aujgustine, que había entreado al hospital en 1875. Sus ataques histéricos habían comenzado, según su testimonio, cuando ella había sido violada por su patrón, un hombre que era al mismo tiempo el amante de su mamá. Inteligente, coqueta, y dispuesta a agradar, Augustine se convirtió en una apta pupila del atelier. Todas sus poses sugieren los exagerados gestos de la actuación clásica francesa, o de las fotos fijas de las películas mudas. Algunas de las fotografías de Augustine con amarres flotantes y bata blanca de hospital parece imitar las poses de los cuadros del siglo diecinueve, como Stephen Heath a notado: ‘una jovencita arreglada en su cama, algo como la pintura de *Ophelia* del pre-rafaelita Millais’ (Heath, 1982, pp. 36-37). Entre sus dotes estaba la habilidad para teporizar y dividir sus actuaciones histéricas en escenas, actos, cuadros, e intermisiones, para actuar sobre claves y de acuerdo con la secuencia de los clicks de la cámara.

Pero la voluntad alegre de Augustine de asumir las poses que su audiencia deseara le costó caro a su psiquismo. Durante el período en que estuvo repetidamente fotografiada, desarrollo un síntoma histérico curioso: comenzó a ver todo blanco y negro. En 1880 comenzó a rebelarse contra el régimen del hospital; tenía períodos de violencia en que rasgaba sus ropas y rompía las ventanas. Durante estos ataques de ira era anestesiada con éter o cloroformo. En junio de ese año, los doctores se cansaron de sus esfuerzos sobre el caso, y fue encerrada en una celda con llave. Pero Augustine fue capaz de usar en su favor sus habilidades histriónicas y durante un tiempo se convirtió en la estrella del asilo.

Disfrazada de hombre pudo escapar de La Salpêtrière. Nunca se le pudo encontrar ni se supo de su paradero.

## REFERENCIAS

- DIDI-HUBERMAN, G. (1982) *Invention de l'Hystérie: Charcot et l'Iconographie Photographique de La Salpêtrière*. Paris, Macula.
- DRINKER, g. F. (1984) *The Birth of Neurosis: myth, malady and the Victorians*. New York, Simon and Schuster.

FREUD, S. (1948) 'Charcot', in Jones, E. (ed.) *Collected Papers, Vol. 1*. London, Hogart Press.

GOLDSTEIN, J. (1982) 'The hysteria diagnosis and the politics of anticlericalism in nineteenthcentury France', *Journal of Modern History, No. 54*.

HEATH, S. (1882) *The Sexual Fix*. London, Macmillan.

MUNTHE, A. (1930) *The story of San Michele*. London, John Murray.

Fuente: Showalter, 1987, pp. 147-154.