

Trayectos teóricos en semiótica

Héctor Ponce de la Fuente / María Teresa Dalmasso (eds.)



Facultad de Artes
Escuela de Posgrado



ÍNDICE

Prólogo.....	9/10
<i>Héctor Ponce de la Fuente</i>	
Singularidades del discurso social en torno al Bicentenario	11/18
<i>María Teresa Dalmaso</i>	
Producción de cronotopías culturales. Apuntes para desarrollar una categoría sociosemiótica de investigación	19/26
<i>Pampa Olga Arán</i>	
Prácticas comunicativas juveniles: una perspectiva semiótica.....	27/34
<i>Ana Beatriz Ammann</i>	
Cuerpo y mediación. En torno a la idea de presencia escénica	35/40
<i>Héctor Ponce de la Fuente</i>	
Una mirada semio-estética al problema de la significación en la música y el arte	41/50
<i>Camilo Rossel</i>	
Para pensar una semiótica polívoca. A partir del arte corporal.....	51/58
<i>Alejandra Morales</i>	
Cuerpo, técnica y redes de lectura en <i>La piel que habito</i> de Pedro Almodóvar	59/64
<i>Alicia Vaggione</i>	
¿Qué ve ese otro que (me) mira?	65/72
<i>Sandra Savoini</i>	
Discurso social / discursos sociales. Un lugar desde donde pensar la sociosemiótica.....	73/80
<i>Norma Fatala</i>	
Propuesta teórico-metodológica para el análisis de la mediatización de las sentencias.....	81/90
<i>Leonardo Altamirano</i>	
Los límites de lo decible en la construcción identitaria de lo puntano. La (in)visibilidad de las culturas originarias en el discurso político del siglo XXI	91/100
<i>Claudio Tomás Lobo</i>	

La ficción unitaria televisiva: observaciones acerca de un objeto impreciso.....	101/108
<i>Cristina Andrea Siragusa</i>	
De la reflexión estética a la producción literaria: una aproximación a la trayectoria de Umberto Eco en el periodo 1954-1980	109/118
<i>Estela María Zalba</i>	
Discurso político y construcción social de sentido. Nociones de emprendedor-emprendimiento en el programa de gobierno y mensaje 21 de mayo 2012 de Sebastián Piñera.....	119/124
<i>María José Vega A.</i>	
Exceso e inmovilidad en el dispositivo prensa-territorio	125/132
<i>Diego Carvajal H.</i>	
Práctica artística Still_Móvil: performance de escritura visual de un cuerpo como fotodanza	133/138
<i>Natalia Ramírez Püschel</i>	
Multimodalidad y educación de jóvenes y adultos: enfoque teórico y semiótica	139/148
<i>Diego Agustín Moreriras</i>	
Batallas de papel. Configuraciones narrativas de la identidad en un relato ejemplar de Misiones	149/162
<i>Froilán Fernández</i>	
<i>Because it's weird!</i> Los ideogramas “afectividad” y “masculinidad” en la serie estadounidense <i>Friends</i>	163/170
<i>Daniel González</i>	
Juventudes Comunistas de Chile: Súmate a La Alegre Rebeldía. El panfleto como dispositivo de la marcha estudiantil.....	171/182
<i>Julio Hasbún</i>	

¿Qué ve ese otro que (me) mira?

Sandra Savoini*

Se puede decir que una obra artística es un potente condensador de las valoraciones sociales no expresadas: cada palabra está impregnada por ellas.

V. Voloshinov

Nuestra reflexión en torno a la producción social de sentido recupera, entre otros aportes de la sociosemiótica, las conceptualizaciones bajtinianas en tanto pensamiento sobre la alteridad¹ a fin de abordar la representación de las relaciones entre las clases medias y populares en la película argentina *El hombre de al lado* (Duprat y Cohn 2009). Este discurso fílmico expone los conflictos suscitados por la ruptura de los lazos de solidaridad y empatía en sociedades marcadas por la “guetización”, entendida como un proceso de diferenciación y aglutinamiento de aquellos que se consideran iguales entre sí y cuya identidad se construye en relación antagónica con alteridades marcadas negativamente, hasta el punto de que estas llegan a perder su estatuto “humano”, con lo cual se da sustento a la promoción o aceptación pasiva de la desaparición o la violencia sobre aquellos considerados radicalmente otros (los “anormales” respecto del canon fijado por cada grupo de pertenencia).

El film al que aludimos narra un momento de la vida de Leonardo y su familia, quienes azorados descubren que Víctor, el vecino, está realizando un hueco en la medianera que divide las propiedades con la finalidad de colocar una ventana. La acción invasiva, unilateral y contravencional de este personaje molesta, pero al mismo tiempo atrae su atención por su carácter (extra)ordinario: rompe con los códigos de sociabilidad al que ellos y su clase adscriben. Ese otro, con su extrañeza, irrumpe en la cotidianidad de la familia y la trastoca, para luego desatar procesos de manipulación en los que cada uno de los protagonistas intenta satisfacer su deseo, en colisión con el interés del otro. La intervención de otros personajes propicia la resolución fatal del conflicto.

* Es doctora en Letras y magíster en Sociosemiótica por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Profesora Titular Regular de Semiótica Fílmica y Televisiva del Departamento de Cine y Televisión de la Facultad de Artes (UNC) y Profesora Adjunta Regular en el Centro de Estudios Avanzados (UNC). Además, es docente de Semiótica y Análisis del Discurso en la Escuela de Ciencias de la Información (UNC). Se ha desempeñado como docente en carreras de comunicación en diversas universidades y ha dictado cursos de posgrado en Análisis del Discurso. Su desempeño en el campo de la investigación se liga al área del Análisis del Discurso y la Semiótica Audiovisual.

¹ El pensamiento bajtiniano tiene como centro el *yo*, pero un *yo* que se define siempre en relación con un *no-yo*, y es a través de este vínculo entre el *yo* y los *otros que no son yo* que cada uno de nosotros experimenta el mundo.

El espacio

Esta historia se ubica en la actualidad en la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires. Tal localización espacial no resultaría en principio relevante –ya que los sucesos y los personajes son extrapolables a cualquier otra ciudad argentina– salvo por el hecho de que allí se encuentra la única casa de América Latina construida por el arquitecto modernista Le Corbusier entre 1949 y 1953 (la llamada casa Curutchet).

Significativamente, la casa elegida como centro para el desarrollo de la trama encarna los fundamentos de las formulaciones teóricas de Le Corbusier en torno a la arquitectura: una vivienda es “una máquina para habitar” en sentido existencial, en la que la funcionalidad, la practicidad y la belleza deben servir al “buen vivir” de sus ocupantes. De allí que su propuesta de una arquitectura racionalista, de líneas depuradas, con énfasis en el aprovechamiento de la luz y las perspectivas de conjunto deben apuntar a la libertad de desplazamiento, en especial, el desplazamiento de la mirada; es decir, una casa comunicada fluidamente adentro y hacia el exterior a través del diseño y la apertura de sus espacios, sobre todo a través de grandes ventanales.

La casa, representación cronotópica, articula temáticas, elementos dóxicos presentes en sectores de la discursividad social argentina, expresando condensadamente valoraciones sociales en torno a los sujetos y sus modos de actuar. Esa casa no solo es el disparador del conflicto y el lugar en el que transcurren los acontecimientos posteriores hasta el desenlace, sino que se constituye en la clave interpretativa del relato: la casa Curutchet da forma a los presupuestos ideológicos del modernismo arquitectónico planteado por Le Corbusier en torno al régimen de luz, visibilidad y comunicación interior-exterior a la vez que expone los límites de la coexistencia entre sujetos, cuya matriz de clase imposibilita la mutua comprensión. De allí que esa casa justamente tematiza y cuestiona la posibilidad de conexión entre mundos tan cercanos y tan lejanos a la vez, cuya frontera se materializa en el muro.

El espacio así semantizado devela un modo de vivir esa casa, pero también la polis, cuya característica distintiva es el establecimiento de una demarcación clara entre el yo y el otro, lo mío y lo ajeno, lo propio y lo extraño. Un modo de relacionarse con una otredad concebida aquí como potencialmente peligrosa; un otro al cual se desea mantener alejado, aunque se lo observe con cierta cuidada distancia curiosa (al modo de un observador “antropológico”, diría uno de los personajes).

Los personajes

La apertura de un hueco en la pared –orificio que horada la separación material y simbólica– es justamente lo que provoca el conflicto entre los dos mundos en los que viven cada uno de los protagonistas. El agujero construye así una ligazón que articula precaria y conflictivamente lo que antes estaba separado: por un lado, el universo de Leonardo (Rafael Spregelburd), un diseñador industrial prestigioso, adinerado, intelectual y esnob, quien vive en la casa Curutchet con su mujer, profesora de yoga, y Lola, la hija preadolescente de ambos; y por otro lado el mundo de Víctor (Daniel Aráoz), el “vecino”, un vendedor de autos usados caracterizado estereotipadamente con rasgos atribuidos a los sectores populares urbanos argentinos: es un tipo simple, su lenguaje es vulgar y amedrenta, es verborrago y su presencia no pasa desapercibida para nadie, un guapo que se muestra a veces tierno e ingenuo, sus gustos carecen de “distinción”, es extrovertido, un personaje que encarna a aquellos que creen que “se las saben todas” y que pueden hacer lo que quieran, más allá de cualquier norma, más allá de cualquier situación. Su personalidad, al contrario de Leonardo, su mujer y sus amigos, es avasalladora.

En el proceso de manipulación tendiente a alcanzar su deseo, y por encima de las restricciones legales, las consideraciones arquitectónicas o la defensa de lo íntimo que esgrime Leonardo (el dueño de la casa), Víctor apela a una argumentación basada en la satisfacción de sus necesidades vitales bajo la lógica económica de la apropiación de recursos de libre disponibilidad, poniendo en jaque una organización sociocultural sostenida en la apropiación privada, alrededor de la cual se erige la vida de Leonardo, quien goza su situación privilegiada como marca identitaria. “No tengo luz de este lado, todo el sol viene de allá y necesito atrapar unos rayitos de sol, que vos no usás”, dice Víctor para justificar la apertura realizada en la pared.

A partir de allí se suceden acontecimientos que ponen en escena los conflictos surgidos por las diferencias de valores entre Víctor y Leonardo. Pero al describir estos conflictos, se exponen igualmente las relaciones de poder y el tipo de vínculos entre Leonardo y su mujer, entre esta pareja y su empleada doméstica, entre Leonardo y sus alumnos, sus colegas, sus suegros y los amigos, denunciando su frivolidad. Estas relaciones de Leonardo con los otros acusan una discordancia entre prácticas y discursos, cierta hipocresía de la clase intelectual a la que adscriben él y sus allegados, su fascinación por los objetos “bellos”, así como las enormes dificultades para establecer lazos profundos con los demás. En este sentido, esta casa pensada para contribuir a la comunicación y la visibilidad es un espacio habitado por sujetos aislados cada uno en sus propias angustias y necesidades, es una forma desligada de los presupuestos que le dieron origen y que hoy es resignificada en un nuevo horizonte valorativo.

La mirada

La casa Curutchet, concebida arquitectónicamente como un espacio abierto al mundo, hoy es el espacio habitado por una familia que funciona con la lógica de la cerrazón individualista... y esta es la paradoja que se explicita una y otra vez en este film poniendo en evidencia la inadecuación de un dispositivo construido con base en fundamentos ideológicos de los que hoy, para ese grupo social, se recupera solo su estética.

Pero, a pesar de la crítica a tics y estilos de vida de cierto grupo social urbano intelectual ego/etnocéntrico, la película focaliza el relato asumiendo la perspectiva de Leonardo o, más bien, la visión de mundo que poseen sujetos como Leonardo, mirando con distancia a ese otro perteneciente a una clase sociocultural diferente, aquí encarnado en Víctor.

En realidad, dada la posición asumida por la cámara para darnos a ver y hacernos conocer esos particulares universos que colindan, de Víctor –el vecino– no sabemos mucho.

Todas las informaciones a las que accedemos (es particularmente significativa la auricularización interna de los sonidos de los golpes de la masa rompiendo la pared), lo que vemos y escuchamos, está presentado desde una focalización interna que corresponde a la perspectiva de Leonardo: la cámara –y con ella, nosotros– se ubica siempre “del lado” del diseñador. El título de la película señala indicialmente esa localización déctica que funciona como eje articulador del discurso fílmico y su sistema de valores: *el hombre de al lado* es Víctor, quien vive al lado de la casa de Leonardo; desde esta nosotros vemos fragmentariamente el mundo de ese *extraño otro*. Esto lleva al espectador a la identificación con sentimientos, percepciones y valores que intervienen fuertemente en la resolución final, justificándola desde allí, y coinciden con la visión de esta clase media acomodada –con quien visual y cognitivamente se ve identificado el destinatario–, a quien la irrupción de la otredad “popular” le resulta atractiva por su exotismo, pero a la vez imposible de soportar si se acerca demasiado. De allí los fracasos de los intentos de llegar a acuerdos.

Excepto al comienzo (escena con pantalla partida en la que presentan cromáticamente oposiciones: el blanco de un lado y el negro del otro, que se van horadando de modo tal que, ubicados en el lado negro que coincide con el interior de la casa de Víctor, vemos aparecer golpe a golpe la luz; mientras que ubicados en el lado blanco que coincide con el interior de la casa de Leonardo, vemos aparecer golpe a golpe el revoque que cae y el hueco que nos permite ver hacia el interior) y al final (volvemos a ubicarnos –gracias a la posición de la cámara– en el interior de la casa de Víctor y desde allí observamos cómo alguien desde el exterior va progresivamente cerrando el agujero hasta que de

nuevo estamos en la oscuridad), la cámara está predominantemente ubicada en el interior de la casa de Leonardo y desde allí se observa el exterior –incluido el interior de la vivienda de Víctor a través del hueco que él mismo abrió–. No vemos lo que ve Víctor, no accedemos a su perspectiva.

En ese sentido, el miedo de Leonardo y su mujer de ser “observados” por esa ventana muestra su imposibilidad de participar en el juego de miradas que implican un proceso de mutuo reconocimiento. Y también evidencia una actitud paranoide: temen ser vistos por el vecino a través de esa ventana en la medianera, pero paradójicamente la casa –como dijimos– está abierta al mundo, puesto que cualquiera puede verlos por sus ventanales expuestos y de hecho eso es lo que ocurre habitualmente, ya que además esa casa es una atracción turística por la que pasan muchos para contemplarla y fotografiarla. En realidad, más allá de la necesidad de resguardo de la mirada ajena que ellos alegan, el film los muestra gozando del poder de mirar al otro construido allí como objeto que fascina. La posición asumida por la cámara para mostrarlo convierte a Leonardo, a su mujer y a Lola, al igual que a nosotros, en *voyeurs* que presencian y se deleitan con el espectáculo enmarcado por la ventana que nos ofrece Víctor en posición de exhibicionista.

Pero el temor también funda su razón en una discursividad pública atravesada por el sema de la inseguridad: hay alguien acechando para irrumpir en tu espacio propio y personal, aunque en este caso Leonardo se equivoca: quien está al acecho no es Víctor, o no es solo él.

Las vidas de Leonardo y su familia se desarrollan en el espacio interior de una vivienda que les resulta insegura porque su identidad se funda justamente en la apertura hacia el exterior con grandes ventanales que permiten que cualquiera pueda observar(los) –como señalamos ya, estas figuras de los observadores aparecen recurrentemente–, lo que permite también que sin mayores dificultades cualquiera puede ingresar a ella. Sin embargo, ante la necesidad de conjurar este temor –por ejemplo, colocando rejas–, se prefiere preservar la estética: la estética de una vivienda que sus ocupantes habitan como ejecutando un espectáculo a ser visto desde la distancia y sin interacción con quien ve –en posición semejante a la que ellos establecen en relación con Víctor–.

El peligro para ellos viene del afuera: por un lado, proviene subjetivamente de Víctor y su actitud invasiva; por otro, objetivamente, el peligro vendrá de unos observadores que, confundidos con tantos otros, también “invaden” la casa pero para robar cuando la empleada y la niña se encuentran solas.

La ventana abierta por Víctor será entonces el medio que habilitará el desenlace: hacia el final, mientras Víctor está representando para Lola una suerte de obra de teatro con sus dedos como personajes, ingresan ladrones a la casa y se llevan a la niña de la habitación. Víctor parece ver lo que ocurre y

entra a la vivienda con un arma. Lo hieren y los ladrones huyen. Su acto fracasa y lo condena.

Avisado por la alarma, el matrimonio regresa y encuentra herido al vecino en la sala principal. Leonardo debe llamar a la ambulancia, se compromete a hacerlo, pero no atienden al teléfono —o eso dice—, y él no insiste. Lo deja allí mismo, muriendo a su lado con total desafección por su suerte. El final trágico resulta natural: la construcción realizada del personaje de Víctor y por extensión el colectivo que representa metonímicamente torna aceptable su destino fatal.

Evaluación final

Ese dejar morir de Leonardo —una inacción que se suma a otras tantas en el ámbito de las relaciones interpersonales que caracterizan a este personaje— está justificado por el devenir del relato. En ese sentido, con el enunciador fílmico asume los esquemas de percepción, apreciación y evaluación que rigen las prácticas de este grupo social y no lo condena. Se opera así la demarcación entre un “nosotros” —que agrupa a los personajes protagónicos junto con el enunciador y el espectador— en relación con un “ellos”, los otros delincuentes, presentados con atributos fuertemente estereotipados y, en el caso de Víctor, con rasgos grotescos y hasta ridiculizantes. Todos los personajes con una marcada funcionalidad en la trama de esta película son transgresores de normas sociales: Leonardo, seduciendo a una alumna o consumiendo drogas, espiando al vecino o dejando morir a una persona; Víctor, abriendo un hueco en una medianera, fisgoneando, proponiendo una representación teatral en la ventana de sugerente carga sexual a la joven hija del matrimonio o metiéndose en la casa con armas para defender a la niña; y también los jóvenes que entran a robar.

Sin embargo, en esta historia no hay sanción social para Leonardo ni para los delincuentes, que se van con su botín. Tampoco por parte del espectador que, si bien conmovido por su resolución, no deja de sonreír cuando tras los créditos se escucha la voz en off de Víctor reseñando la receta de su especialidad: una conserva de jabalí que cazó y preparó en escabeche.

Bibliografía

- ANGENOT, M. 1998. *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Editorial UNC.
- BAJTÍN, M. 1990. *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI Editores.
- . 1997. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Trad. de Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos.
- CASSETTI, F. 1996. *Como analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, G. 1989. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

- _____. 1998. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- PEIRCE, Ch. 1988. *El hombre, un signo*. Barcelona: Ed. Crítica.
- VERON, E. 1993. *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

Ficha técnica

Dirección: Mariano Cohn y Gastón Duprat

Guion: Andrés Duprat

Año: 2009 – Estreno en Argentina: 2010

Género : comedia dramática

Actores : Rafael Spregelburd, Daniel Aráoz, Eugenia Alonso, Inés Budassi, Lorenza Acuña, Eugenio Scopel, Juan Cruz Bordeu, Enrique Gagliesi, Bárbara Hang, Rubén Guzmán.

En <http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ACurutchet.jpg> puede observarse una imagen de la casa Curutchet, donde fue filmada enteramente la película.

