



Estudios sobre las Culturas Contemporáneas
ISSN: 1405-2210
januar@ucol.mx
Universidad de Colima
México

Muñoz Carrión, Antonio
Ritual folklórico y representaciones colectivas. Modelo de análisis comunicacional
Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. III, núm. 9, 1990, pp. 255-289
Universidad de Colima
Colima, México

Available in: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31630914>

- ▶ How to cite
- ▶ Complete issue
- ▶ More information about this article
- ▶ Journal's homepage in redalyc.org

RITUAL FOLKLORICO Y REPRESENTACIONES COLECTIVAS

Modelo de análisis comunicacional

Antonio Muñoz Carrión

El presente artículo constituye una aproximación al análisis formal desde la perspectiva de la Teoría de la Comunicación. El objeto de la reflexión es el ritual folklórico, y es abordado en su especificidad. En un momento de apertura del folklore a la influencia de los medios de comunicación de masas —especialmente la televisión—, con los cambios consiguientes que ello lleva aparejado, resulta interesante abordar inicialmente al objeto en su autonomía.

Dado que algunos de estos temas fueron esbozados hace más de medio siglo, se hace referencia a los autores que, a pesar de utilizar categorías metodológicas simples e incluso frecuentemente ingenuas, se preocuparon de problemas parecidos y desde una perspectiva muy similar a la que aquí se trata.

El replanteamiento del análisis formal

Cuando afrontamos el análisis de una cultura concreta a partir de sus expresiones resulta obligatorio recurrir a fuentes de principios de este siglo, si se pretenden desarrollar modelos de análisis que definan inicialmente estas expresiones como objetos de estudio autónomos, abordables con independencia de las relaciones que mantienen en cada momento con el contexto en donde se producen.

A pesar de haber sido olvidados, o simplemente relegados por metodologías más desarrolladas que recurren a lenguajes lógicos, en los formalistas rusos de principios de siglo pueden aprenderse, aún hoy día, teorías y métodos que responden con eficacia a los objetivos de análisis inmanente que los representantes de esta escuela plantearon en el campo de la estética.

En 1915 se fundó el Círculo Lingüístico de Moscú y en 1916 la Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética, en San Petersburgo. Estos dos grupos, formados por lingüistas, folkloristas, teóricos y críticos literarios, tales como R. Jakobson, Tinianov, Sklovski, Propp y otros, constituyeron la corriente que más tarde fue denominada "formalismo ruso".

La homogeneidad del grupo no se debió a principios doctrinales explícitos, sino, más bien, a una reacción frente a la crítica académica y a las teorías simbolistas de la época, una actitud positivista en el tratamiento de sus objetos. Esta actitud científico-positiva les llevó al abandono de todo cuerpo doctrinal que no estuviera fundado en análisis concretos y en comprobaciones empíricas.

Uno de los principios metodológicos que caracterizan la citada corriente, y que ahora conviene revisar, se llama el "análisis formal". La idea de un análisis que partiera de las formas aparece ya en el artículo-manifiesto de Sklovski de 1917, "El arte como procedimiento". Según este autor, lo que interesa a la ciencia de la literatura es la "literalidad", es decir, aquello que hace que una obra dada sea obra literaria; la "literalidad" es definida por Sklovski como un procedimiento formal:

"El procedimiento del arte es el procedimiento de singularización de los objetos, el procedimiento que consiste en obscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción" (1973: 96; ed. original, 1917).

Este procedimiento de singularización, de desautomatización de la percepción, se lleva a cabo en todos los niveles del lenguaje: fonético, sintáctico, semántico, etc. El concepto "procedimiento" aparece en toda manifestación expresiva, en tanto que dicha manifestación tenga por finalidad ser percibida por alguna persona o grupo de personas. El procedimiento es, para los formalistas, el trabajo expresivo modificador de alguna "materia". El cambio de estado a que se ve sometida dicha materia exige un esfuerzo de los sentidos en el momento de la percepción. Junto al concepto de "forma" aparece, entonces, el concepto de "material". Para los formalistas que trabajaban con la literatura, el "material" es la trama verbal, es decir, la materia prima sobre la que trabaja el escritor y por la que circula la realidad de la obra.

La pareja "procedimiento material", es decir, trabajo expresivo y materia de la que se extraen las expresiones, respectivamente,

constituye la base de la que parten los modelos de análisis de estos autores. Singularizar es, por tanto, hacer que un determinado material destaque ante la percepción de forma relevante frente a ese mismo material en un momento anterior y con respecto a los demás materiales circundantes.

La sistematicidad en el tratamiento del material folklórico

Los formalistas rusos plantearon el análisis literario desde una perspectiva muy próxima a la que aportan las categorías del análisis sistemático posterior. Dado que los formalistas hacen coincidir los materiales que constituyen sus objetos de estudio con la propia forma expresiva de los mismos, la cual subordinan a principios constructivos determinados, la investigación formal exigirá, en primer lugar, una identificación del material. Tinianov es consciente en 1924 de que dicho material sólo podrá ser definido como

"Una compleja interacción de numerosos factores; por lo tanto, el objetivo de la investigación será definir el carácter específico de esta interacción" (1975: 11-12).

Tres años más tarde, en 1927, este mismo autor separaba los productos creados en una colectividad —en este caso, la literatura— del resto de los aspectos sociales; Tinianov señalaba que "la obra literaria constituye un sistema y que la literatura constituye igualmente otro" (1973: 120); se trata, pues, de investigar el orden interno de cada uno de estos sistemas por separado, para *posteriormente* ponerlos en relación.

Como sistema, la obra literaria podrá ser definida a partir de sus elementos, que, en todo caso, serán *limitados*, desde el punto de vista del analista.

Se considera que estos elementos son *heterogéneos*; por lo tanto, el analista tendrá que saber situar a cada uno en su nivel correspondiente. Por otra parte, se indica que "todos estos elementos se encuentran en *correlación mutua* e interacción, y se acepta que un mismo elemento desempeña papeles diferentes en sistemas también diferentes" (Tinianov: 1973, 121).

El estudio de estos elementos, de sus relaciones y de sus funciones, tiene como resultado final la identificación del orden específico que rige dentro de ese sistema —que, en este caso, es la obra literaria—. Sin embargo, conviene destacar que, si bien los formalistas

Antonio Muñoz Carrión

reivindican el estudio casi empírico de la obra literaria en su autonomía, es decir, como un sistema cerrado, ello no significa que nieguen la existencia de relaciones entre el conjunto de productos literarios y el de actividades sociales. Para Tinianov

"sistema de la serie literaria es, ante todo, un sistema de funciones de la serie literaria, la cual se encuentra en perpetua correlación con las series restantes" (1973: 130).

La serie viene a ser el conjunto del material que presenta categorías homogéneas. Por ejemplo, la serie literaria será el conjunto de textos escritos en una determinada sociedad; la serie social será la sociedad en todos sus aspectos, que serían también categorizables. Sin embargo, la correlación entre estas dos series sólo podrá plantearse después de haber identificado las leyes de funcionamiento de cada una de estas series por separado:

"Considerar la correlación de los sistemas sin tener en cuenta las leyes inmanentes de cada sistema es un principio nefasto desde el punto de vista metodológico" (Tinianov y Jakobson: 1965, 140).

Procedimiento, materia, organización, sistema, especificidad, etc., fueron conceptos desarrollados, aunque escasamente operativizados, en la década de los veinte. La reflexión formalista llegó más allá de los ámbitos literarios y poéticos; la sociedad de esta época estaba empezando a hacer agonizar a su propio folklore popular, y los formalistas quisieron también acaparar esta particular manera de creación colectiva, pensando que tras ella se encontrarían materiales y procedimientos específicos que responderían a cada cultura local y, finalmente, a la cultura popular universal, en tanto se descubrieran en su seno elementos y organizaciones comunes en los diferentes materiales recogidos. Con esta actitud epistemológica, los formalistas llevaron al plano de la folklorística estos mismos conceptos y siguieron combatiendo, también en este campo, el punto de vista desde el que las manifestaciones folklóricas no son más que meros reflejos del espíritu social, en donde se ponen de manifiesto los conflictos y las solidaridades sociales. Esto es advertido por Propp cuando señala que

"Es fácil cometer el error de creer que el folklore refleja *inmediatamente* las relaciones sociales, o de costumbres, o de otro tipo" (1980: 156)

Esta inmediatez, en la que tanto han insistido algunos antropólogos de la escuela estructural-funcionalista, no es aceptada desde el

punto de vista desarrollado a lo largo de este artículo, ya que cada forma folklórica particular está determinada antes por las demás formas del tipo folklore que por aspectos sociales exteriores al mismo¹

La actividad analítica sobre el folklore deberá considerar entonces, desde la perspectiva formalista, la deformación que se lleva a cabo sobre un material no folklórico y la "comutación de funciones" a la que dicho material es sometido; es decir, la manera en que aquellos elementos integrados en otros sistemas y que cumplen en su seno determinadas funciones, desde el momento en el que son seleccionados por el folklore y pasan a formar parte del mismo, desarrollarán funciones diferentes de las que desempeñaban en los otros sistemas no folklóricos. El préstamo se transforma, en este caso, en un desplazamiento de función, que no será aislado y que producirá transformaciones, a las que se suele designar con el concepto "creatividad" (Cfr.: Muñoz Carrión, 1983). Jakobson y Bogatyrev plantearon con gran nitidez cómo se debían abordar estas dificultades, trasladando las categorías desarrolladas unos años antes sobre la literatura al ámbito del folklore y definiendo como eje central de la investigación la sintaxis operante en el plano expresivo, es decir, las diferentes relaciones de dependencia que se manifiestan en la actividad expresiva del folklore, procedimiento que se aproxima a la postura que adopta la Teoría de la Comunicación en la actualidad:

"La tarea más apremiante de la folklorística sincrónica es la caracterización del sistema de las formas artísticas que constituyen el repertorio actual de una comunidad determinada, un pueblo, un distrito, una unidad étnica". Para ello *hay que tener en cuenta las relaciones mutuas entre las formas dentro del sistema, su jerarquía, la diferencia entre formas productivas y las que han perdido productividad, etc.* (1977: 20; subrayado mío).

La especificidad del folklore

La aplicación de las categorías formales nacidas en el campo de la literatura y de la poesía a los objetos folklóricos (literatura oral, cuentos fantásticos, etc.), exigió realizar algunas puntualizaciones metodológicas, derivadas de los rasgos diferenciales que caracterizan a cada material. El punto inicial de esta adaptación exigió diferenciar estos materiales. R. Jakobson y Bogatyrev sostienen en 1929 la idea de

que el folklore tiene carácter social y colectivo frente a la literatura. Señalan que

"La existencia de una obra folklórica como tal sólo empieza cuando ha sido aceptada por determinada comunidad, y sólo existe de ella aquello de lo que dicha comunidad se haya apropiado. ... El medio, en tales casos, conforma la obra; y, una vez más, lo que él rechaza, sencillamente, no existe como hecho folklórico, queda fuera de uso y se extingue" (1977: 8 y 9).

En la literatura, sin embargo, esta extinción de formas individuales no puede producirse, ya que la obra literaria está objetivada, es decir, plasmada en un soporte estable, lo cual le otorga una existencia independiente de los creadores y de los destinatarios. En efecto, incluso las obras no aceptadas tienen una realidad social potencial, aun como borradores, aunque no sean publicadas ni difundidas. Este problema se manifiesta, sin embargo, de diferente manera en el folklore; la materialidad de la obra folklórica no recurre al papel y a la tinta, como ocurre en la literatura y poesía, sino a expresiones vivas, posturas, gestos, vestimentas, etc. Y este tipo de expresividad exige, para su existencia, la *participación* momentánea de los individuos de una comunidad. Si estas formas de expresión colectiva no son aceptadas colectivamente y de inmediato, no llegarán a existir como tales. La existencia del folklore está determinada por su celebración y ello exige, como condición, la sanción colectiva previa. En este sentido, Jakobson y Bogatyrev señalan que

"En el estudio del folklore hay que tener siempre presente, como concepto fundamental, la censura preventiva de la comunidad" (*ibidem*, p. II).

Este carácter social y comunitario del folklore lleva a los formalistas rusos a centrar la diferencia entre folklore y literatura en un eje similar al que diferencia la lengua y el habla en Saussure:

"El folklore no es sino un complejo de normas e impulsos determinados, un cañamazo de tradición actual que los intérpretes animan con los adornos de su creación individual, como lo hacen los generadores del habla con respecto a la lengua. En la medida en que estas innovaciones individuales en el lenguaje (o en el folklore) corresponden a requerimientos de la colectividad y anticipan la evolución regular de la lengua (o del folklore), en esa medida se socializan y pasan a ser hechos de la lengua (o elementos de la obra folklórica).... Una diferen-

cia esencial entre el folklore y la literatura reside en que el primero corresponde a la lengua, y la otra, al habla" (*ibidem*, pp. 12-13).

Para Jakobson y Bogatyrev, cada individuo se acomoda al medio social en donde "habla" o actualiza el folklore; cada individuo se acoge a la censura o sistema de reglas compartido por una colectividad, que determina las formas de manifestación folklórica. La capacidad transformadora o innovadora de los distintos individuos participantes incide en la evolución del mismo, pero no constituye un punto de partida adecuado para estudiar las variaciones existentes entre los distintos materiales folklóricos en una época determinada, o las variaciones de un único material folklórico a lo largo del tiempo.

"Uno y otro hablante puede introducir alteraciones personales en ese sistema tradicional, interpersonal, pero podrán ser interpretados como meras desviaciones individuales y sólo con respecto a la *langue*. Pasan a ser hechos de la *langue*, de la lengua, cuando la comunidad portadora de la lengua en cuestión las sanciona y les concede validez universal. Aquí reside la diferencia entre los cambios del lenguaje, por una parte, y los errores individuales en el habla (*lapsus*), producto de humores individuales, de afectos intensos o de afanes estéticos del hablante" (*ibidem*, p. 8).

Con esta misma orientación, Vladimir Propp señala en su artículo "Lo específico del folklore" coincidiendo con Jakobson y Bogatyrev, que el folklore goza de un "carácter social", mientras que el carácter de la literatura es "individual"; es decir, que mientras el primero es producto de la creación popular colectiva, la segunda tiene siempre un autor creador individualizado:

"El folklore ha de ser situado no junto a la literatura, sino al lenguaje, que no ha sido inventado por nadie y no tiene autor, ni autores. Nace y se transforma absolutamente independiente de la voluntad de los hombres, allí donde el desarrollo histórico de los pueblos haya creado las condiciones necesarias" (Propp: 1980, 150).

De nuevo se insiste en la idea de un conjunto de leyes organizadoras de las representaciones colectivas que dan sentido al folklore y cuyo funcionamiento se va describiendo cada vez con más claridad:

"Si el lector de la obra literaria se parece a un censor y a un crítico desautorizado y sin poder, cada oyente del folklore es un potencial futuro narrador que, a su vez —de modo consciente o inconsciente—, introduce en la obra nuevos cambios. Cambios que no se realizan por casualidad, sino siguiendo ciertas leyes" (*ibidem*, pp. 152-153).

En esta cita se esboza un esquema por el que el acto de la participación en el folklore está determinado por un modelo de orden establecido. Dicho modelo compartiría su lógica interna con la del pensamiento, que le otorga sentido. De esta manera pueden ser articulados el plano de la expresión y el del pensamiento; sin embargo, la repetición del acto folklórico aboca a una redundancia a nivel de las leyes mentales que rigen de manera específica dentro del folklore. De esta manera, los códigos específicos con los que se organizan las categorías mentales en el plano del folklore tendrían una organización diferente de aquellos otros que organizan la cosmovisión que rige en el contexto cotidiano y que cambia en relación dialéctica con el acontecer histórico. Por esta razón, establecer comparaciones entre las operaciones del sentido dentro y fuera del folklore sería prácticamente inviable, desde el momento en que el régimen de evolución del fenómeno folklórico no puede ser medido con la misma escala que el del acontecer histórico. Propp señala que

"La realidad nos es transmitida no de forma directa, sino a través del prisma de un cierto pensamiento, y este pensamiento es tan diferente del nuestro que muchos fenómenos del folklore difícilmente podrían ser comparados con cualquier otra cosa" (1980: 156).

Propp distingue entre el pensamiento que obra en el folklore y el que denomina "nuestro pensamiento". Ambos se organizan a partir de operaciones cognitivas diferentes, y, por tanto, no son isomórficos, imposibilitándose con ello la traducción del uno al otro; las categorías lógicas a las que recurre un individuo en su relación cotidiana con el entorno y las que operan tras la expresividad folklórica son para él muy diferentes entre sí.² El hecho de que este autor insista, a lo largo de sus obras posteriores a los primeros análisis formales (1928)³, en la importancia que tiene el comprender cada manifestación folklórica "en su relación con la vida económica, social, ideológica...", no significa que aminore su pasión por descubrir el orden que opera en el pensamiento que asigna sentido al folklore; es decir, las operaciones cognitivas, no los significados particulares de cada manifestación. Pero como este pensamiento no puede estudiarse como tal, de manera empírica, si no es a través de alguna manifestación material, Propp recurre a las recitaciones, las escenificaciones, etc., y en ellas busca las operaciones lógicas que se suelen ocultar con facilidad en las expresiones instrumentales y cotidianas; es decir, aquellas leyes que únicamente operan por sí solas en un acto acotado,

protegido y asumido de antemano, como es el acto folklórico. En la siguiente cita puede apreciarse la importancia que este autor otorga a todos estos niveles pertenecientes al plano de las representaciones:

"En el sistema de este pensamiento aún no existen relaciones de causa-efecto, dominando otros nexos lógicos; cuáles sean éstos, frecuentemente lo ignoramos. Todavía no hay generalizaciones, abstracciones, conceptos, y al proceso de generalización aquí corresponden operaciones mentales diferentes, aún poco conocidas. Se percibe el espacio y el tiempo de modo diferente del nuestro. Las categorías de unidad y multiplicidad, de calidad, de sujeto y objeto desempeñan funciones que son completamente diferentes de las que tienen para nosotros, en nuestro pensamiento. Se admite como real aquello cuya realidad nunca admitiríamos, y viceversa... En el folklore las acciones son éstas, y no otras, no porque así fueran las cosas realmente, sino porque así se las representaban las leyes del pensamiento primitivo. Por consiguiente, lo que debe ser estudiado es el pensamiento, y todo el sistema de visión del mundo de los primitivos" (Propp: 1980, 157).

Historia y estructura en el folklore

Como ya se ha indicado, la investigación folklórica se preocupa por la selección del material y el desplazamiento de funciones a que somete a sus componentes, tomando como referencia las funciones que éstos cumplen en contextos no folklóricos. Cuando lo que se pretende es conocer las vicisitudes que ha sufrido una determinada expresión formal desde su nacimiento, o cuando el objetivo es determinar dónde se localiza este nacimiento, etc., el método histórico es el único que puede aportar datos e interpretaciones pertinentes. Sin embargo, si lo que se pretende es descifrar las operaciones que en un momento dado, asignan sentido a una manifestación determinada, poco importa, y así lo han hecho constar los primeros formalistas y los últimos estructuralistas, la relevancia y significatividad que haya podido tener cada componente expresivo a lo largo de los momentos de su existencia o los usos para los que ha servido en períodos históricos anteriores. Ya en el año de 1929, Jakobson y Bogatyrev señalan que

"Para la ciencia del folklore no es esencial el origen ni la naturaleza de las fuentes —que son extrafolklóricas—, sino el hecho del

préstamo, la selección y la transformación del material tomado" (1977: 15).

Si bien la idea de separar la perspectiva histórica del estudio de las operaciones que rigen en toda expresión folklórica data de la década de los veinte, ha sido medio siglo después cuando esta postura epistemológica se ha consolidado, y para esto ha sido necesaria la combinación sobre el terreno de las dificultades que entraña el estudio de la historia y de la estructura, simultáneamente. La primera condición que es necesario cumplir, si se pretende llevar a cabo un análisis de estructuras, es no recurrir a datos localizados fuera de dicha estructura; el método histórico y el estructural, aunque complementarios, son independientes. El autor más representativo de esta orientación es C. Lévi-Strauss, quien ha planteado, con respecto al análisis de los rituales, un doble nivel que deja muy clara la diferencia entre la materialidad presente del ritual y su exégesis. En su obra *El Hombre Desnudo*, señala que el ritual "consiste en palabras profiriadas independientemente de toda glosa o exégesis". Por tanto, parece como si se tratara de emplazar al ritual dentro de un paréntesis que delimita con claridad el nivel en el que éste va a ser situado como objeto de estudio. Sus elementos componentes se relacionan entre sí bajo reglas que deben abordarse a partir de su carácter imperativo, dentro de un sistema folklórico determinado y no a partir de su edad o de su origen. Desde esta perspectiva, no se debe recurrir a la lógica o a la historia alternativamente, ya que ambas quedarían invalidadas:

"En tal caso, el análisis estructural descansaría enteramente sobre peticiones de principio y perdería su única justificación, que reside en la codificación, a la vez única y más económica, a la que debe reducir mensajes cuya complejidad era harto repelente y que antes de que él interviniere parecían imposibles de descifrar. O el análisis estructural consigue apurar todas las modalidades concretas de su objeto o se pierde el derecho de aplicarlo a cualquiera de esas modalidades" (Lévi-Strauss: 1972, 149).

Cuando el investigador se encuentra frente a cualquier material expresivo (folklore), que está determinado por ciertas representaciones cognitivas *a* y que, a su vez, determina a otras representaciones *b*, no puede permitírselos que aísle, con criterios exteriores a esas determinaciones, cuando no subjetivos, relaciones concretas y específicas de una manifestación, o que realice cualquier tipo

de petición de principios en aras a los particulares orígenes de este material. El hecho de que la perspectiva histórica tenga la obligación de determinar toda exégesis y de otorgar *status* particulares a cada cargo expresivo de las manifestaciones humanas no significa que dichos *status* tengan que ser universalizados y reivindicados para siempre, pues en ese caso estaríamos haciendo antihistoria. El historiador, más que ningún otro, debería preocuparse por determinar los límites (definidos al menos en coordenadas espacio-temporales) dentro de los cuales tienen validez los modelos que construyen. La codificación que se puede hacer de un fenómeno debe cuestionarse permanentemente a lo largo de la historia de ese fenómeno, incluso en contextos protegidos y sujetos a un ritmo de evolución muy lento, como es el caso del folklore. Lévi-Strauss expresa la distinción entre estos dos niveles de análisis de la siguiente manera:

"Cuando se adopta un punto de vista estructural no se tiene derecho a invocar hipótesis histórico-culturales cada vez que los principios, a los que en toda otra ocasión se invoca, tropiezan con dificultades de aplicación. Pues los argumentos histórico-culturales se reducirían entonces a simples conjécturas, improvisadas por las necesidades del momento" (1972, 150).

Este planteamiento puede ser llevado a la práctica con relativa facilidad cuando el material estudiado está cerrado inicialmente, como sucede, por ejemplo, con los cuentos, baladas, fábulas, etc.; sin embargo, cuando se trata de ceremoniales y rituales, cuyos componentes son más difíciles de identificar y definir, la tarea se presenta muy complicada. El folklore de participación cuenta con elementos específicos que pueden llegar a no tener siquiera existencia fuera del mismo. Por ejemplo, cómo separar en el acto de la definición de un zangarrón, un girrio o una botarga, los aspectos característicos pertinentes en el sistema en el que se estudian estos personajes y los aspectos exteriores; es decir, aquello que ha emergido de los orígenes, pero cuya asociación al personaje ya sólo se hace por eruditismo. Cómo explicar a un actor del folklore durante el trabajo de campo que para nosotros no tiene interés alguno lo que ha significado a lo largo de su historia — o, más bien, lo que él piensa que ha significado — el propio papel que éste encarna o los actos que realiza. Cómo explicarle que en el primer contacto con estas formas folklorizadas lo único interesante para nosotros son las relaciones que mantienen entre sí los distintos rasgos que lo definen, sus gestos, sus postu-

Antonio Muñoz Carrión

ras, sus modales, sus movimientos en general, los usos que hace de sus instrumentos, los pacientes de sus ejecuciones, etc., todo ello en un tiempo determinado. Cómo afrontar la dificultad de extraer del otro una información de la cual ni él mismo es consciente en su totalidad, ni podrá serlo nunca, en tanto que participante implicado y "comprometido" en el propio cambio del folklore a lo largo de la Historia.

La salida más airosa, desde el punto de vista metodológico, es analizar este tipo de folklore —el participativo— desde el punto de vista sincrónico, lo cual no impide que se lleven a cabo múltiples observaciones periódicas del mismo material, estableciéndose otros tantos modelos.

En el momento en que se hayan constatado los componentes fijos (u obligatorios) de cada ritual y se hayan identificado las relaciones entre los mismos, operaciones que sólo serán factibles a partir de múltiples observaciones del mismo fenómeno, se podrá establecer el repertorio de elementos materiales expresivos. Las relaciones entre los mismos explicitarán el tipo de sintaxis que rige, de manera canónica, en toda la serie de rituales estudiada. Marianne Mesnil planteó hace más de una década un problema similar, cuando se proponía realizar un análisis semiológico de una fiesta folklórica belga. Esta autora, tomando como punto de partida la perspectiva propiamente de análisis, trató su objeto de estudio —el escenario de la fiesta— con categorías de análisis de los relatos. Mesnil libera a la fiesta de los lazos que la unen con el sistema social y la afila analíticamente, considerándola como si fuera un "juego":

"Proponerme llamarla "Juego" en el sentido de una manifestación social con carácter comunitario, sujeta a reglas estables de cara a la representación de una "intriga". ... Planteamos, pues, como hipótesis, que el análisis de un escenario de fiesta de tipo "juego", puede utilizar los métodos de análisis del mito y del cuento, con la condición de realizar las adaptaciones necesarias; teniendo en cuenta: 1o., que se trata de una categoría de hechos sociales que dependen directamente de la etnografía concreta (categoría del rito); 2o., que se trata de una categoría de hechos que se sitúan en relación al rito, como el cuento se sitúa en relación al mito."

Sin embargo, descubrimos una continuidad de *acciones* que presentan una estructura comparable a la de una narración: el escenario del Juego como forma de lenguaje en sentido amplio, suscepti-

ble de un análisis semiológico, tal y como se ha definido anteriormente" (1972, 50).

Mensil orienta correctamente el análisis que lleva a cabo: 1o., aísla el rito (la fiesta) de la vida social; 2o., la asimila al juego; 3o., reduce el juego a un enunciado de las mismas características que un relato, y 4o., aplica la metodología de Propp (y la de A. J. Greimas) al Juego, convertido ahora en relato. Sin embargo, comete una transgresión epistemológica cuando reduce la celebración folklórica a un discurso que articula los elementos que componen su objeto de estudio utilizando una semántica paralela al transcurso de la celebración. Por una parte, su proceder es correcto, en cuanto que cierra su objeto de estudio antes de estudiarlo; por otra, es parcial, en cuanto que no tiene en cuenta que las estructuras con las que se organizan las manifestaciones rituales no son expresadas por éstas de manera "inmediata" en el propio transcurso de la acción. La lógica que rige en el "desarrollo" de los acontecimientos y la que rige en la "narración" que se puede hacer de los mismos puede caminar paralela, pero ninguna de las dos equivale necesariamente a las leyes del pensamiento, ya que los procedimientos operatorios que rigen en dichas leyes sólo podrán ser identificados reduciendo el conjunto de los relatos a un único sistema, que deberá ser abordado a través de lenguajes formales y de técnicas de análisis matricial.

El folklore, en general, y las fiestas de participación, en particular, constituyen una manera de expresión de los grupos humanos en donde se pone de manifiesto una organización distinta y específica que sirve para imaginar —representar— el mundo de otra manera, regido por otras normas, con dinámicas diferentes y con desenlaces y también distintos, según cada caso. En suma, cualquier escenificación ritual oculta tras de sí mucho más que el propio argumento y la "moralidad" destacada conscientemente. Existen distintos grados de dependencias internas entre los elementos rituales, combinaciones y exclusiones mutuas que constituyen una compleja gramática, siempre en formación, que no se puede plasmar en uno o varios relatos.⁴

Formalización y análisis comunicacional del folklore

Si en las páginas anteriores se ha realizado una revisión de algunos conceptos teóricos desarrollados hace más de medio siglo es porque

el análisis comunicacional ha descubierto en estos autores y teorías una manera de aproximarse al objeto de estudio que podía resolver problemas concretos, que han sido plantados por las escuelas tradicionales de análisis folklórico bajo otros supuestos y con otros objetivos. En efecto, ni las teorías folklóricas comparativas, y en particular el método de análisis finlandés (con sus resúmenes, mapas, índices, tablas, estadísticas, porcentajes, etc.), ni las teorías antidifusionistas, ni las teorías nacionalistas, ni las antropológicas, se habían aproximado a sus objetos tratándolos como sistemas de rasgos y elementos heterogéneos, cuya articulación podía ser susceptible de abordarse si se tratara de un conjunto de expresiones organizadas, lógicamente, con algún "lenguaje desconocido". Fueron los autores formalistas, preocupados por la literatura y la poesía, los que se aproximaron al folklore intentando llegar al plano de unas representaciones determinadas y ocultas tras un verdadero *puzzle* expresivo; fueron ellos los que, intentando definir las estructuras de su objetos a partir de sus respectivas formas, justificaron las desviaciones, las irregularidades y las desproporciones internas entre los elementos que estudiaron a partir, exclusivamente, de las relaciones mutuas que presentaban esos elementos en un espacio y un tiempo determinados. Las leyes de cierto pensamiento, el que se ponía de manifiesto tras las anquilosadas "expresiones vivas" del folklore participativo, requerían un tratamiento aparte. Se demostró cómo su autonomía era patente: esas leyes mentales, y la cosmovisión que entrañaban, sufrian cambios con un ritmo que no guardaba paralelismo alguno con el que sigue la evolución de las sociedades y las culturas. Sin embargo, los principios del análisis formal de la época de los veinte nunca llegaron — quizás salvo la excepción de Propp — a desarrollar el aparato metodológico necesario para definir sistemas, identificar todos sus elementos, establecer jerarquías, oposiciones, exclusiones, permutaciones, etc.; esto es, para poner de manifiesto las diferentes sintaxis de lenguajes complejos, nunca acabados y, por añadidura, formados con elementos expresivos heterogéneos. Ha sido la moderna teoría de la comunicación la disciplina que ha vuelto a preguntarse por la manera en que los seres vivos usan las materias con fines expresivos, poniendo de manifiesto, a través de esta actividad física, las relaciones lógicas que rigen en su pensamiento. El análisis comunicacional ha encontrado en el folklore participativo un "crisol" en donde las representaciones siguen activas, alimentadas por datos de referencia

perdidos en la Historia; datos que ya no existen más que en la memoria colectiva de los actores de este tipo de folklore. La teoría de la comunicación se ha preocupado por la particular manera en que una representación recurre a otra representación; esto es cómo las representaciones se recurren a sí mismas. De la misma manera, esta disciplina puede explicar el paso del proceso al sistema a partir de un orden circular que tiende a encerrarse, a desarrollar todo tipo de procedimientos autorreguladores, impermeabilizándose ante el miedo a que se introduzcan en su seno nuevos elementos proporcionados por la Historia y que ello destruya el modelo de pensamiento que tantas veces les ha permitido, a aquellos que lo conservan en su "imaginación", escapar del mundo oficial y reconocerse a sí mismos; es decir, sentir realizadas determinadas relaciones mutuas y volver a representarse colectivamente "otro" mundo mediante el uso de ciertas aptitudes expresivas específicas que exigirían capacidades personales diferentes a las cotidianas, definidas con nitidez y rigor en un sistema en el que el tiempo ha sido detenido; es decir, se ha parado momentáneamente, bajo la mirada condescendiente de la Historia.

La expresividad utilizada por los actores del folklore y las representaciones colectivas, que organizan el sentido de la misma, son partes integrantes del acto folklórico y no pueden ser disociadas entre sí. Son los componentes fijos y heterogéneos de una actividad redundante sobre la que más adelante reflexionaremos y que puede ser abordada en la actualidad con categorías de análisis sistémico y ser descritas mediante modelos formalizados.

Ante las características que presenta este nivel de lectura del material folklórico, la teoría de la comunicación está en condiciones de proponer categorías y modelos que se aproximan en mayor grado a las peculiaridades que presenta la actividad folklórica, entendida bajo la perspectiva que venimos definiendo. La teoría de la comunicación ha sabido instrumentalizar nociones procedentes de la cibernetica, desarrollada en la década de los años cuarenta por N. Wiener (como la de sistema, estado del sistema, sucesión temporal de estados, determinación, estabilidad, control, homeostasis, etc.), y que más tarde, gracias a Von Bertalanffy (en 1974), se constituiría como teoría general, aplicable a los más diversos campos del conocimiento. La incidencia de este paradigma, tanto por su operatividad teórica como por la accesibilidad que mostraba ante cualquier tipo de formalización, marcó definitivamente el desarrollo de todas las ciencias

cias —incluida la ciencia de la comunicación—, que adaptarían sus conceptos, a partir de ese momento, a los establecidos por dicho paradigma. En el área americana, M. Mead y G. Bateson se dejan seducir en esta época por el sistemismo, y, en 1952, Bateson comienza a trabajar, bajo esta influencia, en su proyecto de investigación, que desarrollaría hasta nuestros días, en el campo de la psiquiatría —una de las primeras disciplinas que entendió y aplicó la teoría de los sistemas—. Todos los investigadores que se identifican con los presupuestos de la escuela actual, denominada de Palo Alto, son herederos de dicho proyecto. En el área francesa, Piaget vinculó sus conceptos teóricos con esta teoría, y Lévi-Strauss también hizo lo propio en 1952 (*Cfr. Lenguaje y Sociedad*). Un año después, el padre del estructuralismo mostraba su fascinación por la utilidad del modelo sistémico e informacional en etnología, señalando (en *La noción de estructura en etnología*):

"La cultura no consiste solamente ...en formas de comunicación que le son propias (como el lenguaje), sino también —y tal vez sobre todo— en "reglas" aplicables a toda clase de "juegos de comunicación", ya se desarrollem éstos en el plano de la naturaleza o de la cultura" (1976 a: 268);

y muestra más tarde su esperanza de que

"La antropología social, la ciencia económica y la lingüística se asocien un día para fundar una disciplina común, que será la ciencia de la comunicación; reconoceremos, desde ya que ésta consistirá, sobre todo, en "reglas" (*ibidem*, p.270).

La teoría de la comunicación ha utilizado, pues, en la elaboración de sus propios modelos, categorías epistemológicas probadas en modelos interdisciplinarios de análisis.

La mayor de las dificultades con las que se tropezó la teoría de la comunicación es la adecuación de estas categorías a los comportamientos expresivos siempre tuvo su raíz en el carácter abierto de los fenómenos sociales. Los éxitos obtenidos en electrónica, robótica, informática, biología, etc., nunca llegarían siquiera a ser soñados en las aplicaciones que se llevaron a cabo sobre objetos sociales. El problema del cierre del sistema, en el campo de las ciencias sociales, siempre ha dificultado todo tipo de aplicaciones. De esta manera, la nueva teoría de la comunicación ha quedado hipotecada por la capacidad de los diversos investigadores para trazar los límites de sus objetos, a partir de la consideración de todos los elementos pertinentes

que formaban parte de éstos y de la incansable búsqueda de todas las relaciones posibles o imposibles entre los mismos. En el campo particular del análisis folklórico, este proceder metodológico siempre ha encontrado dificultades, unas veces por falta de preparación metodológica de los investigadores y otras a causa del desinterés de éstos por el folklore como objeto de estudio específico. Con estos precedentes y con estas dificultades hemos abordado el problema del análisis de las "expresiones-representaciones" del folklore participativo⁵, estableciendo un modelo de descripción y de experimentación⁶ mediante el que es posible identificar todos los códigos que restringen la libertad expresiva del folklore y que permiten, finalmente, definirla como un lenguaje.

La relación expresión-representación en el ámbito lúdico y ritual

Todos los procesos rituales que integran el folklore popular son, desde el punto de vista de la teoría de la comunicación, evocaciones de objetos o de situaciones ausentes y deseables en un momento y espacio dados. El ritual recurre a procedimientos específicamente comunicativos, en los que se ponen de manifiesto maneras particulares de articulación entre el plano de las expresiones y el de las representaciones cognitivas. En las páginas que siguen se enumerarán los componentes fundamentales que toman parte en los rituales y, finalmente, se esbozará un modelo de análisis.

En todo ritual folklórico se llevan a cabo, de forma obligatoria, una serie de actividades diversas en las que toman parte, como agentes o como pacientes, diferentes personas. Estas personas participan en el ritual en calidad de actores del mismo; es decir, son protagonistas de unos actos que sólo tienen sentido, por *definición*, dentro de un marco espacio-temporal muy determinado por la tradición. La constitución de los diferentes actores suele estar sujeta, en todo ritual, a normas muy rígidas en el plano expresivo, y en el plano del propio comportamiento. Vestimentas, gestos, posturas, actos, etc., son "piezas" heterogéneas entre sí que se articulan dentro del marco ritual bajo un orden estricto, determinado por la redundancia con que se lleva a cabo cada celebración.

Cada actor debe también realizar acciones con determinadas herramientas o con sus propios órganos biológicos. Estas acciones cumplen simultáneamente funciones de carácter ejecutivo y expresi-

vo; por ejemplo, se come y se bebe realmente, pero se hace con exageración, mostrando desmesura. Los actos ejecutivos tienen siempre, dentro del ritual, funciones expresivas accesorias.

El modelo que se describirá más adelante distinguirá el plano del ritual del plano de referencia. Este último estará constituido por todos aquellos elementos y relaciones entre elementos que son seleccionados por el ritual para formar parte del mismo. De esta manera, cada ritual será una réplica real y/o simulada de planos de la realidad social exterior al mismo. Por ejemplo, en el carnaval rural se hace referencia al cuerpo, a la comida, a la muerte, a la resurrección, a los castigos individuales, a la suciedad, etc. Todos estos rasgos, caracteres, actividades, etc., pasan a formar parte del rito, ejecutándose en la propia plaza pública o imitándose. Estos actos y su expresividad correspondiente no plantean dificultades a la hora de acotarlos y definirlos, ya que existen precedentes en otros contextos no rituales. Incluso pueden ser designados mediante palabras.

La significatividad de estos actos expresivos se encuentran, en primer lugar, en el hecho de su propia selección y, en un segundo momento, en las modalidades con que son presentados en el escenario ritual. Es significativo para el antropólogo o para el historiador de la cultura, el hecho de que un ritual seleccione, por ejemplo, el cuerpo o la suciedad como objetos de referencia y que les dé existencia en su seno, recurriendo a expresiones que guardan con aquéllos una relación de analogía. Existiendo un universo infinito de objetos de referencia, el carnaval, por ejemplo, insiste en los últimos siglos en seleccionar esos y no otros objetos. También rehuye este ritual, en la medida en la que es posible, el uso de la palabra; prefiere reemplazar el objeto de referencia por una instancia expresiva análoga. Lévi-Strauss señala, en este sentido:

"Por lo que atañe a los gestos y los objetos, todos los observadores han advertido con razón que el ritual les asigna una función que se agrega a su uso práctico, y a veces lo suplanta: gestos y objetos intervienen *in loco verbi*, reemplazando palabras. Cada uno connota, de manera global, un sistema de ideas y de representaciones; utilizándolos, el ritual condensa en forma concreta y unitaria procedimientos que, sin ello, habrían sido discursivos" (1976 b: 606).

La apasionante tarea que tendrá la teoría de la comunicación será la identificación de este sistema de ideas y de representaciones al que se refiere Lévi-Strauss. La ventaja de analizar un ritual es que,

en su celebración, se utiliza la misma lógica para codificar el plano de las expresiones y el de las representaciones que les otorgan el sentido. Esta suerte tiene su punto de partida en el carácter analógico de la expresividad utilizada, que sirve, sin mediaciones, tanto para expresar como para pensar, si bien existen dificultades metodológicas de diverso orden, a las que prestamos atención seguidamente.

El carácter cíclico del ritual es el que permite analizar este proceso expresivo de imitación. Existen dos instancias diferentes: una es la imagen cognitiva memorizada y la otra es la expresividad producida por el propio ritual. La primera —la imagen— se ha formado a partir de percepciones y tratamientos cognitivos anteriores, que están almacenados en la memoria y de los que se puede disponer en un momento dado. La segunda instancia hay que buscarla en el aspecto formal de la escenificación, que será abordable a partir de las propias expresiones. La primera está formada por datos de referencia de dos naturalezas: unos procedentes de los propios objetos de referencia originarios y extrafolklóricos y otros a partir de las expresiones específicas del ritual, a lo largo de sus celebraciones anteriores, que, a su vez, han sido elaboradas y han evolucionado autónomamente con respecto a los objetos de referencia exteriores al rito. Por tanto, la nueva actualización expresiva del ritual, en la que se simulará, por ejemplo, un cuerpo sucio, deberá acomodarse al menos a los esquemas mentales que organizan la imagen de un cuerpo sucio en la vida cotidiana y a la de los diversos cuerpos sucios que han aparecido en el rito en años anteriores. La segunda —la expresividad del ritual—, cada vez que es percibida de nuevo, activará las propias representaciones cognitivas memorizadas y las dinamizará, modificando determinados esquemas mentales, reforzando otros, etc. De esta manera, expresión y representación se determinan mutuamente en el ámbito ritual, generando cambios que no son perceptibles, dada la dilatada escala temporal que tienen asignada estos procesos: por un lado, el ritual tiene un tiempo muy limitado y comprimido; por otro lado, su celebración suele llevarse a cabo de manera muy espaciada (generalmente, a partir de ciclos anuales).

Los rituales quedan aislados prácticamente del acontecer histórico y evolucionan, como ya se ha dicho anteriormente, con otro ritmo. J Huizinga, refiriéndose a los juegos, señala acertadamente:

Antonio Muñoz Carrión

"El juego se aparta de la vida corriente por su lugar y por su duración. ... Se juega dentro de determinados límites de tiempo y de espacio. Agota su curso y su sentido dentro de sí mismo.

Esto constituye una nueva y positiva característica del juego. Este comienza y, en determinado momento, ya se acabó. Terminó el juego. Mientras se juega hay movimiento, un ir y venir, un cambio, una seriación, enlace y desenlace. Pero a esta limitación temporal se junta directamente otra característica notable. El juego cobra inmediatamente sólida estructura como forma cultural. *Una vez que se ha jugado permanece en el recuerdo como creación o como tesoro espiritual, es transmitido por tradición y puede ser repetido en cualquier momento*, ya sea inmediatamente después de terminado, como un juego infantil, una partida de bolos, una carrera, o transcurrido un largo tiempo. Esta posibilidad de repetición del juego constituye una de sus propiedades esenciales. No sólo reza para todo el juego, sino también para su estructura interna" (1972: 22; subrayado mío).

El almacenamiento de las imágenes, tanto en su aspecto sincrónico como en su aspecto diacrónico (relaciones de causa-efecto), se realiza en la memoria a largo plazo. La activación plena de estas imágenes, y de todas las demás que se asocian a las mismas, se realizará colectivamente mediante el uso de la escenificación expresiva. De esta manera, frecuentemente se pierden siglos atrás el objeto o los objetos de referencia originaria que dieron pie a la ritualización. Tras esa pérdida, lo que se evocará será una representación cognitiva, formada, activada y regenerada cíclicamente en relación con el plano expresivo (el de la escenificación ritual).

No hay que olvidar que en el folklore existe siempre *repetición*; los miembros de una comunidad determinada son enculturados desde su nacimiento bajo las restricciones que les impone una determinada sintaxis expresiva. De esta forma, cada elaboración expresiva construida en la plaza pública ha pasado "de mano en mano", no sabemos por cuántas generaciones ni por qué individuos concretos. Cada uno de éstos las ha hecho suyas protagonizándolas, generalmente en múltiples ocasiones, y con ello las ha consolidado, reforzando a la vez la memoria colectiva a largo plazo. En el folklore, estas actividades expresivas instauradas como "obligatorias" (imprescindibles desde el punto de vista del sistema) provocan un acoplamiento colectivo, tanto en el plano motriz-expresivo como en el de la

actividad de representación cognitiva. De esta manera, cada ritual es una totalidad "cerrada" en sí misma.

El cambio de posiciones que realiza cada individuo, adoptando diversos papeles, unas veces por elección propia y otras por prescripción ritual, contrasta con la rigidez con que *permanece* (en el tiempo) el aspecto expresivo del mismo. Los hombres van cambiando; cada hombre, en su corta existencia, puede, a su vez, cambiar de posición numerosas ocasiones dentro del ritual. Pero esta movilidad no es más subjetiva, porque las expresiones y las representaciones rituales permanecen, y los trascienden sobradamente. De esta manera, los actores se ven atrapados en un orden que se les presenta superior y que no deja mucho espacio para una "escritura" personal. Sin embargo, por otra parte, la lenta evolución de los rituales no puede proceder más que de iniciativas individuales, como ya indicaron los formalistas. Cada actor selecciona "conglomerados" de rasgos, de movimientos, de vestimentas, de aditamentos, de posturas...y compone formas respetando únicamente las especificidades del sistema, marcadas por los elementos constantes y por relaciones entre los mismos redundantes. Bajo la nueva construcción, cada cual se acercará al ritual y tomará parte en él mismo. Su actividad será considerada optativa (es decir, su ausencia no destruirá el propio ritual).

Solamente en el momento en que este "conglomerado" haya cumplido alguna función *específica* en relación al sistema (función de cualquier naturaleza, incluida la mera presencia en el contexto ritual), y durante el tiempo suficiente, podrá convertirse en elemento fijo y su ausencia dejaría un hueco que tendría que ser llenado. Todo nuevo "conglomerado", convertido ahora en estructura, guardará isomorfismo, al menos parcial, con respecto a las demás estructuras consolidadas y específicas del ritual; estará codificado en el mismo registro que el resto de las estructuras. Solamente se comprenderá la estructura completa del ritual si se plantea el análisis desde una perspectiva sistemática, que no considerará cada "expresión-representación" por sí misma, sino como una parte del todo, que pierde absolutamente su sentido si no es "superpuesta" o situada "junto a" las demás partes.

El análisis del folklore que busque estructuras de organización expresiva para llegar por esta vía a las estructuras de organización cognitiva, no estará autorizado, desde la perspectiva metodológica que aquí se plantea, a destacar determinados rasgos a su antojo y a

no considerar otros. Incluso si se encuentra con un material en el que hay elementos que personalmente le resultan exóticos y, al lado, otros que le parecen a todas luces cotidianos y obvios. Su posición de observador no lo legitima para asignar pertinencias, ya que éstas se derivan de las relaciones entre los propios componentes del sistema que estudia.

El abandono de la retórica y la búsqueda de modelos formalizados mediante lenguajes lógicos

En la mayor parte de los rituales existen determinadas expresiones que no tienen correlato en ningún contexto de referencia que no sea el plano de las representaciones cognitivas. Estas expresiones no pueden ser designadas mediante las lenguas naturales, porque sus "conglomerados" de rasgos constitutivos rompen toda coherencia y todo sentido. Los retóricos resolvieron parcialmente el problema mediante diversas "figuras". Para Ducrot y Todorov

"Las figuras no serían otra cosa que el *lenguaje percibido como tal*: en otros términos, un ejemplo del lenguaje en el cual éste deja, en cierto modo, de cumplir su función de significación (es decir, remitir a algo ausente) para adquirir una existencia opaca. Este efecto general se obtiene mediante procedimientos múltiples, tales como la repetición, la omisión, las formas quasi geométricas (antítesis, gradación), etc." (1976: 317).

En todo ritual conviven, junto a acciones ejecutivas y expresivas de imitación (simulacros), otras acciones ejecutivas y expresivas que, ya sea por su propio aspecto, ya sea por sus antecedentes en el plano de la acción, por sus consecuentes, etc., se presentan como *desencajadas* en relación a cualquier posible referencia con objetos exteriores al ritual.

La semántica lingüística ha planteado diversas clasificaciones de figuras retóricas para explicar estos *desvíos*, es decir, estas modificaciones y reestructuraciones de las expresiones originales⁷.

"A diferencia de los autores clásicos, los autores que se inspiran en la lingüística procuran formular *matrices lógicas*, cuya manifestación serían las figuras; en otros términos, procuran representar las figuras como *productos de una combinatoria*, tratando de encontrar sus categorías constitutivas" (*ibidem*, p. 320).

Sin embargo, cuando se pasa de materiales como la literatura a materiales tan abiertos como la expresividad ritual, resulta una petición de principios "encorsetar" *a priori*, en un repertorio limitado de posibilidades (figuras), la infinidad de operaciones posibles. Es probable que pueda realizarse una traducción de estas figuras, con el objeto de aplicarlas a dicha expresividad; también es probable que se presenten con elevada frecuencia en la mayor parte de los rituales. De hecho, especialistas en representaciones simbólicas y en neurología afirman que los sistemas de imágenes se organizan con escasos principios de explicación o de justificación, es decir, con muy pocos principios lógicos⁸. Sin embargo, es lícito sospechar que existen otras operaciones diferentes no incluidas en estas listas. Por otra parte, queda siempre por resolver el problema de la definición de las diferentes unidades de análisis, pues ningún ritual tiene unidades homogéneas; a veces existen fragmentaciones múltiples que deberán poder ser descritas por el modelo, ya que el repertorio de discriminaciones que aparecen entre los diversos planos del acontecer ritual puede venir dado por rasgos ínfimos, es decir, por pequeños detalles apenas perceptibles desde el punto de vista de la totalidad.

De cualquier manera, el procedimiento, por ejemplo, de la parodia, del grotesco, obliga a operaciones que suspenden toda identidad, que crean contrastes imposibles, que perturban las leyes de la estética, de la temporalidad, de la especificidad de los objetos e individuos, etc.

Un modelo de análisis comunicacional no puede despreciar ni una sola de las posibles combinaciones entre elementos expresivos; es decir, deberá poder explicar con un mismo código todas las posibles relaciones lógicas existentes entre las unidades más pequeñas determinables de un ritual. Las categorías del análisis sistemático al que se recurrirá deberán establecer los diferentes niveles en que se incluirán cada uno de los elementos componentes del rito.

Este establecimiento de niveles se llevará a cabo a partir de las funciones que desempeña cada componente en el rito y nunca por referencia a criterios exteriores al sistema, como, por ejemplo, los contextos de procedencia de dichos componentes. Las relaciones entre todos los componentes del sistema ritual se investigarán a partir de un riguroso planteamiento matricial, y bajo una hipótesis de partida: inicialmente, si no existen constricciones en el sistema, cada asociación entre componentes expresivos es posible y, también, todas las

asociaciones posibles se presentarán con la misma frecuencia. En el momento en el que aparezcan unas asociaciones con un índice de frecuencia superior al de las demás, o que no aparezcan nunca otras asociaciones, el investigador estará ante recurrencias de la estructura del sistema y, por lo tanto, podrá describir a partir de ellas cómo se forman los códigos rituales. Estas hipótesis fueron desarrolladas y probadas en el campo de la teoría de la comunicación por Manuel Martín Serrano, quien, a principios de la década de los setenta, se propuso identificar los códigos mediadores de determinados medios de comunicación de masas (su investigación más minuciosa la llevó a cabo sobre material televisivo —1974—) con el objeto de establecer la estructura de las representaciones estereotipadas a partir del plano expresivo. El autor rehusó la herencia de la lingüística (a excepción de las categorías de Hjelmslev), y adoptó una vía novedosa en ciencias sociales. El procedimiento seguido en el laboratorio de psicología social, de Estrasburgo, fue el seleccionar material representativo procedente de la televisión (española, francesa y americana) y descomponerlo en unidades (siguiendo a Propp —1928— y a Lévi-Strauss en sus análisis sobre el mito), progresivamente más pequeñas, hasta llegar a partículas que por sí solas no tenían sentido. Por otro lado, estableció un sistema de escalas de valores, normas, actitudes, aspiraciones, rasgos físicos, posiciones endogrupoales, etc., que cerró en forma de protocolo, y que constituiría un espacio de variables, cuyo uso sería "medir" cada una de las unidades que había obtenido tras su descomposición dentro de un espacio teórico que él había definido *a priori*.

El autor desarrolló un programa informatizado que pondría en relación todos los componentes, estableciendo los diversos niveles de correlación, tomando el "rol" como unidad de análisis. Posteriormente, logró pasar de las medidas estadísticas convencionales, expresadas mediante índices de correlación, a las dependencias lógicas (entre las que incluyó la exclusión, ya que operaba en un sistema cerrado), que iban apareciendo entre los diversos rasgos y agrupamientos entre rasgos. Finalmente, estableció las estructuras que descriminaban entre los diversos estereotipos utilizados para ordenar el sentido con el que se construía el acontecer, formalizando, al mismo tiempo, las articulaciones o "bisagras" por las que el mediador pasaba de unos planos a otros en la interpretación del mundo.

Este trabajo fue la primera aportación realizada en lenguaje formal al análisis de la mediación y de los mediadores comunicativos, sirviendo como punto de partida de diversas investigaciones sobre la prensa (M. A. Arias y Miguel Sobrino, en curso), de la representación del espacio urbano en el niño (J. Gracia, en curso) y los códigos del ritual (A. Muñoz C., *Las reglas de la expresión carnavalesca en Laza. Aplicación del análisis estructural en Antropología de la Comunicación* tesis doctoral, 1984; Premio Nacional de Investigación en Artes y Tradiciones Populares "Marqués de Lozoya", Ministerio de Cultura, 1984).

Propuesta de un modelo de análisis de las expresiones/representaciones rituales

En las páginas anteriores se han revisado algunos de los presupuestos originarios del análisis formal, sus procedimientos y objetivos. Esta perspectiva, a pesar de estar obsoleta, planteó el problema de la especificidad y el de la organización desde la perspectiva que ha sido injustamente infravalorada. Bajo esta inspiración, pero dentro de los límites marcados por una epistemología más actual y rigurosa, se han explicado los requisitos necesarios, desde el punto de vista metodológico, para llevar a cabo el análisis expresivo y acceder por esta vía al plano de las representaciones, para lo cual se ha hecho uso de categorías sistémicas y de lenguajes formalizados, dentro del marco definido por la teoría de la comunicación. Finalmente, se han descrito las características del material folklórico centrándose en los rituales de participación colectiva. A partir de los precedentes teóricos y de las consideraciones argumentadas, se realiza a continuación un esbozo de modelo formalizado, en el que se consideran los componentes elementales que participan en la relación entre las expresiones y las representaciones dentro del ámbito ritual.

Este esquema procede de una investigación que hemos realizado (Muñoz Carrión, 1984) sobre los códigos que rigen en la expresión carnavalesca y sobre las representaciones que le otorgan sentido a la misma.

En primer lugar, no se tomará en consideración inicialmente el plano de la referencia, sino única y exclusivamente el de la materialidad expresiva ritual; es decir, todo el repertorio de expresiones perceptibles que sean susceptibles de articularse entre sí y formar

configuraciones expresivas. Como se dijo anteriormente, estas expresiones introducen en el contexto ritual, por procedimientos analógicos, los datos de referencia necesarios para que, completándolos con los datos y las relaciones memorizados, puedan provocarse determinadas representaciones cognitivas. El modelo deberá acceder al mundo referido al ritual y a las categorías y relaciones bajo las cuales se organiza éste. De otra forma, el objeto final que se propone describir este modelo es, pues, la particular manera en la que son organizados los datos de referencia dentro de un rito y el modo en que se utiliza para esta tarea el plano de las expresiones. Por esta razón no se toma en consideración el componente "datos y relaciones complementarias memorizadas", ya que aquéllas entran en funcionamiento, en la comprensión del fenómeno ritual, generalmente de forma individualizada. Existen experiencias particulares de cada individuo (como señala Sperber: 1974, 99) que no pertenecen al patrimonio común y, sin embargo, sí afectan a las construcciones que realiza éste, ya que generan procedimientos operáticos que también habrán de participar en el tratamiento de los datos rituales. Estas operaciones se llevan a cabo de manera subjetiva y, si bien toman parte en el proceso de representación, no están, sin embargo, sujetas a código y, por tanto, no son pertinentes en la identificación de modelos "compartidos" de representación cognitiva.

Dentro de la materialidad expresiva utilizada en el proceso de interacción ritual, las unidades básicas con sentido pueden ser definidas a partir de múltiples criterios en función del tipo de material; la que se ha utilizado en la investigación citada es el "actor". Este será definido a partir de los rasgos expresivos que constituyen las partículas más elementales resultantes de la "dissección" que, a pesar de ser las únicas entradas de información en el sistema, no tendrán sentido por sí solas, sino a partir de sus relaciones mutuas.

Cada partícula (que expresará un rasgo físico, un aditamento, una postura, un gesto, etc.) deberá estar computado dentro de un nivel (un nivel de rasgos físicos, un nivel de aditamientos, de posturas, de gestos, etc.) definido con precisión; entre estos niveles no podrá haber intersecciones.

Una vez realizada una lectura del material representativo del rito, que procederá de varias manifestaciones consecutivas⁹, se asignará un signo convencional a cada partícula, que permitirá posterior-

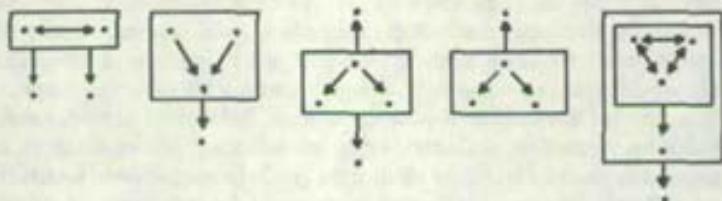
mente, el tratamiento informático, a la vez que provocará irremediablemente la descentralización del investigador con respecto al rito.

Siguiendo las hipótesis de partida de las investigaciones realizadas en esta línea (Martín Serrano: 1974; Muñoz Carrión: 1984), el modelo deberá prever que cada elemento pueda aparecer libremente relacionado con cualquiera de los demás, en la constitución de cada unidad de análisis (en este caso, el actor ritual). Por lo tanto, la estructura matricial (planteada mediante un programa de ordenador, una matriz gráfica o un simple cuadro de doble entrada), deberá mostrar todas las situaciones en las que cada elemento se combine (aparezca asociado) con otro(s) elemento(s) del sistema, dentro de una misma unidad de análisis. Por este procedimiento se extraerán las asociaciones constantes (comunes) frente a las variables (específicas) de las distintas unidades de análisis. Solamente considerando todos los elementos definitorios que introducen la información en el sistema se podrá identificar su diverso grado (correlaciones estadísticas y dependencias lógicas entre elementos) y condiciones (dependencias lógicas entre estructuras) de combinatoriedad¹⁰. Ambos métodos, estadísticos y lógicos, recurren a la misma clasificación de los datos a la hora de realizar sus respectivos tratamientos, si bien los primeros establecen frecuencias y los segundos pertinencias. En este momento del análisis, y siempre dentro del marco del sistema exclusivamente, podrán realizarse medidas cuantitativas del tipo: ¿qué acto persigue, cuántas veces, qué objetivo? (asociaciones), o bien lógicas: dentro del ritual ¿qué elementos determinan, o son determinados, por qué otros elementos? Estas operaciones de "cruce" de variables, llevadas a cabo con exhaustividad, permitirán identificar, igualmente, por un lado, los elementos que no forman parte nunca de la misma estructura, mostrando su incompatibilidad mutua; también se pondrán de manifiesto las estructuras que se excluyen entre sí, éstas al nivel del sistema.

Generalmente, aparecen con poca frecuencia relaciones de doble dependencia entre elementos o grupos de elementos; estas relaciones expresan el índice de constitución más elevado del sistema y redefinen, en última instancia, unidades de un nivel superior, que no pueden tener existencia por separado dentro del ritual.

Una vez realizados los cruces matriciales en este primer nivel descrito, es posible continuar el procedimiento mediante la construcción de múltiples matrices, en cuyas entradas (filas y columnas) ya no

habrá elementos aislados, sino grupos de elementos que se relacionan entre sí (asociados, determinándose unos a otros o determinándose mutuamente) o que se excluyen. Siguiendo el mismo procedimiento reductivo, se resolverá la matriz, arrojando como resultado estructuras cada vez más complejas, como, por ejemplo, las que se representan a continuación.¹¹



El resultado obtenido con esta metodología es, en sistemas muy constreñidos, como son la cosmovisión televisiva o la carnavalesca, la identificación de un número muy reducido de estructuras, a partir del cual se podrá explicar el conjunto de las relaciones entre "todos" los elementos considerados y, en última instancia, el modelo de orden del sistema.

La variedad aparente inicial queda reducida a una sintaxis que, si es formalizada adecuadamente, permitirá una explotación ulterior muy seductora: prever los comportamientos del propio sistema ante situaciones novedosas.

La investigación informatizada de los códigos que rigen en la cosmovisión ritual, si se generaliza a los diversos rituales en los que participa cada grupo humano a lo largo del ciclo anual, puede proporcionar operaciones comunes y específicas de organizaciones del mundo en sus respectivas culturas. Con ello se habrá aportado un procedimiento para reflexionar sobre las estructuras cognitivas resistentes al cambio, es decir, aquellas que han logrado impermeabilizarse del acontecer cotidiano y redundan sobre sí mismas, como si su inmovilidad tuviera que ser protegida por los "paréntesis" rituales; como si dichas estructuras del pensamiento no cupieran en ningún

hueco de la historia de esos grupos humanos. El paradigma utilizado permite identificar la organización que rige en el sistema ritual más allá de lo meramente existencial. Una vez obtenido el código, resulta tan pertinente aquello que existe en la práctica como aquello otro que, sin llegar a existir, es admisible y posible para la lógica con la que opera el código. El procedimiento permite realizar una perspectiva del ritual, describiendo incluso situaciones rituales que no han existido nunca y que, quizás, en ningún momento lleguen a materializarse, pero que, sin embargo, resultarían lógicas dentro del sistema. Por lo tanto, los resultados obtenidos desde esta perspectiva permiten operar inversamente al procedimiento convencional, reconstruyendo situaciones lógicamente posibles, aunque, simultáneamente, éstas sean ficticias. Por otra parte, entre las estructuras que sí se ponen de manifiesto en la práctica ritual, existe una gran mayoría que son "innombrables" mediante la lengua natural. El descubrimiento de *bricolages* expresivos sin correspondencia alguna en otros sistemas fuerza a cuestionar las categorías más habituales, e incluso las más creativas, utilizadas en estas investigaciones. Hasta la fecha sin embargo, eran los investigadores los que ponían entre paréntesis —restándoles con ello pertinencia— las estructuras que carecían de algún tipo de réplica o contrapunto en el orden social en el que ellos estaban situados o que utilizaban como referencia. El análisis estructural permite ahora explotar la imaginación hasta el colmo de lo deseable, en tanto que la sitúa en disposiciones de *interpretar* cualquier rasgo ritual en relación a todos los rasgos posibles dentro de cada sistema y no solamente a los objetivamente dados.

La sociología del conocimiento, la antropología social y la historia de la cultura son las disciplinas que mayor partido pueden sacarle a esta perspectiva de análisis, a partir de la cual habrá que buscar el lugar social o el momento histórico en los que la representación particular del ritual y las representaciones colectivas no rituales se solapan entre sí. Quizás sea difícil o imposible encontrar ese lugar o ese momento porque el estudio de dicho solapamiento requiere tomar en consideración "representaciones residuales consolidadas" (Lévy-Bruhl) o "imágenes colectivas" (Jung), sostenidas por organizaciones lógicas de diversa procedencia (fisiológicas, neurológicas, etc.). También podría suceder que el último sentido de algunos códigos rituales, aquellos que no tienen correlato en el resto de la organización social, sea precisamente la imposibilidad de en-

Antonio Muñoz Carrión

contrarles sentido, o bien la imposibilidad de establecerlo con las categorías usadas convencionalmente para representar el mundo en el curso de la historia.

Por nuestra parte, al margen de todas estas dificultades y de estas perspectivas, quizás quepa destacar que el hecho de investigar, a partir de los citados presupuestos y utilizando lenguajes formalizados, nos ha aproximado a niveles de análisis muy heterogéneos y a investigadores pertenecientes a áreas muy diferentes dentro de las ciencias sociales, y ello nos ha animado a continuar trabajando en esta dirección.

Notas y referencias bibliográficas

1. La confusión surge por la obsesión de algunos científicos sociales de obviar el nivel de análisis adoptado por ellos, de no delimitar con claridad su objeto y estudiarlo específicamente –en este caso, el folklore–; por no distinguir entre componentes, posición y relación dentro del sistema estudiado y, finalmente, por utilizar conceptos como implicación e interdependencia, en sentido global –adoptando con ello una postura similar a la del misticismo–, sin precisar que implica o es implicado por qué, o qué depende de qué y en qué situaciones.
2. En este punto puede apreciarse cómo pesa en él la influencia de Lévy-Bruhl, especialmente la diferenciación que realiza este etnólogo entre mentalidad prelógica y mentalidad lógica (1922).
3. Especialmente cuando la perspectiva formalista comienza a tener dificultades para su aplicación en la Unión Soviética a causa de la implantación de otros análisis enfocados desde un riguroso materialismo histórico. Conviene recordar que fue tarde, en 1946, cuando el Partido Comunista soviético descubrió que los autores formalistas, los de la escuela histórica y los practicantes del método finlandés, entre otros, habían omitido a la clase trabajadora como factor creativo del folklore. Propp tuvo que abandonar el formalismo, y las demás corrientes serían, igualmente, prohibidas e incluso instadas a retractarse por no haber observado la verdadera naturaleza social y de clase del folklore.
4. La antropología social admite en la actualidad esta orientación analítica. C. Lisón señala que "la fiesta escenifica la acción como un texto; no son, por tanto, las palabras, sino el gesto, la ceremonia, el vestido, el espacio y el color, el rito y el tiempo los que significan, al oponerse, permutarse y transformarse en un *ars algebraica, simultáncamente dialéctica y combinatoria*"(1983: 151).
5. Se ha excluido el folklore que usa fundamentalmente procedimientos orales para llevar a cabo su transmisión; por ejemplo: las canciones, el folklore musical, las literaturas populares (cuentos, fábulas, baladas, leyendas, etc.). Se entiende por participativo aquel folklore constituido por rituales y ceremonias que utilizan

como vehículo expresivo los gestos, las posturas, los actos instrumentales o los simulacros y, en general, todo procedimiento no verbal destinado a servir de manifestación reiterativa de algo. El folklore participativo, por ejemplo, el tradicional llevado a cabo en la plaza pública (como las fiestas, carnavales, procesiones, etc.) o en el campo (romerías, juegos públicos, etc.), en donde un grupo humano protagoniza un proceso de interacción determinado recurriendo a procedimientos expresivos.

6. Este modelo está desarrollado en un amplio trabajo de investigación sobre un carnaval concreto (el de Lazar, en Orense), que ya está en prensa y que será publicado en breve por el Ministerio de Cultura español.
7. Entre las figuras más frecuentes destacan, según clasificación y definición de Ducrot y Todorov (1976: 318, 320), las siguientes: *aliteración*, o repetición de los mismos sonidos; *antanaclasis*, o repetición de una misma palabra con sentidos diferentes; *antítesis*, o contraposición de dos palabras antónimas; *comparación*, o paralelismo entre dos sentidos; *ipsis*, o supresión de uno de los elementos necesarios para una construcción sintáctica completa; *gradación*, o sucesión de términos sintácticos equivalentes con unos semas en común, entre los cuales alguno se repite con cambios cuantitativos; *hipérbole*, o exageración cuantitativa; *inversión*, o permutación de elementos; *ironía*, o empleo de una palabra con el sentido de su antónimo; *llaves*, o disminución cuantitativa; *metáfora*, o transferencia de sentido por sustitución analógica; *metonimia*, o expresión de un concepto por medio de un término que designa otro concepto unido al primero por una relación obligada (ejemplo, la causa por el efecto); *oximorón*, o relación sintáctica (coordinación, determinación, etc.) entre dos antónimos; *paronomasia*, o relación entre palabras de sonidos semejantes, pero sentidos independientes; *preterición*, o fórmula mediante la que se declara no decir lo que se dice en la frase misma; *quiasmo*, o relación entre dos palabras que se encuentra repetida, pero invertida en el resto de la frase; *repetición*, o reiteración; *silepsis*, o participación de una palabra con más sentido en más de una construcción sintáctica; *sinécdoque*, o empleo de una palabra en un sentido del cual su sentido habitual es sólo una parte; *zeugma*, o coordinación gramatical de dos

palabras que poseen semas opuestos (por ejemplo, "abstracto" y "concreto").

8. G. Durand, en contra de Lévi-Strauss (especialmente en *El pensamiento salvaje*), defiende la hipótesis de que no existe una única lógica, "sino que, por el contrario, los esquemas dinámicos que sostienen las imágenes isótropas promueven tres grandes direcciones lógicas, tres grandes grupos constitutivos de lógicas muy distintas" (1971: 102), y éstas se relacionan con determinados aspectos psicofisiológicos. A los principios de exclusión, contradicción e identidad corresponderían dominantes postulares, con sus derivados manuales. Al principio de causalidad corresponderían dominantes copulativas, con el ritmo y demás componentes sensoriales. El tercer principio lógico es, para este autor, el de la analogía, y su dominante correspondiente es la digestiva con sus derivados táctiles, olfativos, gustativos, etc. (Cfr. Durand: 1971, 100,101 y 1981 414). Existen investigaciones en el campo de la neurología que defienden tesis sobre los diversos tipos de operadores lógicos con los que cuenta el cerebro. McLean señala que, "en el curso de la evolución, el cerebro anterior humano se ha desarrollado según un esquema de tres componentes fundamentales, que yo caracterizaría como reptiliana, paleomamaliana y neomamaliana. Resulta de ello una notable asociación de tres tipos de cerebro radicalmente diferentes en su estructura y por su química, y que en su sentido evolucionista aparecen separados por innumerables generaciones. Poseemos, por así decir, una jerarquía de tres-cerebros-en-uno o, más simplemente, un cerebro triúnico (*triune*). En otros términos, poseemos una asociación de tres ordenadores biológicos, poseedor cada uno de su propio tipo de inteligencia, de su sentido del tiempo, de su propio sentido del espacio, de su propia memoria, de sus propias funciones motrices, etc." (1983: 162).
9. La recogida de datos se realizará mediante técnicas icónicas como el video, la fotografía seriada o el cine.
10. Los planteamientos antropológicos de Lévi-Strauss sobre la conversión de los modelos estadísticos en mecánicos, y a la inversa, han influido notablemente en el proceder de las investigaciones citadas. Este autor señala en su *Antropología Estructural*: "Tómese, por ejemplo, nuestra propia sociedad; la libre elección de un cónyuge está limitada en ella por tres factores: a) grados prohi-

bidos; b) dimensión del *aislado*; c) reglas de conducta admitidas, que restringen la frecuencia de ciertas elecciones dentro del *aislado*. Con estos datos se puede calcular la información del sistema, es decir, se puede convertir un sistema matrimonial débilmente organizado y fundado en esencia sobre medias en un modelo mecánico, comparable a toda la serie de modelos mecánicos de las reglas matrimoniales en las sociedades más simples que la nuestra" (1976 a: 271).

11. Estructuras procedentes de Muñoz Carrión (1984: 332).

Bibliografía

- Bertalanffy, L. *Teoría General de los Sistemas. Fundamentos, desarrollo y aplicaciones*. México, FCE, 1976.
- Ducrot O. y Todorov, T. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid, Siglo XXI, 1976.
- Durand, G. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu, 1971.
— *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid, Taurus, 1981.
- Hjelmslev, L. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1974.
- Jakobson, R. y Bogatyrev. "El folklore como forma específica de creación", en: Jakobson: *Ensayos de poética*. México, FCE, 1977. pp. 7-22.
- Lévi-Strauss, C. *Mitológicas I Lo crudo y lo cocido*. México, FCE, 1972.
— *Antropología Estructural*. Buenos Aires, EUDEBA, 1976 a.
— *Mitológicas IV. El hombre Desnudo*. México, Siglo XXI, 1976 b.
- Lévi-Bruhl, L. *Lamentabilidad primitiva*. Buenos Aires, La Pléyade, 1972.
- Lison, C. *Antropología social y hermenéutica*. Madrid, FCE, 1983.
- Martín Serrano, M. *L'ordre du monde à travers la télévision*. Thèse d'état, Université de Strasbourg, 1974.
- "Aplicación de la teoría y el método sistemático de ciencias sociales", en: REOP, núm. 42, Madrid, 1975. pp. 81-102.
- Maclean, P. "Bases neurológicas del comportamiento de imitación en el mono-ardilla" en: Morin/Piatelli-Palmarini: *El primate y el hombre*. Barcelona, Argos Vergara, 1983. pp. 161-186.
- Mesnil, M. *Trois essais sur la Fête. Du Folklore à l'ethno-sémioptique*. Editions de l'Université de Bruxelles, 1974.
- Muñoz Carrión, Antonio. "Juegos de representación pública y creatividad", en: *Papeles de Comunicación* núm. 2, Madrid, Forja, 1983.

Ritual folklórico...

- *Las reglas de la expresión carnavalesca en Laza. Aplicación del análisis estructural en Antropología de la Comunicación.* (tesis de doctorado). Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Universidad Complutense de Madrid, enero 1984.
- Popp, V. *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos, 1974.
- “Lo específico del folklore”, en: *Edipo a la luz del folklore. (Cuatro estudios de etnografía histórico-estructural)* Madrid, Fundamentos, 1980. pp.141-179.
- Slovski, V. “El arte como procedimiento”, en: Tinianov, Eikhenbaum y Sklovski: *Formalismoyvanguardia. Textosdelosformalistasrusos.* vol. I, Madrid, Alberto Corazón, 1973. pp. 85-113.
- Sperber, Dan. *Le symbolism en général*. París, Hermann, 1974.
- Tinianov, I. y Jakobson, R. “Les problèmes des études littéraires et linguistiques”, en: *Théorie de la Littérature*. París, Seuil, 1965. pp.137-140.
- Tinianov, I. “De la evolución literaria”, en: *Formalismo y vanguardia*. Madrid, Alberto Corazón, 1973. pp.115-140.
- *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.
- Wallon, H. *Delacto al pensamiento*. Buenos Aires, Psique, 1978.

