



La Trama de la Comunicación

ISSN: 1668-5628

latramaunr@gmail.com

Universidad Nacional de Rosario  
Argentina

Córdoba, Marcelo

Un diálogo semiótico esclarecedor entre cine y teoría social

La Trama de la Comunicación, vol. 15, 2011, pp. 241-257

Universidad Nacional de Rosario

Rosario, Argentina

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323927065014>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# Un diálogo semiótico esclarecedor entre cine y teoría social

Por Marcelo Córdoba

---

CEA-CONICET (superlego04@gmail.com)

---

## SUMARIO:

El propósito de este artículo es desarrollar un análisis socio-semiótico del largometraje *Safe* (1995, EEUU, T. Haynes), en tanto “fábula o ensayo icónico-simbólico” que nos sirve para reflexionar sobre algún aspecto del mundo social y/o subjetivo—enfoque propuesto por el semiótico uruguayo Fernando Andacht. Concretamente, analizaremos el film como un signo de los efectos que conceiblemente podrían ejercer, en el orden de la subjetividad, las propiedades estructurales de la “modernidad reflexiva” (A. Giddens), enfocada en su aspecto de “sociedad del riesgo” (U. Beck). El análisis procurará justificar la interpretación de *Safe* como una particular “ficción de pérdida de la identidad” (P. Ricoeur). Esta interpretación, por lo demás, arraiga en la siguiente tesis: el colapso vital que sufre el personaje de la historia sería consecuencia de la disolución de su “imagen corporal”. Esta disolución es entendida como efecto de una cierta vivencia del mundo, determinada, a su vez, por la mediación de las instituciones y los significados hegemónicos de la “sociedad del riesgo”. Adelantamos que, por cuanto la propuesta de Andacht se basa en la semiótica pragmática de C. S. Peirce, incluimos en el artículo una sección consagrada a bosquejar un esquema elemental de este complejo sistema teórico.

## DESCRIPTORES:

cine como signo (*Safe*); semiótica triádica; sociedad del riesgo; pérdida de la identidad; imagen corporal

## SUMMARY:

The purpose of this paper is to develop a sociosemiotic analysis of the film *Safe* (1995, USA, T. Haynes), as an “iconic-symbolic fable or essay” that helps us reflect on some aspect of the social and/or subjective world—an approach proposed by Uruguayan semiotician Fernando Andacht. Specifically, we analyze the film as a sign of the effects that the structural properties of “reflexive modernity” (A. Giddens), focused on its aspect of “risk society” (U. Beck), could conceivably bear on the domain of subjectivity. The analysis will seek to justify the interpretation of *Safe* as a particular “fiction of the loss of identity” (P. Ricoeur). This interpretation, on the other hand, is based on the following thesis: the vital collapse suffered by the character of the story would result from the dissolution of her “body image”. This dissolution is understood as an effect of some particular experience of the world determined, in turn, by the mediation of the institutions and hegemonic meanings of the “risk society”. We anticipate that, as Andacht’s proposal draws on C. S. Peirce’s pragmatic semiotics, the paper includes a section outlining a basic scheme of this complex theoretical system.

## DESCRIBERS:

film as a sign (*Safe*); triadic semiotics; risk society; loss of identity; body image



## 1. INTRODUCCIÓN

El propósito de este artículo es justificar analíticamente una determinada interpretación sociosemiótica del largometraje *Safe* (1995, EEUU, T. Haynes). A estos efectos, nos inspiramos en el enfoque teórico desarrollado por el semiótico uruguayo Fernando Andacht—basado, a su vez, en el pensamiento de C. S. Peirce—, desde cuya perspectiva el cine, y los medios en general, participan del proceso reflexivo de desarrollo social del sentido, en virtud de su potencial de generación de “signos que interpretan lo real”<sup>1</sup>. En este marco, pues, la ficción cinematográfica admite ser abordada a modo de “fábula o ensayo icónico-simbólico”<sup>2</sup> sobre algún aspecto del mundo social y/o subjetivo.

A esta luz, *Safe* se nos presenta como un “interpretante” audiovisual de la “modernidad reflexiva”, tal como ésta es conceptualmente representada en las teorías sociales de Anthony Giddens y Ulrich Beck. En términos más específicos—y en conformidad con la “actitud pragmática”<sup>3</sup>—, abordaremos este largometraje en su aspecto de signo de los efectos que *concebiblemente* podrían ejercer, en el orden de la subjetividad, las propiedades estructurales de la “sociedad del riesgo” (expresión en la que Beck condesa su propio diagnóstico de la “modernidad tardía”).

*Safe* es un drama en el que se narra, mediante un efectivo laconismo cinematográfico, el disruptivo y desconcertante proceso de deterioro psicofísico—así como los esfuerzos denodados por revertirlo—de Carol, el personaje principal de la historia (magistralmente interpretado por Julianne Moore). Carol, una mujer en su treintena, es la esposa de Greg, cuya ocupación no se precisa, si bien el film nos da a entender que estaríamos ante un profesional liberal o un ejecutivo de mediano rango—se trata de una familia de clase media alta. Ella, con todo, carece de ocupación laboral—inclusive la crianza de Rory, su hijastro, le es escamoteada por la actitud distante y taciturna del niño.

Ambientada a fines de la década del '80, la acción de la película transcurre en el área de Los Ángeles. Ahora bien, promediando la historia, Carol decide internarse voluntariamente en una comunidad terapéutica dirigida por una suerte de gurú. Este centro se presenta como consagrado al tratamiento de ciertas afecciones al sistema inmune, presuntamente causadas por las “nuevas amenazas ambientales” (lo que las volvería inasibles para la medicina convencional). Desde entonces, la trama se desenvolverá definitivamente en el seno de dicha institución. Con todo, en lugar de conseguir su anhelada recuperación, la condición de Carol sólo empeora, hasta desembocar en el colapso vital.

Nuestra apuesta argumentativa apunta a articular, razonadamente, una interpretación de este film en cuanto “ficción de pérdida de la identidad”<sup>4</sup>. Esta interpretación se desprende de otra tesis, cuya validez también habrá de ser demostrada. El análisis parte, en efecto, del planteo de la siguiente premisa: el colapso vital (la “pérdida de la identidad”) que sufre Carol sería consecuencia de un severo desorden en su experiencia corpórea. Desorden al que describiremos como un efecto subjetivo de una cierta vivencia del mundo, determinada, a su vez, por la mediación de las instituciones y los significados hegemónicos de la “sociedad del riesgo”.

## 2. EL MODELO TRIÁDICO DEL SIGNO Y SU FUNDAMENTO EN LA TEORÍA DE LAS CATEGORÍAS DE LA EXPERIENCIA.

Es sabido: la semiótica pragmática de Peirce plantea una noción de signo que contrasta, en múltiples y cruciales aspectos, con aquella elaborada por la lingüística estructuralista, según cuyos principios evolucionó la semiología europea. Contra el concepto binario del signo propuesto por Ferdinand de Saussure—cuya significación se postula arbitraria, por cuanto depende de la existencia de un sistema convencional de relaciones de oposición y diferencia—, el signo triádico

de Peirce es fundamentalmente relacional y dinámico, en la medida en que siempre constituye un eslabón de algún proceso concreto de semiosis.

Si el objeto de la semiología es el análisis de los sistemas de signos que componen una cultura, el de la semiótica triádica lo constituye la investigación de *las relaciones de mediación* efectuadas en virtud de *la acción autónoma de los signos*—por lo demás, en la medida en que todo pensamiento es un signo (CP 5.314)<sup>5</sup>, la semiótica, en términos generales, se ocuparía de las reglas del pensamiento.<sup>6</sup> A este respecto, observemos los términos y la lógica con que Peirce desarrolla la ancestral definición *aliquid stat pro aliquo*:

“Un Signo, o Representamen, es un Primero que está en tal relación triádica genuina con un Segundo, llamado su Objeto, como para determinar un Tercero, llamado su Interpretante, para que asuma la misma relación triádica con su Objeto en la cual el mismo está con el mismo Objeto. La relación triádica es genuina, es decir, sus tres miembros están unidos por ella de un modo que no consiste en ningún conjunto de relaciones diádicas. Esta es la razón por la cual el Interpretante, o Tercero, no puede estar en una mera relación diádica con el Objeto, sino que debe estar en tal relación con éste como la que el propio Representamen posee.” (CP 2.274)

Con arreglo a esta cita, en rigor, tan sólo el *signo simbólico*—toda vez que su función propia es la *mediación* entre el “Objeto” y el “Interpretante”—constituye una genuina relación triádica. Tal conclusión acaso genere cierto asombro en el lector familiarizado con la semiótica de Peirce. Al fin y al cabo, en el párrafo inmediatamente posterior al citado, se nos presenta la “más fundamental” (y por tanto, la más difundida) división tricotómica de los signos—esto es, la de “Íconos”, “Índices” y “Símbolos”—, cuyo criterio de clasificación es el modo específico en que el “Representamen” se

relaciona con su “Objeto”.

Para aclarar este punto, sugerimos atender a una observación del filósofo estadounidense Joseph Ransdell, en la que nos alerta contra la comprensión reificada de esta clase de tricotomías—cuya recurrencia y diversidad, por cierto, caracterizan a la obra de Peirce. Los términos de estas clasificaciones, en este sentido, no designan entidades existentes, cuyas particulares características inmanentes justificarían su clasificación y distribución en categorías definidas. Aquéllas representan, antes bien, una formalización analítica de las múltiples y diversas dimensiones relevantes en la semiosis y la experiencia.<sup>7</sup>

Si retomamos, entonces, la consideración de la “más fundamental” de las clasificaciones de signos, a partir de lo expuesto en el párrafo precedente se sigue que *un mismo signo*—según cuál de sus modalidades representativas destaquemos—admite ser contemplado alternativamente como *íconico*, *indicial* o *simbólico*<sup>8</sup>. Así pues, en lugar de pensar en una clasificación discreta de entidades distintas, sería más adecuado hablar de las *funciones* de iconicidad, indicialidad y simbolismo que puede, eventualmente, asumir toda entidad significante. A través de esas nociones distinguimos las dimensiones coordinadas de la acción sígnica, lógicamente solidarias con el propósito natural de la semiosis, a saber: “traer la verdad a la expresión” (CP 2.444n).

Asimismo, cada una de estas dimensiones cumple su rol específico: la dimensión íconica es la encargada de exhibir las propiedades relevantes del objeto; la indicial, de identificar el objeto referido; mientras que la simbólica, en tanto regla interpretativa, correlaciona a ambas. Por tanto, sólo en la medida en que el signo es considerado en su función simbólica, definida por una cierta disposición teleológica—esto es, por el propósito sistémico de generar un interpretante—, observamos la mediación entre un objeto y una mente, matriz de la relación triádica de representación.<sup>9</sup>

Ahora bien, esta alusión al modelo triádico del signo resultaría inconsciente si omitiéramos una mención a lo que Peirce propuso como “base científica” de su semiótica, a saber: la fenomenología—a la que luego rebautizaría como “faneroscopia”. Esta disciplina se aboca a la descripción del “faneron”, es decir, “la totalidad de aquello que está en cualquier sentido presente ante la mente, sin que importe si corresponde a alguna cosa real o no” (CP 1.284). El núcleo de semejante empresa investigativa radica en el estudio de las tres “categorías generales de la experiencia”, concebidas como los modos universales de conocer y de ser de los fenómenos<sup>10</sup>. Todo fenómeno, así entendido, puede presentar tres propiedades básicas y distintivas, cuya observación exige también la adopción de perspectivas particulares. Una forma habitual de calificar estas propiedades es como “monádicas”, “diádicas” y “triádicas”.

Quedan así establecidas las tres categorías que reciben los nombres generales de “primeridad”, “segundad” y “terceridad”. Respectivamente, éstas refieren a: 1-el orden de las cualidades posibles e inmanentes, es decir, los atributos o rasgos formales de un fenómeno considerado en sí mismo, independientemente de si existe o no; 2-el orden de la existencia, es decir, de los hechos brutos, considerados en sus reacciones diádicas, y cuya facticidad resiste nuestra voluntad; 3-el orden de las relaciones triádicas, es decir, la estructura constitutiva de los fenómenos inferenciales, cuyo rasgo distintivo es su tendencia auto-gobernada a alcanzar un estado final. En suma, aquella instancia de la experiencia humana vinculada con las cualidades indeterminadas y la sensaciones o sentimientos inmediatos de un fenómeno, es abarcada por la primeridad; aquella que concierne a los hechos cuya existencia concreta los hace resistir y reaccionar contra otros existentes, compone la segundad; y, en definitiva, la instancia que nos permite *conocer*—no meramente *experimentar*—las dos anteriores, correlacionándolas

en una síntesis de carácter general, es la que corresponde a la terceridad.

## 2.1 “EL CONTRASTE ES LA MADRE DE LA CLARIDAD”<sup>11</sup>. LA TESIS DE LA “TRANSFORMACIÓN DE LA INTIMIDAD” ILUSTRADA A PARTIR DE SUS PROPIEDADES ICÓNICAS CONTRADICTORIAS.

Comencemos, entonces, por lo primero. Tras los títulos iniciales, *Safe* nos sitúa *in media res* ante un coito desarrollado en lo que da la impresión de ser un lecho conyugal. Se nos muestra un primer plano cenital del rostro de Carol: su mirada abstraída nos comunica ensimismamiento, un total desapego respecto de la situación. Ella yace inerte debajo de Grez, mientras éste consuma—con absoluto desinterés por los deseos de Carol—el acto sexual. La exhibición de estas propiedades nos transmite de entrada una atmósfera de esterilidad afectiva. Podemos, pues, interpretar esta escena como un signo icónico del carácter inadecuado de las relaciones íntimas entre Carol y Greg. Posteriormente nos enteraremos de que el matrimonio entre estos personajes conforma la base de una familia ensamblada, completada por Rory, el hijo preadolescente de Greg, engendrado en el seno de un matrimonio anterior—sobre cuya disolución nada se nos dice.

Giddens afirma que uno de los más significativos cambios sociales vinculados a la “modernidad tardía” radica en el proceso que él ha denominado “transformación de la intimidad”<sup>13</sup>. Resultado de determinados desarrollos sociales y técnicos, la transformación de la intimidad supone básicamente una profunda reestructuración de las pautas de relacionamiento entre los géneros. Y en estrecha relación a esta reestructuración, alude también a la liberación de la sexualidad de lo que se consideraba su función “natural”, esto es, la reproducción—asociación tradicionalmente consagrada por la noción de “amor romántico”, cuya contrapartida institucional legítima era el matrimonio heterosexual. En la sociedad industrial—calificada de

“modernidad simple”, ese estadio de desarrollo precedente a la modernidad tardía o “reflexiva”—la familia nuclear estable representaba la configuración normativa hegemónica de las relaciones sentimentales.

Así las cosas, en este nuevo contexto, observamos la fluidificación de los vínculos matrimoniales<sup>14</sup>, y en especial, una reevaluación radical del sentido de la sexualidad femenina. Ésta dejaría de estar subordinada a la satisfacción de las demandas del esposo, restituyéndose en su carácter de *ars erotica*. Emergería, en estas condiciones, una “sexualidad plástica” (escindida de todo fin utilitario, y orientada, principalmente, a una exploración lúdica del placer y de nuevas experiencias sensuales). Paralelamente, se desarrollaría un nuevo medio de autorrealización personal, la “relación pura”: una forma de vinculación sentimental simétrica, caracterizada por la comunicación y la apertura recíproca a los deseos y necesidades afectivas del otro.<sup>15</sup>

A la luz de esta sucinta—y en absoluto exhaustiva—reseña de los rasgos con que Giddens describe las relaciones íntimas en el contexto de la modernidad tardía, las propiedades icónicas presentadas por la referida escena inicial del film (su atmósfera cualitativa sugerida<sup>16</sup>) se nos revelan inequívocamente opuestas a dicha caracterización<sup>17</sup>. En lugar de una “relación pura”, lo que se exhibe es la desolación emocional con que Carol sobreleva su matrimonio. Como veremos, conforme avance el film, esta circunstancia reforzará su verosímil narrativo. Por cierto, a través del contraste adquirimos una comprensión más definida del análisis de Giddens. Si la “absorción en las relaciones puras”<sup>18</sup> sirve como uno de los últimos recursos para sentirse seguro ante los riesgos procedentes del mundo exterior, esta “puesta en iconicidad”<sup>19</sup> por la que se nos presenta y caracteriza a Carol, permitirá explicar su creciente sentimiento de desamparo y vulnerabilidad.

## 2.2 LA FUNCIÓN INDICIAL EN EL MARCO DE LA FICCIÓN: UNA BREVE ALUSIÓN A LA NOCIÓN DE “CRONOTPO”.

Cuando hablamos de la función indicial de un relato de ficción (como el que nos ocupa) no aludimos sino a la indispensable dimensión referencial de la historia, esto es, a la designación de la situación espaciotemporal en que se desarrollará la trama<sup>20</sup>. En este sentido, el contexto geográfico e histórico del film resulta muy significativo. Tal como adelantamos, el lugar en que transcurre el relato no es otro que la ciudad de Los Ángeles, metrópoli que nos atrevemos a calificar—sin mayor temor a equivocarnos—como un ícono de muchas de las cualidades con que Giddens y Beck describen a la modernidad tardía.

LA, en efecto, opera en el imaginario social globalizado como arquetipo de la sociedad de consumo, en la que los “proyectos reflexivos de construcción de la auto-identidad”<sup>21</sup> arraigan, antes que en la trayectoria laboral del agente, en el diseño—mediado por un amplio y heterogéneo espectro de “sistemas expertos”—de un cierto “estilo de vida” distintivo. Una ciudad cuya misma configuración urbana alienta la “individualización” de la praxis política—reducida, en estas condiciones, a la “política de vida”; desprovista de un espacio público propicio para las interacciones en copresencia física, no dispone, pues, de las condiciones necesarias para albergar situaciones de deliberación y de acción colectivas.<sup>22</sup>

Señalábamos, asimismo, la adecuada etapa histórica en que transcurre el relato filmico. Éste se desenvuelve a fines de los ‘80; ahora bien, si cotejamos la exigua separación temporal entre este momento y el año de filmación (1995), tal emplazamiento histórico parecería obedecer, a primera vista, a una decisión estéticamente arbitraria. Sin embargo, tras una observación más detenida, arribamos a una conclusión contraria; reparamos, de este modo, en el hecho de que ese momento coincidió con la etapa más álgida del pánico moral desatado por la irrupción de la con-

ciencia pública de un nuevo riesgo, el SIDA.

El escenario del relato, en suma, no obedece a una elección arbitraria o azarosa del autor; el cruce de las coordenadas espaciales y temporales—es decir, el “cronotopo”—siempre resulta un factor clave en la determinación de la interpretabilidad narrativa.<sup>23</sup>

### 2.3 LA TRAMA NARRATIVA COMO DIMENSIÓN SIMBÓLICA DE LA FICCIÓN CINEMATOGRÁFICA. BOSQUEJO DE UN ANÁLISIS NARRATIVO DE *SAFE*.

En el curso de nuestra argumentación, hemos procurado poner de relieve los aspectos icónicos e indiciares de las escenas iniciales del film. Creemos que dichos aspectos, mediados por la aún muy general función simbólica del título (en castellano: “Seguro/a”), bosquejarían la orientación interpretativa del film. Esta incipiente y vaga proyección de la trama narrativa, será notablemente determinada en virtud de otra escena clave. Pero antes de abocarnos a su descripción, consideramos pertinente hacer una breve digresión teórica.

Dentro del espectro de teorías semióticas especializadas en el análisis de relatos—literarios, cinematográficos, y hasta orales—, juzgamos la propuesta de A. J. Greimas como la más rigurosa formalización de la estructura teleológica de la narratividad<sup>24</sup>. En la medida en que Peirce define la acción signica por su inherente tendencia auto-gobernada a alcanzar un estado final<sup>25</sup>, destacando así el carácter teleológico común a todos los procesos de semiosis, consideramos oportuno aplicar en esta sección algunos desarrollos de aquella teoría. En consecuencia, analizaremos la dimensión simbólica del film con arreglo a ciertas categorías del “esquema narrativo canónico”. Identificaremos, entonces, la escena que ahora nos concierne con la instancia semiótica de la “manipulación.”<sup>26</sup>

A nuestro entender, en efecto, lo que aquí se nos muestra es la intervención de un agente que desencadena el despliegue de las historias. Observamos a

Carol conduciendo su camioneta, en el preciso momento en que es bloqueada por un camión, cuyo caño de escape emana una profusa vaharada de gases. Imposibilitada de alejarse del camión a raíz de un congestionamiento de tránsito, Carol comienza a sufrir un ataque de tos que escala hasta el paroxismo, desembocando en una crisis de angustia. Tal como nos recuerda Giddens—citando a Freud—, la angustia, por contraste al temor, es indiferente al objeto. Esta indefinición del origen de la amenaza explicaría la íntima conexión entre la angustia y la totalidad del sistema de “seguridad ontológica” del *self*<sup>27</sup>; sistema de cuya consistencia dependen, no sólo la competencia reflexiva del individuo para elaborar un sentido del yo coherente, sino también su propia capacidad de agencia en el mundo. En palabras de Giddens:

“La angustia creciente tiende a amenazar la conciencia de auto-identidad mientras que la conciencia de sí-mismo queda oscurecida respecto a los rasgos constitutivos del mundo-objeto. Únicamente a través de la rejilla del sistema de seguridad básica, en tanto origen del sentimiento de seguridad ontológica, el individuo posee la experiencia de sí-mismo ligada al mundo de personas y objetos organizados cognitivamente.”<sup>28</sup>

Si nos remitimos nuevamente al “esquema narrativo canónico”, la operación subsecuente consiste en la adquisición—por parte del sujeto de la acción—de una determinada “competencia”, aquella exigida para realizar la “performance” asumida en virtud de la “manipulación”. A esta altura del film ya se nos ha presentado a Carol como una persona muy preocupada por su salud y apariencia física. Interpretaremos, por tanto, el significado de los acontecimientos que componen el episodio del camión—esto es, el ataque de tos y la crisis de angustia—como la puesta en crisis de la autoimagen de Carol, merced a la cual se afirmaba como

una persona saludable y emocionalmente equilibrada. En este sentido, la “performance” narrativa que ella asumirá desde entonces tendrá como objetivo la recuperación de esta autoimagen positiva. Lógicamente, una de las competencias que demanda semejante cometido es de carácter cognitivo, y no es otra que la identificación de la causa de su mal.

Consecuentemente, seremos testigos de las sucesivas consultas de Carol a su médico clínico de cabecera, en procura de un diagnóstico adecuado. En cada caso, sin embargo, el resultado de estos chequeos es el mismo: a pesar del sufrimiento padecido, no llegan a detectar indicio alguno de cualquier alteración de orden fisiológico. Ante la prolongación de este *cul-de-sac* de exámenes físicos, el médico decide recomendarle a Carol un psiquiatra de confianza a quien visitar.

#### **2.4 *SAFE* COMO INTERPRETANTE “ICÓNICO-SIMBÓICO” DE LA “SOCIEDAD DEL RIESGO”. UNA APLICACIÓN EXPERIMENTAL DE LA ESTRUCTURA DIALÓGICA DEL PROCESO DE SEMIOSIS.**

*Safe* es el segundo largometraje de Todd Haynes, quien fuera calificado por la crítica especializada como uno de los exponentes más representativos de lo que se denominó el “nuevo cine queer”<sup>29</sup>. A pesar de esta adscripción estética, la cuestión de la identidad homosexual (a excepción de un par de alusiones aisladas) no es tratada en el film; si bien éste sí trasluce, tal como mostraremos más adelante, una aguda apreciación de las relaciones de poder entre los géneros.

Con todo, estimamos oportuno—en esta sección—realizar una aclaración fundamental: conforme el marco analítico asumido, resulta absolutamente indiferente la cuestión de la intención del realizador<sup>30</sup>. No reviste ninguna relevancia argumentativa, por tanto, interrogarnos si Haynes se inspiró positivamente, para concebir esta película, en los diagnósticos sociológicos de Giddens y Beck. Según las premisas anti-mentalistas de Peirce<sup>31</sup>, ambas entidades significativas—cinematográfica una, académica la otra—son

entendidas como interpretantes autónomamente determinados por el modo de vida contemporáneo, en tanto “sociedad del riesgo”. Actualizar el potencial de interpretabilidad presente en cada uno de estos signos revelará—según sus respectivas lógicas de funcionamiento semiótico—aspectos diversos de ese objeto. En suma, desarrollaremos el análisis a modo de un diálogo esclarecedor entre estos signos, relacionados con un mismo objeto, pero según modalidades diferentes.<sup>32</sup>

En este sentido, con arreglo al modo de representación que le es propio, el análisis sociológico (en tanto representamen) se relacionará con su objeto en virtud de una regla; en consecuencia, la respuesta interpretativa que generará será un argumento—esto es, una elaboración conceptual, un interpretante propiamente del orden de la terceridad. Por su parte, la narración cinematográfica, en la medida en que su potencial de interpretabilidad depende predominantemente de lo icónico, suministraría una carnadura cualitativa posible a esa representación abstracta plasmada en la teoría social.

Así las cosas, abordar el análisis de una narración cinematográfica de ficción en tanto “signo interpretante de lo real”—independientemente de si adopta o no las convenciones estéticas del realismo<sup>33</sup>—, atrae nuestra atención hacia la continuidad del proceso reflexivo y fálible de conocimiento de la realidad social.<sup>34</sup>

#### **3. WRENWOOD CENTER: UNA COMUNIDAD DESCONECTADA DE LA REALIDAD. LA “SEGURIDAD ONTOLOGICA” DESDE LA PERSPECTIVA PRAGMÁTICA.**

Desgraciadamente para Carol, la consulta psiquiátrica también resultará infructuosa. Desahuciada, sus padecimientos no dejarán de recrudecer. A continuación, se la presentará en el contexto de una sus habituales clases de gimnasia; su malestar, sin embargo, la obliga a interrumpir la rutina de ejercicios. Sobreviene, entonces, un acontecimiento clave para

la historia. En un intento por recuperar el plomo, Carol se encierra en el vestuario del gimnasio, sobre una de cuyas paredes advertirá un anuncio intrigante; tras atraer su atención, a fuerza de la conspicua tipografía, el encabezado del folleto la afectará—a la luz del episodio del camión—como una interpellación: “DO YOU SMELL FUMES?” (“¿Huelen gases?”)

De este modo, llega por primera vez a conocimiento de Carol la existencia de Wrenwood Center (WC, de ahora en más), “una organización sin fines de lucro” dedicada al tratamiento de lo que denominan “Environmental Illness” (“Enfermedad Ambiental”). Su primera reacción sugiere interés, bien que matizado por cierta desconfianza. Con todo, tras esta escena, el film prosigue mostrándonos a Carol precipitándose en su vertiginoso y acongojante proceso de deterioro psicofísico, hasta llegar a su internación hospitalaria. Y será precisamente en estas circunstancias—posta- da en la cama de su habitación, distraída por las imágenes aleatorias emitidas por el televisor sometido a su zapping automatizado—que Carol, tras presenciar casualmente un informe televisivo sobre WC, resuelva ingresar en este misterioso centro terapéutico.

Indiferente a los reparos de su esposo, y apenas en condiciones de desenvolverse por su cuenta, Carol emprende el trayecto hacia WC, situado en un valle alejado de la ciudad. Apenas arribada, no obstante, es objeto de un recibimiento poco hospitalario por parte de uno de los miembros de la comunidad; el taxi que la ha trasladado es visto como una irrupción—dentro de la burbuja aséptica que pretende encarnar esta comunidad—de un elemento tóxico procedente del mundo exterior.

Tras asimilar esta desafortunada recepción, y ya instalada en una de las cabañas del predio, Carol asiste a su primera reunión comunitaria. Durante el transcurso de la reunión, conducida por el director del centro, Peter Dunning, nuestra atención se dirigirá enfáticamente hacia las actitudes de Carol. Esta escena, en efecto,

se enfoca en las manifestaciones de perplejidad que le generan, tanto el discurso de Dunning, como el modo en que éste afecta a los miembros ya establecidos de la comunidad.

Por otro lado, el foco sobre su gestualidad nos permite advertir cualidades que además sugieren un estado de incomodidad y extrañeza. Naturalmente, Carol aún no se siente parte del grupo; tal como se lo ha revelado el destemplado reproche del personaje que la viera descender del taxi, las expectativas recíprocas de comportamiento vigentes en este contexto le son por completo ajenas. Ahora bien, estimamos esclarecedor sugerir una interpretación alternativa de la situación de Carol. Su actitud obedecería, en este sentido, no exclusivamente a esa sensación de recelo y extrañeza que todos, en alguna ocasión, hemos experimentado al integrarnos por primera vez a un grupo ya conformado.

Según nuestra hipótesis alternativa, el desconcierto que se infiere a partir de los signos gestuales de Carol respondería, también y ante todo, a la declamación, por parte de Dunning, de una sentencia que opera como el principio regulador de WC. Pero antes de consignarla, cabe apuntar la razón por la que entendemos dicha aserción como una fuente de perplejidad. Tal como lo demostraremos a continuación, se trata de una opinión groseramente reñida con las premisas básicas—lógicas, ontológicas y hasta éticas—del pragmatismo semiótico.

Por cierto, con esto no pretendemos conjeturar que Carol conozca y adhiera a la teoría de Peirce. En lo que sí basamos nuestra interpretación, sin embargo, es en el hecho de que la creencia en cuestión se opone a los presupuestos de sentido común a partir de los cuales todo sujeto razonable orienta su conducta cotidiana—esa disposición que Peirce denominaría “*logica utens*”, el método no formalizado del pensamiento cotidiano, mientras que para su contrapartida teóricamente desarrollada reservaría el título de “*logica*”

*docens*" (CP 2.204).

En orden a precisar este argumento, conviene además apuntar que la semiótica pragmática fue proyectada por Peirce como el análisis minucioso de los principios y la estructura de desarrollo del pensamiento<sup>35</sup>. En la medida en que la vida humana presenta una "tendencia natural hacia la verdad", su modelo ideal es el método científico; con todo, más allá del epítome de rigurosidad y rectitud que éste encarnaría, la reglas de la generación autónoma del sentido—y por tanto, del conocimiento falible del mundo—son las mismas en absolutamente todas las esferas y circunstancias de la actividad humana.

Se entiende, en fin, que Peirce haya concebido su semiótica como un desarrollo *crítico*—esto es, consciente de la validez parcial y provisoria de toda opinión—del propio sentido común (CP 6.32). Desde un punto de vista epistémico, por lo demás, Peirce consideró que esta elaboración no podía sino articularse como una investigación auto-controlada, basada en un "realismo crítico" cuya obstinada instancia correctiva es el "objeto dinámico". En efecto, el "objeto dinámico" (CP 5.504) opera como el adamantino rector de la semiosis en su orientación ideal hacia la verdad; constituye, en este marco, el elemento determinante de la relación sínica, cuya existencia resiste toda negación.

Volvamos, entonces, al film y a nuestra interpretación alternativa sobre los motivos de la consternación de Carol. Como toda inferencia, esta interpretación se inició a partir de una hipótesis (es decir, de un "razonamiento abductivo") que nos fue sugerida por el discurso de Dunning. El enunciado clave, a este respecto, es la siguiente expresión: "¡No podemos seguir viendo el mundo como nos lo presentan en el exterior! Los medios, los políticos... ¡todos...! pretenden convencernos de que vivimos una realidad negativa. Si deseamos curarnos, no podemos aceptar esta situación". Su método de sanación consistiría, a esta luz,

en imponer de modo voluntarista un cambio radical en el sentido en que sus seguidores perciben y evalúan la realidad. Y así es: Dunning concluye su discurso cominando a su receptivo auditorio a que acepte la realidad tal como él mismo la visualiza, esto es, esencialmente positiva.

Para el pragmatismo, una creencia es verdadera toda vez que permite un contacto efectivo con la realidad. En otros términos, tener una creencia verdadera equivale a contar con una regla generadora de comportamientos prácticos e interpretativos intersubjetivamente válidos. Por consiguiente, si hemos sido claros en nuestra exposición, acaso no resulte del todo injustificado nuestro planteo según el cual la *verdad* (siempre provisoria) de una creencia—en la medida en que se la define como una determinada disposición práctica a mantener el contacto efectivo con la realidad—puede entenderse como una traducción pragmatista (sin dudas, parcial) del concepto de "seguridad ontológica".

#### 4. REFLEXIVIDAD, INDIVIDUALIZACIÓN Y GESTIÓN TÉCNICA DE LA IDENTIDAD. ¿POR QUÉ LA VIDA DE CAROL PIERDE TODO SIGNIFICADO?

El propósito de esta argumentación también justifica, a nuestro entender, una referencia al *ethos* de Dunning, esa especie de gurú que dirige WC. Digamos, en principio, que el histriónismo y la afabilidad con que escenifica su discurso se sienten impostados, poco convincentes. Con todo, según nos enteraremos por boca de uno de los personajes, el evidente ascendiente y la autoridad que Dunning ejerce sobre los miembros de la comunidad, arraigarían en el carisma que le confieren los atributos (supuestos) de ser portador del SIDA y de padecer, simultáneamente, la Enfermedad Ambiental. Estas patologías, tal como las califica el propio Dunning, formarían parte de un conjunto de desórdenes del sistema inmune, cuyo tratamiento eludiría a la medicina convencional, por cuanto repre-

sentan los efectos recientes de un medio “saturado de químicos nocivos”—significativamente, la Enfermedad Ambiental también es denominada en el film, “alergia al siglo XX”.

Ahora bien, en implícita contradicción con el voluntarismo idealista que revestía su anterior prescripción terapéutica, Dunning produce, en este punto de su discurso, una representación fidedigna—objetivamente controlada—de la realidad. Su descripción de un mundo fuera de control, en el que la seguridad ambiental y la integridad personal están continuamente bajo amenazas contingentes e imprevisibles—razón por la cual nadie está exento de sufrir las “consecuencias perversas” de la propia dinámica de la modernidad—, invoca las mismas condiciones que han llevado a la sociología a calificar a esta sociedad de dramáticamente “ambivalente”.

Este tramo del discurso de Dunning admite ser interpretado, por tanto, como la afirmación de un estado de cosas realmente existente. Un estado, por lo demás, tan real que es a raíz de sus propios efectos que la “modernidad simple” acabó transformándose en “modernidad tardía”. Aludimos aquí al proceso de “reflexividad social”, en virtud del cual la modernidad se habría vuelto “autocrítica”. En efecto, la sociedad deviene “reflexiva” cuando se tematiza a sí misma, problematizando los efectos de una “racionalización desbocada”, cuyas promesas de progreso social y material han lastrado, al mismo tiempo, un incremento generalizado de la incertidumbre y de las amenazas contingentes a la seguridad (física, psicológica, ambiental, etc.)<sup>36</sup>. En las condiciones de la “modernidad tardía”, ésta se representa a sí misma, en el discurso público, como “sociedad del riesgo”: una época en que la “incertidumbre” y la “incontrolabilidad” pasan a ser “el modo básico de experimentar la vida y la acción”<sup>37</sup>.

Asimismo, este proceso de “reflexividad social” está estrechamente vinculado a otro de los fenómenos

que diferencian a la “modernidad tardía” de su fase precedente, a saber: la “individualización crítica”. Por definición, la modernidad pone en cuestión la validez de las normas sociales fundadas exclusivamente en la autoridad de la tradición; y en su etapa reflexiva, esta tendencia se radicaliza, jaqueando todas las pautas de comportamiento y formas de vida colectivamente consagradas—el ejemplo más ilustrativo es la disolución de las culturas de clase definidas. Desprovistos por completo de un marco preestablecido que oriente su trayectoria vital, los individuos no pueden dejar de plantearse un interrogante crucial: “¿Cómo he de vivir?” Pregunta cuya respuesta, en estas circunstancias, no emergirá sino de la elaboración autónoma de “proyectos reflexivos de auto-identidad.”<sup>38</sup>

A este respecto, hemos de tener en cuenta que en dicha configuración individualizada del propio plan de vida, la consideración de los riesgos—mediada por el contacto con los “sistemas expertos”—desempeña un papel estructurante. Los “sistemas expertos” ejercen un papel muy significativo en la construcción reflexiva de la auto-identidad; aquéllos se ocupan, por cierto, del cálculo probabilístico y la gestión del riesgo, pero también suministran los conocimientos especializados y las técnicas para el diseño autónomo de una “política de vida”.

Este proceso de ampliación de la esfera de agencia individual entraña, no obstante, una contrapartida existencial corrosiva. En la medida en que la coherencia del “sentido del yo” depende constitutivamente de la mediación de múltiples sistemas expertos, Giddens alerta sobre la expansión de un sentimiento de “carencia de significado personal”, resultante de una “represión de las cuestiones morales”<sup>39</sup>. En tanto sujetos autónomos y responsables, la vida cotidiana nos enfrenta constantemente a dilemas éticos de índole diversa; ahora bien, la creciente especialización técnica de los sistemas expertos obstruye toda posibilidad de brindar respuestas apropiadas a tales problemas.

Asumiendo en principio el cuadro de la “modernidad tardía” elaborado por Giddens, el teórico social británico Chris Shilling argumenta que, como consecuencia del recrudescimiento del proceso de individualización y del desarrollo de nuevas técnicas de manipulación corporal, el “proyecto reflexivo de auto-identidad” tiende a equipararse con el “proyecto de diseño del cuerpo”<sup>40</sup>. Ya hemos señalado que el personaje de Carol se nos presenta muy contraído a su cuidado corporal.

A propósito de esto, Giddens—desligándose de las descripciones académicas convencionales—ofrece una interpretación particular de esta preocupación obsesiva por mejorar el cuerpo, tanto manteniendo el correcto funcionamiento de su “espacio interior”, como embelleciendo su “apariencia externa”<sup>41</sup>. La proliferación de regímenes especializados en la manipulación corporal no sería una expresión del supuesto “carácter narcisista” de la subjetividad contemporánea. En conformidad con los postulados de la teoría de la “sociedad del riesgo”, Giddens propone, antes bien, considerar este fenómeno como una forma de respuesta práctica ante la ansiedad inherente a una forma de vida dominada por la incertidumbre existencial<sup>42</sup>. Por lo demás, desde sus intereses particulares, Shilling derivará de esta situación paradójica una conclusión inquietante, a saber: cuanto mayor es nuestro conocimiento científico sobre el cuerpo, más inciertas son nuestras creencias sobre su estatuto ontológico, y por añadidura, sobre las implicaciones éticas de su manipulación técnica.<sup>43</sup>

Así las cosas, si retomamos la perspectiva del diálogo interpretativo entre la teoría y el cine, hallaremos en éste otra elocuente elaboración icónico-narrativa de esta apreciación crítica conceptualmente expresada. Nos referimos a un elemento general de la trama—nos referimos a todo el proceso de deterioro padecido por Carol—, pero observado en este aspecto en particular. Giddens nos dice: en la “modernidad tardía” la identidad personal se convierte en un proyecto in-

dividual, libre de prescripciones colectivas, pero cuyo diseño es tributario de las intervenciones técnicas de toda una serie de especialistas; como consecuencia de ello, el sujeto es despojado de los recursos morales en los que arraiga el significado y valor de todo proyecto vital.

La película, por su cuenta, nos muestra el camino de Carol hacia el colapso vital—cuya causa, como hemos visto, no es fisiológica. Narrativamente, con todo, lo curioso es que la actuación de quienes ocupan la posición de “adyuvantes”<sup>44</sup> en el objetivo de recuperar la vitalidad, sistemáticamente produce el efecto contrario al buscado. Sin excepciones, cada uno de los encuentros con los expertos a quienes consulta (médico, psiquiatra, nutricionista)—a pesar de confirmarle la ausencia de toda patología psico-fisiológica grave—acaba recrudeciendo su desasosiego y desesperanza.

La condición inmediatamente previa a la internación de Carol en WC—a cuya luz su vida pareciera haber perdido toda razón de ser—es la situación en la que resuelve llevar a cabo ese propósito que antes sólo había imaginado vagamente. Carol está expuesta, como cualquier habitante concebible de la sociedad occidental, a los efectos perversos de la racionalización moderna; no obstante, nunca existirá un sistema experto especializado en desarrollar soluciones técnicas a la clase de desafíos éticos y morales a los que ella se enfrenta, a saber: liberarse de una situación de dependencia social y de una subordinación sexual reificante. Desprovista de ese último bastión de seguridad y autorrealización personal—la intimidad como esfera de cultivo de la “relación pura”—, Carol no tiene alternativa, a los fines de restituirle un sentido a su vida, que recurrir a una solución no convencional, tal como la que representa WC.

##### 5. CORPOREIDAD FEMENINA Y “SOCIEDAD DEL RIESGO”. LAS “CONSECUENCIAS PERVERSAS” DE LA “MEDICALIZACIÓN” DE LAS SOCIEDADES.

Según hemos referido, antes de su ingreso en WC, *Safe* nos muestra los múltiples e inconsecuentes encuentros entre Carol y diversos expertos del cuidado de la salud. Interpretaremos, ahora, ese tramo del film como una ilustración icónico-narrativa del proceso que la sociología ha conceptualizado como la “medicalización” de la sociedad contemporánea. Conforme lo define el teórico social Bryan Turner, este proceso consistiría en la adopción, por parte del dispositivo clínico, del papel normativo otrora ejercido por la religión en sociedades premodernas; suavemente: la prescripción de las pautas legítimas del comportamiento cotidiano<sup>45</sup>. El saber médico, en este sentido, asumiría la función de fijar los patrones morales (secularizados) conforme a los cuales se orienta y evalúa la conducta de los sujetos.

Así definida, evaluamos la “medicalización” de la sociedad como una instancia paradigmática de la creciente influencia de los sistemas expertos en la regulación de la vida cotidiana y en la estructuración del sentido de la auto-identidad. Podemos mencionar, a propósito, el desarrollo de la píldora anticonceptiva y sus efectos prácticos—expresados en el cambio social de los hábitos, no sólo de comportamiento sexual, sino también de interpretación y apreciación de las relaciones entre los géneros. Es justamente a este específico desarrollo técnico que Giddens atribuye muchos de los cambios inherentes al proceso de “transformación de la intimidad”.

Uno de estos cambios, recordemos, corresponde a la fluidificación de la institución del matrimonio. En consonancia con ello, la de Carol es una familia ensamblada. Así y todo, respecto al cuadro más general de este proceso, la representación de la condición femenina en el film pareciera revestida de una pátina de anacronismo: contraídas plenamente al trabajo

doméstico de tipo, digamos, *white collar*—cuando el psiquiatra le pregunta a qué se dedica, Carol responde, visiblemente contrariada, “housewife” (ama de casa), pero inmediatamente se corrige, definiéndose como “home designer” (diseñadora de hogares). Del trabajo doméstico *manual* se ocupan, desde luego, las correspondientes mucamas de origen latino. En este sentido, *Safe* caracterizaría la “asignación posicional”<sup>46</sup> de los personajes femeninos como insignia del nivel socioeconómico de sus esposos. A este respecto, el film evoca la teoría del “consumo conspicuo” de T. Veblen. Desarrollada en plena sociedad industrial (comienzos del siglo XX), dicha teoría presupone una estricta división sexual del trabajo, correspondiente a su vez con una tajante separación entre las esferas de lo privado y lo público.

En su propuesta de análisis funcionalista del orden social en términos de “orden corporal”, B. Turner sostiene que éste se asienta sobre el adecuado desempeño de cuatro ejes institucionales, encargados respectivamente del gobierno y la regulación de distintas dimensiones del comportamiento corporal. Ahora bien, a cada una de estas dimensiones del gobierno y la regulación de los cuerpos le correspondería una determinada manifestación patológica asociada con posiciones de dependencia o subordinación social. En efecto, si tenemos en cuenta que la regulación corporal—entre cuyos objetivos principales se halla la reproducción de la fuerza de trabajo—implica ante todo el control de la sexualidad femenina, esas patologías, en general, serían padecidas por mujeres. Uno de estos ejes institucionales en particular—el encargado de regular la distribución de los cuerpos en el espacio—estaría en el origen de la “agorafobia”<sup>47</sup>. Desde esta perspectiva, la agorafobia femenina constituiría un signo somático de la ansiedad masculina ante la incursión de las mujeres en el espacio público. Éste era considerado inapropiado a raíz de la exposición a las tentaciones sexuales procedentes del exterior;

por consiguiente, la definición de la agorafobia en tanto categoría patológica contribuyó a legitimar—en el contexto de la modernidad simple—el confinamiento de las mujeres a la esfera doméstica.

En esta línea, nos sentimos tentados a pensar la Enfermedad Ambiental—tal como se la presenta en el film—como una especie de transposición al contexto de la “sociedad del riesgo” de la agorafobia de la época victoriana. Sin embargo, al hacer alusión al “cronotopo” narrativo, hemos afirmado la relevancia interpretativa de la referencia indicial a LA, en su carácter de metrópoli desprovista de un genuino espacio público. El cineasta de ficción, en su calidad de explorador del orden de lo posible (o sea, la primeridad), es libre de concebir el emplazamiento espaciotemporal más adecuado a su experimento narrativo. Al elegir, entonces, a LA—encarnación imaginaria del individualismo posesivo, además de arquetipo de la ciudad norteamericana desprovista de un ágora (ese escenario propicio, no sólo a la conformación discursiva de la voluntad política, sino también a los encuentros casuales)—, Haynes nos remite a un escenario en cuyo contexto resulta verosímil acentuar en los personajes esa ansiedad, señalada por Giddens, por procurarse, a través de la absorción en la “relación pura”, un ámbito protegido de las amenazas del mundo exterior.

Por tanto, si al comienzo del film se nos muestra la intimidad afectivamente exangüe de Carol, el propósito de esta escena es caracterizar este personaje como desprovisto de los únicos medios para crearse una esfera de seguridad viable en la “sociedad del riesgo”. La inexistencia de todo sostén a su “sistema de seguridad ontológica” bloquea la competencia reflexiva para articular un sentido del *self* coherente, circunstancia cuyo desenlace extremo es la destitución subjetiva. Para ser, el individuo debe estar vivo, y a estos efectos precisa de la protección de su “sí mismo corporal”, de su sentido de la corporeidad en cuanto medio de inserción práctica en el mundo. Ahora bien,

tal como advierte Beck: “Quien proyecta el mundo como riesgo, en último término, se muestra incapacitado para la acción.”<sup>48</sup>

## 6. CONCLUSIÓN: LA “DESPERSONALIZACIÓN” COMO UN EFECTO CONCEBIBLE DE LA “SOCIEDAD DE RIESGO”.

Así las cosas, el padecimiento de Carol, antes que a la agorafobia, admite asociarse—con arreglo a una categoría técnica ya incorporada al saber compartido del sentido común—a un caso de “hipocondría”. En el marco de la concepción freudiana del “yo como entidad corpórea”<sup>49</sup>—conformada a través de la catexis de la “proyección mental de la superficie corporal”—la hipocondría constituye un padecimiento provocado por la desinvestidura de libido narcisista de determinadas partes del cuerpo<sup>50</sup>. En este sentido, la hipocondría extrema se manifiesta cuando el sujeto pierde interés en todo su cuerpo, condición más apropiadamente calificada como “despersonalización”: a raíz del rechazo o el temor a investir cualquier cantidad de libido narcisista en su “imagen corporal”, el individuo no puede observarse a sí mismo sino desde un punto de vista externo, desinteresado.<sup>51</sup>

En una forma de vida mediada por la acción de sistemas expertos, la “confianza” en el proceder de los mismos adquiere el estatuto de fundamento del sistema de seguridad ontológica del agente. El film, por su cuenta, nos hace testigos de cómo, conforme se prolonga su estadía en WC, Carol transfiere progresivamente a la figura de Peter Dunning—el líder de la comunidad—la confianza que hasta entonces concedía a aquellos sistemas expertos cuya función legítima es el aseguramiento de la salud física y psicológica. Advertimos, pues, en esta transferencia de confianza, el origen de un proceso de “idealización” en virtud del cual Dunning adquirirá las cualidades de un “jefe omnípotente”, un objeto externo que asume la posición del “yo ideal” de los miembros de la comunidad. Y en el caso de Carol, cuyo agudo deterioro físico y psico-

lógico han coartado en gran medida su capacidad de agencia y reflexividad crítica, la proyección de su libido narcisista en la figura del líder es absoluta.<sup>52</sup>

Esta situación explicaría el proceso de despersonalización de Carol. Casi como una alegoría de la tesis—central en la teoría de la “sociedad del riesgo”—según la cual una disposición creciente hacia el control racional del mundo desencadenaría, paradójicamente, procesos incontrolables, el desesperado empeño de Carol por recuperar su sentimiento de seguridad ontológica, desemboca en el colapso subjetivo. Esto se nos revela en la escena final del film, cuyo tono patético—esa sensación opresiva que transmite la atmósfera icónica del film—alcanza su punto más álgido.

Vemos a Carol en su cabaña; está sola, y su actitud es de una desolación conmovedora. Tras evocar tácitamente un significativo testimonio que le confiaría otra de las internadas en WC, decide re-escenificar la situación que ésta le refirió. Situada frente a un espejo, intenta fijar su mirada perdida en los ojos que le devuelve la imagen espectral; tras establecer, no sin esfuerzo, el contacto visual con ese cuerpo reflejado (que ya no es vivido como propio), sentencia, con un hálito de voz, las palabras: “I love you... I love you...” (“Te amo... Te amo...”) Una aseveración, desde el punto de vista sintáctico; según una interpretación pragmática, por el contrario, este enunciado opera como un acto de habla performativo orientado a realizar una auto-interpelación en el sentido althussieriano (esa experiencia de reconocimiento imaginario por la que se consuma el proceso fundante de subjetivación).

Como si se tratara de un ritual, cuya actualización fuera susceptible de transportarla a ese momento mítico de la historia personal, Carol procura repetir la experiencia ontogenética del “estadio del espejo”. Pronunciando esas palabras, en efecto, compone un símbolo cuyo propósito no es otro que el de restituir la catexis de libido narcisista sobre esa imagen espectral, de la que se ha enajenado por completo. Con

este intento de replicar aquella identificación originaria, por la que el infante asume una “imagen corporal” diferenciada, inaugurando el proceso de individuación y subsecuente desarrollo del *self*, Carol pretendería restablecerse como un sí mismo corporizado. En esta escena seríamos testigos, por tanto, del deliberado—pero destinado al fracaso—esfuerzo de un individuo por recuperar la vivencia de su encarnación en un “cuerpo propio”, condición existencial necesaria para ser-en-el-mundo.<sup>53</sup>

#### NOTAS

1. ANDACHT, Fernando, *Prozac, medios y mafia: el amanecer de una nueva subjetividad*, extraído de <http://www.cspeirce.com/menu/library/aboutcs/andacht/subjetiv.htm>. 2003.
2. ANDACHT, Fernando y MICHEL, Mariela, “El turista accidental: el cine como ensayo icónico-simbólico sobre la identidad humana.”, en *Colección de Semiótica Latinoamericana, ‘Semióticas del cine’*, Asoc. Venezolana de Semiótica/Laboratorio de Investigaciones Semióticas/Universidad del Zulia, Maracaibo. 2007. pp. 23-40.
3. Entiendo por “actitud pragmática”, en este contexto, a la disposición interpretativa propuesta en la “máxima pragmática” (CP 5.9). De donde se deriva la atribución de un papel central a la imaginación y la creatividad espontánea en el desarrollo de la investigación científica.
4. RICŒUR, Paul, *Tiempo y narración*, 3 tomos, Siglo XXI, Barcelona. 1995-1996
5. PEIRCE, Charles Sanders, *Collected Papers of C.S. Peirce* (Vols. I-VIII; C. Hartshorne, P. Weiss, & A. Burks, Eds.) Harvard University Press, Cambridge, MA. 1931-58. Se cita esta obra según la convención aceptada por los estudios peircianos: “CP [x.xxx]”, correspondiendo estos dígitos a volumen y párrafo respectivamente.
6. RANSDELL, Joseph, “Some Leading Ideas of Peirce’s Semiotic” en *Semiotica* 19. 1977, p. 158.
7. RANSDELL, Joseph, “On Peirce’s Conception of the Iconic Sign” extraído de <http://www.cspeirce.com/menu/library/ransdell/iconic.htm>. 1997.

8. Ibid.
9. RANSDELL; Joseph, "Charles Sanders Peirce (1939-1914)", entrada del *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, T. Sebeok & U. Eco (eds.), The Hague: Mouton de Gruyter, extraído de <http://www.cspeirce.com/menu/library/ransdell/eds.htm>
10. Cabe acotar a este respecto que Peirce consideraba que el ser de una cosa y su ser cognoscible o interpretable son sinónimos (CP 6.356).
11. La expresión pertenece a Isaiah Royce, y es citada en CO-LAPIETRO, Vincent, *Peirce's Approach to the Self: A semiotic perspective on human subjectivity*, State University of New York Press, Albany. 1989.
12. El signo icónico se caracteriza por representar a su objeto en virtud de su "apariencia", y su propósito significante es "estimular una imagen" del objeto representado (Cf. CP 4.447).
13. GIDDENS, Anthony, *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Cátedra, Madrid. 1998.
14. Ibid., p. 18.
15. "Amor confluyente" es la expresión con que Giddens designa a este relajamiento de los vínculos sentimentales. Cf. Ibid., p. 29.
16. Este carácter sugestivo de la escena corresponde a su aspecto icónico, en tanto "tono emocional global", sensación posible o "sentimiento"—feeling—autosuficiente (Cf. CP 2.85).
17. Peirce, por cierto, no rechaza la posibilidad de que un signo icónico represente por "contraste", y no por "semejanza", a su objeto (Cf. CP 2.282).
18. GIDDENS, Anthony, *La transformación de la intimidad*, op. cit., p. 40
19. ANDACHT, Fernando y MICHEL, Mariela, "El turista accidental: el cine como ensayo icónico-simbólico sobre la identidad humana.", en op. cit.
20. La interpretabilidad de la ficción, en virtud del posibilismo "libérímo" de la imaginación, modalidad de la experiencia (propia de la primeridad) de que se nutre su régimen semiótico predominantemente icónico, requiere de esa clase de índices denominada "designaciones" (Cf. CP 8.368).
21. Cf. GIDDENS, Anthony, *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Península, Barcelona. 1995.
22. Resulta significativo, a este respecto, que uno de los acontecimientos más significativos de la película, como veremos, aconteza en el vehículo de Carol, mientras transita por la autopista que conecta su domicilio con los centros comerciales y complejos de belleza que frequenta con asiduidad.
23. Bajtin define al "cronotopo" como "la intervinculación esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente por la literatura" (en nuestro caso, por el cine). En tanto categoría narrativa, el cronotopo "determina el género y sus variantes" y, por añadidura, desempeña "el papel principal en la formación del argumento". Véase BATJÍN, Mijail, "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica" en *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid. 1989, pp. 237-409.
24. COURTÉS, J. y GREIMAS, A. J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid. 1982.
25. Cf. RANSDELL, "Teleology and the Autonomy of the Semiosis Process" extraído de <http://www.cspeirce.com/menu/library/aboutcsp/ransdell/autonomy.htm0>. 1997.
26. La instancia de "manipulación" es definida por la intervención de un agente sobre el personaje con el propósito de hacerlo ejecutar un "programa narrativo" dado. Cf. COURTÉS, J. y GREIMAS, A. J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, op. cit.
27. La definición más sucinta del concepto de "seguridad ontológica" es la siguiente: "Certeza o confianza en que los mundos natural y social son tales como parecen ser, incluidos los parámetros existenciales básicos del propio-ser y de la identidad social." Véase GIDDENS, Anthony, *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*, Amorrortu, Buenos Aires. 1995, p. 399.
28. GIDDENS, Anthony, "Modernidad y autoidentidad", en Josetxo Beriain (comp.) *Las consecuencias perversas de la modernidad. Modernidad, contingencia y riesgo*. Anthropos, Barcelona. 1996, pp. 54-55.
29. Cf. MCNAIR, Brian, *La cultura del striptease. Sexo, medios y liberación del deseo*. Océano, Barcelona. 2004.
30. Cf. RANSDELL; Joseph, "Charles Sanders Peirce (1939-1914)" en op. cit.
31. Si bien el término "mente" es recurrente en los escritos de Peirce, su empleo es muy libre y heterodoxo; en este sentido, "mente" sería equivalente a la "estructura formal de la inteligencia", es decir, a todo proceso auto-gobernado de semiosis, ya sea natural o humano. Cf. RANSDELL, Joseph, "Some Leading Ideas of Peirce's Semiotic" en op. cit.

32. Esto nos conduce a la cuestión de la diferencia entre los dos modos de ser y de conocer al objeto del signo. La distinción entre el “objeto dinámico” y el “objeto inmediato” corresponde, respectivamente, al objeto tal como realmente es en sí mismo y al mismo objeto tal como es representado por el interpretante. Cf. RANSDELL; Joseph, “Charles Sanders Peirce (1939-1914)” en op. cit.
33. A este respecto, cabe apuntar que lo “real” y lo “existente” no son términos equivalentes, correspondiendo aquél al orden de la terceridad y éste al de la segundad. (Cf, *CP* 2.650).
34. Cf. ANDACHT, Fernando, “Prozac, medios y mafia: el amanecer de una nueva subjetividad” en op. cit.
35. De aquí que Peirce identifique lógica, en sentido amplio, con semiótica (*CP* 2.227).
36. BECK, Ulrich, “Teoría de la sociedad del riesgo” en *Las consecuencias perversas de la modernidad. Modernidad, contingencia y riesgo*, op. cit., p. 212.
37. Ibíd., p. 219.
38. GIDDENS, Anthony, *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, op. cit., p. 26.
39. GIDDENS, Anthony, “Modernidad y autoidentidad”, en *Las consecuencias perversas de la modernidad. Modernidad, contingencia y riesgo*, op. cit., p. 42.
40. Cf. SHILLING, Chris, *The Body and Social Theory*, SAGE, Londres, 2003.
41. Cf. FEATHERSTONE, Mike, “The Body in Consumer Culture” en *The Body. Social Process and Cultural Theory*, M. Featherstone, M. Hepworth y B. Turner (eds.), SAGE, Londres, 2001. pp. 170-196.
42. Cf. GIDDENS, Anthony, “Modernidad y autoidentidad”, en *Las consecuencias perversas de la modernidad. Modernidad, contingencia y riesgo*, op. cit.
43. Cf. SHILLING, Chris, *The Body and Social Theory*, op. cit.
44. Véase COURTÉS, J. y GREIMAS, A. J., *Semiotica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, op. cit.
45. Cf. TURNER, Bryan S., *The Body and Society*, SAGE, Londres, 1996.
46. “Asignaciones posicionales” es la noción que Giddens considera más adecuada, en el marco de su “teoría de la estructuración”, que la de “rol social”. Cf. GIDDENS, Anthony, *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*, op. cit.
47. TURNER, Bryan S., *The Body and Society*, op. cit., pp. 117-121.
48. BECK, Ulrich, “Teoría de la sociedad del riesgo”, en *Las consecuencias perversas de la modernidad. Modernidad, contingencia y riesgo*, op. cit., p. 214.
49. Posteriormente, J. Lacan desarrollaría esta concepción en su análisis del “estadio del espejo” en tanto experiencia constitutiva de la “función del yo”, actualizada en virtud de la “identificación imaginaria” con una *Gestalt* corporal anticipatoria y, por tanto, alienante—el “yo” se escinde en la instancia psíquica del “yo ideal”.
50. Véase FREUD, Sigmund, “Introducción al narcisismo”, en *Obras completas*, vol. XIV, Amorrortu, Buenos Aires. 2008. pp. 71-98.
51. GROSZ, Elizabeth, *Volatile Bodies. Toward a corporeal feminism*, Indiana University Press, Bloomington. 1994. p. 76.
52. Cf. FREUD, Sigmund, “Psicología de las masas y análisis del yo”, en *Obras completas*, vol. XVIII, Amorrortu, Buenos Aires. 2008, pp. 67-136.
53. La noción de “cuerpo propio”—es sabido—fue desarrollada por M. Merleau-Ponty en el contexto de su fenomenología de la corporeidad, estableciendo definitivamente su relevancia insoslayable para la comprensión de la subjetividad (encarnada) y la experiencia mundana.

#### Registro Bibliográfico

CÓRDOBA, Marcelo

“Un diálogo semiótico esclarecedor entre cine y teoría social” en *La Trama de la Comunicación, Volumen 15, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, 2011.

RECIBIDO: 11/9/2010

ACEPTADO: 3/11/2010

