

LA CASA DE LAS OCHO PUERTAS: PARA UNA SEMIÓTICA DEL ACONTECIMIENTO*

THE HOUSE OF THE EIGHT DOORS: FOR A SEMIOTICS OF THE EVENT

Rocco Mangieri

Laboratorio de semiótica de las artes. CDCHTA. Universidad de Los Andes, Venezuela
roccomangieri642@hotmail.com. Proyecto de investigación A-88-15-10



Caritas Romana, Kirk Van Baburen (1595, circa)

1. El acontecimiento del don

En estos años recientes he vuelto sobre la reflexión de la significación del acontecimiento pero desde una perspectiva muy distinta a la metáfora del accidente y la catástrofe, a la manera, por ejemplo, de Jean Baudrillard o de Paul Virilio. Sin proponérmelo de antemano me he ubicado a contracorriente de las lecturas del acontecimiento como un evento o un suceso radicalmente extracotidiano, como una fisura o una grieta temeraria, como accidente o catástrofe, o también como un suceso espectacular y mediático que ocupa la primera página del diario o que se convierte en segundos en la imagen viral global.

* Proyecto de investigación A-88-15-10 financiado por el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes de la Universidad de los Andes-ULA, Intercambio Científico. Publicado en el libro "MIRADAS, LENGUAJES Y PERSPECTIVAS SEMIÓTICAS", Fels, UNC, Bogotá (2018)

Mi interpretación se ha entrelazado en principio con la mirada de Jaques Derrida en relación a dos eventos, dos actos humanos fundamentales: la *práctica del don* y de la *hospitalidad* (Derrida, 1997, 2008). Ambos prefigurarían al sentido profundo del acontecimiento humano o humanizado: Derrida propone también dentro de lo acontecimental a la relación humana con los animales y podríamos extenderlo también hacia el mundo natural, bien sea en el amplio sentido ecológico actual o en relación al metalenguaje de la fenomenología y la semiótica narrativa y generativa: esto es, la relación *cuerpo, mundo y lenguaje*. Esto último nos permite de paso (para cumplir con algunos rigores disciplinarios) incluir como marco de lo acontecimental a la dinámicas del gesto y los programas que construye o, si se quiere, las tácticas y las maniobras de comunicación y significación que, a partir del gesto y del lenguaje, configuran una zona de una semiótica del mundo natural. Un gesto acontecimental podemos referirlo, con algunas reservas, a la definición de *gestualidad mítica* inscrita fundamentalmente en el eje de la comunicación actancial propuesta por A. J. Greimas (1976, 1980).

He reubicado el signo del acontecimiento en el interior del espacio de lo cotidiano. No he encontrado, por ahora, un lugar mejor. Lo he extraído y separado del ámbito del discurso de la catástrofe siguiendo sobre todo a un principio de consistencia teórica pero también a la adopción de una postura ética: un principio mínimo de responsabilidad personal y política.

Tomaré como metáfora (epistemológica pero también afectiva) a una pequeña serie de trazas arquitectónicas, visuales y plásticas. El objetivo, entre otros, es el de proponer la diferencia profunda entre acontecimiento-catástrofe(acontecimiento-accidente) y acontecimiento como don y hospitalidad, como un tipo de *encuentro* que si bien puede leerse como algo que ocurre en los bordes de lo cotidiano o en la profundidad de un tejido social, solamente adquiere eficacia semiótica en lo cotidiano como signo de producción y de circulación de una suerte de *plusvalía de la significación* que permite, entre otras cosas, sostener y consolidar las estructuras sociales del convivio y del diálogo: el acontecimiento es un *motor del vínculo* y, al mismo tiempo, su manifestación. Desde este punto de vista por ejemplo, el signo y poder del acontecimiento no se encuentra en el fragor de la guerra ni en la catástrofe sino en sus bordes, como en las escenas de tregua donde los soldados comparten, aunque sea por unos minutos, el pan y el vino.

2. Una jaima

La tienda del nómada está dispuesta y tendida en el sitio en el cual, durante la travesía, el grupo decide pasar la noche o descansar del viaje a través del desierto. El espacio transitorio está ritualizado por la tradición de la cultura saharauí (algunos historiadores y expedicionarios registran este ritual cotidiano ya a partir del siglo XIV pero es anterior a este período). Ritualizado quiere decir aquí no-ritual en sentido plenamente religioso. Es una ritualización doméstica o “intermedia” de las cadenas y pautas de acción (Hall, 1984). Parafraseando a Victor Turner se trata de un espacio liminoide (Turner, 1974a, 1974b). Este es uno de los espacios que siempre me ha parecido muy hermoso y además un buen ejemplo de la disposición topológica de un marco acontecimental (lo que denomino un *cádre d'événement*). El contenido de la jaima es la ceremonia del té: una narrativa

de gestos y afectos que está a cargo de las mujeres del grupo familiar. Superficies de separación, planos de tratamiento del suelo, elementos de sostén y de tensión de las telas, pequeños y decorados objetos del mobiliario, se disponen hacia los bordes del espacio interior configurando un centro receptivo para el encuentro, la escucha y la conversación. Cualquier persona que ingrese es bienvenida, puede incluso permanecer callada sin decir su nombre, de donde viene o hacia dónde va: un ejemplo concreto de una alteridad radical fundada en el respeto del secreto de la figura del ex- traño (lo straniero).

Paradójicamente (una paradoja desde la perspectiva logocéntrica) la jaima permite, y quizás como una de sus reglas de producción discursiva fundamentales, no fisurar la figura del anonimato, la voluntad de no identificarse cuando menos en los términos de un código de identidad digital del A=A. En este *espacio del convivio* no calculado donde buena parte de lo im- posible puede ocurrir, yo soy reconocido como otro que ya no requiere *ningún proceso de control* para acceder a un marco de interacción en el cual, casi todas las *pautas* y reglas de la interacción goffmaniana no son necesarias, son desconocidas y no tendrían el menor sentido: el pecado de omisión, las tácticas y maniobras de accesibilidad, las *máscaras institucionales* del status y del prestigio, el *dribbling* de las acciones de evitación pero sobre todo el *miedo a la vulnerabilidad* del cuerpo y el terror a la exposición panóptica del otro (Goffman 2009).

Elijo este espacio arquitectónico también para reintroducir la figura narrativa y semiótica de la *hospitalidad* (ospitare, لزيم). Para los tuareg y los beduinos la hospitalidad es una ley que debe respetarse (figura 1).



Figura 1. Tienda *jaima*. Cultura saharauí. Fuente: *Chedjarblogspot* (2015)

3. La balsa de la medusa

Casi todos hemos visto la imagen del cuadro de Theodore Géricault. Una pintura *agonística y épica* que media entre las figuras del terror y la esperanza de salvarse. La fragilidad de la balsa es la misma que la de los cuerpos semidesnudos y desfallecidos. La figura del náufrago es en estos años más vigente que nunca. Permite, entre otras cosas, revisar el principio de responsabilidad personal en el sistema-mundo actual (como han etiquetado los sociólogos y teóricos de la geo-economía política)

por lo tanto un *ética en sentido puro*; orientar nuevamente la mirada (como personas y como semiólogos) sobre la figura del *desplazado*, de la errancia y del *desarraigado*; estar atentos a la necesidad de reorganizar nuestro aparato epistemológico interno a la disciplina para poder ver-intuir si son requeridos otros cruces inter y transdisciplinares que nos permitan atender eficazmente a la producción de sentido del acontecimiento humano. Según estadísticas recientes y confiables la cantidad de seres humanos víctimas de desplazamientos y migraciones involuntarias asciende solamente en el 2016 a unos 66 millones de personas (UHNR-ACNUR- ONU, 2016). La cifra más alta en los registros de la historia mundial, de los cuales el 50% son niños menores de 12 años. Las nuevas balsas de la medusa son mucho más grandes y multicolores. Algunas como la de esta imagen llevan pasajeros apretujados que a pesar de todo siguen sonriendo y agitando eufóricamente los brazos al ser encontrados. (figura 2)



Figura 2. Bote con migrantes subsaharianos en el Mediterráneo, Fuente: *CartadiRoma.org*, *Slider-Archivi* (2014)

Los personajes principales del cuadro de Géricault, de los cuales algunos de ellos ya han perdido completamente la esperanza de salvarse y de ser encontrados, hacen señales hacia un espacio del cuadro en el cual podemos entrever apenas un punto sobre el horizonte (figura 3). Algo indefinible aún y demasiado lejano y diminuto. Aquí el acontecimiento puede corresponder a la virtualidad de la espera agónica de la salvación. Un significado mesiánico que no es desdeñable completamente pero que no constituye el fondo de lo acontecimental.

La producción del acontecimiento no debería referirse a una *salvación esperada agónicamente* sino más bien a un encuentro con lo imposible humano ubicado en un cierto horizonte de expectativa que no está calculado de antemano. Digamos, parafraseando a Gilles Deleuze, que el acontecimiento *se desliza sobre una línea de fuga no calculable* y que al mismo tiempo “promete” o mejor compromete al *sujeto del acontecer* hacia una apertura y un desvío temporal que debería plantearle un principio de responsabilidad en relación a la acción. El sujeto del acontecimiento no mira *expectante y ansioso* al horizonte sino que en todo caso, como en los training actorales de

Eugenio Barba, está atento y relajado en todos los ejes de extensión y lateralización que proyectan su cuerpo en la semiosis de mundo natural (Mangieri, 2013). Es un cuerpo atento y a la vez acoplado al entorno que actuará como el receptor sensible y único de una señal personalizada. En este sentido el acontecimiento humano es algo que ocurre o que debe ser integrado a un *espacio personal y hodológico* del sujeto. Comparte el sentido parcial de la *aventura* y la *peripecia*, tal como fue descrita por George Simmel (1988). La figura de la promesa y de la finitud son claves para hablar del sentido sociohistórico, político y cultural de acontecimiento. No hay duda. Pero el acontecimiento mesiánico hacia un mismo horizonte expectante ya trazado de algún modo, no sostiene la semiosis del acontecimiento como tal, que es no-escatológico.

El migrante marino de esta imagen se caracteriza por la *deriva involuntaria*. La deriva como figura narrativa del miedo y de la angustia. Este “ir a la deriva” se articula con la otra figura de la desesperanza. Pero en este contexto o marco de producción del sentido solamente cabe el acontecimiento como *golpe de suerte*, como encuentro del otro pero en los términos de la salvación. El acontecimiento como “salvavidas”. Es una *perversión mesiánica del significado del acontecer* del cual se ha aprovechado la cultura mediática y política generando una plusvalía ideológica: ¿Cuántas promesas políticas incumplidas, olvidadas pero que aún tratan de vislumbrarse como fantasmas en una misma línea de expectativa?

El acontecimiento no se produce en esa *distancia tensiva de la espera disfórica*, sino por el contrario, se preludia en ese gesto eufórico de la gente que saluda emotivamente a los que observamos desde lo alto la escena de la fotografía. Se trata, en cierto modo de algo esencial sobre lo que intentaremos volver: El encuentro virtual de dos sujetos que aun intercambiando sus signos mantienen la condición de *lo extraño y lo nunca completamente aprehensible* e identificable del otro: esto configura no solo un marco semiótico e intersubjetivo diverso sino que, al mismo tiempo, una escena de encuentro mucho más ética en cuanto al *reconocimiento de una alteridad radical* que ha sido escamoteada continuamente a través de estas historias haciendo uso de un código de la identidad basado en la mismidad, de la identidad, de la semejanza del otro: figuras semánticas y retóricas que se articulan con la caridad y la filantropía.



Fig.3. *La balsa de la medusa*, Théodore Géricault (1818) Fuente: Web-Museo del Louvre

4. Strangers (...ma guarda che non posso farmi carico di te)

Introduzco en el marco del acontecimiento a la figura del *extranjero* (lo straniero). Algunas imágenes pueden servirme para hablar en este punto sobre la condición de *alteridad radical del encuentro acontecimental con el otro*: la denominaré como posición del alter donde x, y, z tienen valor de coordenadas cero (0, 0, 0). El otro (lo otro inter- subjetivo del acontecer como tal) se erige borroso ante mí como un no-yo y esta condición de producción y de circulación del signo introduce el rasgo de la diferencia. La semiótica estructural de primera generación no tiene la amplitud teórica ni la eficacia suficiente para describir y narrar este fenómeno: la diferencia fundada por la regla de la oposición A vs. B es exclusiva en tanto que funciona esencialmente fuera de la relación Y...Y es decir, puede describir la presencia pura y simple, idéntica a sí misma (A=A) pero no cuando, cómo en los fenómenos interaccionales de extranjería, la diferencia (análoga a la *différance* derridiana) vuelve posible lo im-posible, en un mismo movimiento *des-habilitante y de-constituyente de los sujetos actantes del reconocimiento*.

El acto sociosemiótico del encuentro con lo extranjero lo extraño aún, permite y limita al mismo tiempo las *dinámicas lineales de identificación*: hace posible que algo suceda (sin duda) pero también y en un solo movimiento limita la pureza del acto intersubjetivo. Si el acontecimiento del encuentro con el extranjero no me hace perder mi propia construcción identitaria, es fallido e ideológicamente malintencionado al no estar anclado en un principio ético y estético de responsabilidad.

Lo extranjero, para decirlo en pocas palabras, produce, motiva, una *desestabilización* de la semiosis identitaria de los sujetos de la interacción. Quizás de ambos a la vez o de uno de ellos primero. En el lenguaje derridiano el ser-en-deconstrucción es otro nombre del a-contecer, de su vida y muerte simultáneas. Ciertos estados sintagmáticos de la cultura occidental poseen extremados y aparentemente refinados mecanismos para “corregir” y no acumular *la huella de esta fisura identitaria*. Pero lo cierto es que (y está casi a la vista con un mínimo de descripción de la vida cotidiana) estos *mecanismos correctores* que pretenden *omitir la responsabilidad de un reconocimiento-otro-del otro* no han sido eficaces sino todo lo contrario: la generosidad, la receptividad, la filantropía y la caridad de los países que amablemente reciben las masas de desplazados son protocolos de control (una forma de gobernar al estilo de Foucault) desprovistos fundamentalmente del principio de responsabilidad. Al adoptar la mirada del extranjero los sistemas de signos se nos revelan de otro modo, en un desplazamiento de lectura que se ubica en el borde o fuera del código de descripción (Bajtín, 1999; Mangieri, 2007).

Dos fotografías de Elena Geroska, fotógrafa búlgara. Las obtiene tocando directamente y sin cita a la puerta de las personas. Casi todos la dejan entrar in- augurando la fase de la hospitalidad. El sujeto que llama *se convierte en huésped y el otro en anfitrión*. Lo que media entre la constitución de estas figuras temáticas es un acto mutuamente acordado (a menudo *fulgurante* y muy breve) de accesibilidad: la con-fianza, la caída y despojo del miedo. Un curso de la acción especialmente importante para, por ejemplo, poner a prueba la eficacia del modelo de la semiótica tensiva, donde la figura del destello, de la rapidez y del fulgor parecen ocupar un lugar especial (Mangieri 2019, Zilberberg 2011). El espacio del habitar se abre y junto a este gesto, la posibilidad de la *escena elegante del secreto*. Conversan y se escuchan, se ofrece café o vodka. Finalmente la despedida y el

acompañamiento *hasta el umbral*. El relato del acontecimiento no termina, *deja la huella del reconocimiento* que produce de alguna manera un desmontaje identitario, quizás de ambos.

De todas maneras, las cartas han sido puestas sobre la mesa del convivio. Aquí se inserta la figura más amplia del *estilo*. Acontecimiento y estilo se entrelazan y articulan. Pienso que el estilo es parte esencial del acontecimiento. La *postura* de nuestros cuerpos es un acontecimiento: las más bellas y enigmáticas fotografías, dibujos y pinturas son casi una evidencia (figuras 4 y 5).



Figura 4. *Knocks On Strangers' Doors*, Elena Geroska, Bulgaria Fuente: *VICE.com* (2014)



Figura 5. *Knocks On Strangers' Doors*, Elena Geroska, Bulgaria Fuente: *VICE.com* (2014)

5. Semiótica de la providencia: promesa y finitud

Sigamos maliciosamente con la técnica retórica del descarte por comparación de sustancias. Le toca ahora a las figuras semióticas y políticas de la *providencia*, la *promesa* y la *finitud*. Las escatologías de fin de milenio, religiosas o técnico-políticas actuales: el canto del *acontecimiento biopolítico de la finitud moderna*, han posicionado en el imaginario sociocultural el significado del acontecimiento como una llegada o *venida prometida*, enmarcada en un modelo lineal del tiempo (o también cíclico y reiterativo de sucesos fundamentales equivalentes). Bien sea como llegada del fin de los tiempos o como eterno retorno, la *topología escatológica* se funda en lo acontecimental como cumplimiento de una promesa y al mismo tiempo como el resultado de una providencia, de una serie de *actos providenciales* que garantizan el éxito de este tipo de relación intersubjetiva: un *pacto de alianza* pero que está fundado en una condición previa que *hipoteca* y recarga el significado del acontecer en función de un *acto de fe*.

Esto tampoco puede ser la base del acontecimiento ya que se configura previamente sobre la figura de la finitud de la vida como *exterminio* (annientamiento) y, en muchos casos en una continuidad sin tiempo que hace uso de otra figura extraña: la *eternidad*. Es un *acontecimiento fallido* de antemano: el espacio-tiempo vivido de lo cotidiano no tiene aquí un valor sustancial sino como lugar del *ser-padecer*, de la *espera paciente de lo que advendrá*. Junto a todo esto se articula otra figura más: la confianza (que debe ser *absoluta* y sin fisuras) en el *advenimiento*. En algunos aspectos una buena parte del discurso político antiguo y moderno (excepto quizás en el caso del discurso anarquista o también situacionista, por ejemplo), se entreteje con estas mismas figuras: el sujeto-actante de una revolución sociopolítica moderna que se precie como tal debe adquirir las competencias adecuadas para *visualizar el cierre de la historia* y alcanzar el *reino de la abundancia planetaria* y de un excedente social que permita el pleno ejercicio de la libertad habiendo previamente logrado el plano de la igualdad.

Ha sido ya registrada bajo la etiqueta del “fin de las ideologías” esta caída post-guerra fría. Pero es una generalización inadecuada en relación a los hechos cumplidos. Han surgido nuevos movimientos sociales y políticos provistos de otras estrategias y tácticas de movilidad y de resistencia (como ha sucedido hace pocos años en España, Grecia, Italia, en los Estados Unidos y Latinoamérica con los movimientos globales). Se reabre la posibilidad concreta de *definir el acontecimiento desde un tejido de figuras distintas de la finitud, la promesa y la providencia*.

Pienso que también en estos movimientos alternativos (en relación a los dispositivos del partido tradicional) son los pequeños movimientos y maniobras que *se acumulan y superponen poco a poco en el ritmo de lo cotidiano* lo que produce su eficacia. Frente a lo agónico y escatológico, lo penitencial, en estos nuevos y esperanzadores movimientos se expresan lo lúdico, lo carnavalesco, la inversión del sentido y el uso del espacio público como *regenerador de vínculos*: como en el May-Day europeo o en el movimiento de Los indignados españoles. La reapropiación del espacio de la ciudad junto al encuentro con el otro, como una *deriva no calculada* hace posible lo im-posible del acontecimiento en esa *aleatoriedad de lo singular* que lo distingue. Encuentro gratuito de dos *emergencias irreconciliables*. En este marco el *clinamen del afecto*, del secreto y de la confidencia se entretejen nuevamente.

6. La aventura: ¿cuánto arriesgar?

En el film *Fitzcarraldo* de Werner Herzog el personaje es arrastrado por la pasión irrefrenable del viaje a contracorriente. Remontar la nave en contra del flujo del río, pasar agonísticamente el barco por encima de una montaña o vencer toda la inclemencia posible que nos podamos imaginar. Fitzcarraldo arriesga el todo por el todo y se acerca a la figura clásica del *aventurero* (como Casanova) pero en forma distinta, por un camino casi opuesto, es un empecinado explorador, una figura transformada del etnógrafo y naturalista europeo del siglo XIX. Quiere llevar la ópera a un lugar salvaje, inhóspito y peligroso. Lo logrará finalmente a pesar de que el gasto ha sido infinitamente mayor al dividendo final. En realidad la palabra “riesgo” no forma parte de su lengua: no teme ni a la muerte pues está decidido a cumplir con su meta. Sin duda, está construyendo agónicamente un acontecimiento pero lo hace junto al *ludus*, al juego de una apuesta abierta con la dureza de la naturaleza salvaje. Su *viaje empecinado* configura el obstáculo. Es como Sísifo y acciona a pesar de que las condiciones son totalmente adversas. Ambos personajes (Fitzcarraldo y Casanova) se mueven con la *empecinada certeza de la repetición*: repiten ciclos para avanzar, seleccionan y combinan, articulan una *lógica del evento* que desborda la cotidianidad, transcurriendo “al margen de la continuidad de nuestra vida” (Simmel, 1988), son *cuerpos extraños* de la existencia pero que nos vinculan profundamente con el sentido de la vida. La aventura es narrativamente “redonda” es decir, tiene un cierto horizonte, un *lance*, un principio y un final, pero al mismo tiempo abre una historia-otra, *excéntrica*, de intensa vitalidad. La aventura marca sus propios límites *sin un antes y un después*, como una isla, un espacio aislado, un *oasis*. La gran diferencia entre Fitzcarraldo y Casanova es que el proceso de la aventura de éste último personaje se entrelaza con la *superstición*: el aventurero seductor tiene algunas *reglas mínimas de acción* que son supersticiosas. Ambos trazan la “forma exacta de un contorno” y aun así el acontecimiento se produce. En ritmos temporales diferentes, pero ocurre sin duda.



Figuras 6. Klaus Kinsky, *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog (1983) Fuente: *ftyfilmviews.com* (2015)



Figura 7. Marcello Mastroianni, *La noche de Varennes*, de Ettore Scola (1984) Fuente: *ftyfilmsviews.com* (2015)

7. Catástrofe y culpabilidad: encuentros cercanos en el backstage

En el film *El pianista* de Roman Polanski (2002), Wladyslaw Szpilman ejecuta una pieza de Chopin en los teclados de piano que encuentra en uno de los pocos edificios de Varsovia que han permanecido en pie luego de la devastación. A su lado un oficial alemán de alto rango le escucha sin interrumpir. Atraído por la música el oficial nazi entra al espacio. Iba a detenerlo o asesinarlo sin piedad, pero simplemente se arrima al teclado y lo escucha. Aún en el entorno más terrible de la catástrofe se reproduce aquí, en *otra tonalidad y con estilo*, una escena de *hospitalidad y de encuentro* de dos identidades irreconciliables, radicalmente y absolutamente (**figura 8**). Apenas intercambian un diálogo anodino de rigor (“¿es usted alemán?”) y luego el silencio activo de la escucha sonora genera las condiciones especiales para que se produzca la interacción breve y efímera que cambiará la teleología de un relato escatológico hacia otros destinos. Ciertamente hay en cierta forma un horizonte de salvación pero *impredecible*. El pianista en todo caso se salva primero a sí mismo en el encuentro hospitalario de primer grado con el piano que parece esperarlo.



Figura 8. *El pianista*, de Roman Polanski (2002) Fuente: *Opinionsemanario.com* (2015)

Aquí, no hay ningún relato de salvación que complete agónicamente la *tragedia de la finitud* del cuerpo y de la vida. Ya el holocausto ha sido cumplido y de todas maneras, independientemente del sentido teatral de esta escena y de su significación de un encuentro particular de dos extraños, se inscribirá en un *relato cíclico de culpabilidad*. Dice el oficial en sus diarios: “Nos hemos llenado de una vergüenza inexpugnable, de una maldición imborrable. No merecemos misericordia, todos somos culpables. Me avergüenzo de caminar por la ciudad, cualquier polaco tiene el derecho de escupirnos en la cara” (Diario de W. Hosenfeld, 1946). Cuando el sujeto de la acción se remonta a algún principio de responsabilidad la catástrofe pasa a la figura pasional de la culpabilidad la cual puede ser asumida de varias maneras enunciativas y con diversas marcas indexicales de la singularidad culpable. ¿El holocausto es acontecimiento? De ninguna manera. Lo sabemos. Ningún acontecimiento como tal implica la posibilidad del arrepentimiento capaz de producir un indulto o el olvido del crimen.

Esta escena en particular (y otras semejantes en otros films contemporáneos) es el *encuentro azaroso con el otro*, un otro cuyo enganche situacional se hace posible a tra vés de un instrumento musical, apartando el leitmotiv ya gastado del gusto manifiesto de los nazis por los clásicos. Por un momento pensamos que es solo el aprecio elegante del virtuosismo el rasgo narrativo y figurativo. Pero es algo mucho más que eso lo que produce la pureza de lo acontecimental: es la posibilidad de un encuentro a través del arte y del convivio musical. El *piano* es el actante moviizador de todo esto. Un objeto que *ya está en la escena para recibir y hospedar a dos actores*. Nadie recibe ni invita a entrar (como en las fotografías de Elena Geroska o en el protocolo que se reserva al *pellegrino* medieval).

Es un efecto de sentido mucho más cercano, en todo caso, a la receptividad ciega y no selectiva de los cuadros de Balthus o las fotografías de Elena Gersoka, otra figura posible de la *escena del acontecimiento*: la entrada a un *backstage*, silenciosa y que no topa con ningún obstáculo o penalización a no ser que el sujeto mismo de la interacción se lo prohíba a sí mismo.

8- Placeres: *jouissance* y prácticas clandestinas

La otra dimensión del acontecer involucra el *fulgor del aparecer*. Una escena fuera de la escena que bordea lo prohibido mediante un *dispositivo de captura* de la mirada deseante. El cuerpo es un don que apaciblemente no se incluye en *ninguna negociación* posible.

No existe un contrato de la enunciación propiamente dicho que regule la circulación del sentido y que permita *acumular un excedente*. Cualquier intento de archivo y de *acumulación* está condenado al fracaso. No es una escena como tal, una construcción para la memoria de una acción, de una intención o de un evento. Son imágenes que tocan el efecto emotivo del acontecimiento puro. Lo prohibido *evade el cerco del sentido común sin fisurarlo*: el cuerpo del otro, en su *alteridad radicalmente diversa*, está distendido en el tiempo de la cotidianidad del habitar. Accedemos a la *escena del secreto* completamente desenganchada de lo abyecto. El secreto deja de serlo pues en realidad era solamente un presupuesto del observador mucho antes del encuentro .

Es la luz de la ventana la que cálidamente baña el cuerpo de la joven. Es su fuente de reposo y del *dulce sopor de abandono*. Somos aquí también huéspedes libres de movimiento en un espacio que nos espera sin esperarnos (Klossowski, 1969). Nos invita sin dirigirnos y que deja al azar nuestros merodeos, sobre todo (y este aspecto me parece muy relevante) en relación al tiempo intersubjetivo de otra figura del don que no había sido incluida: la *contemplación*, la cual requiere de una *temporalidad extendida*, amigable.

Las dos imágenes elegidas aquí son, una pintura de Balthazar Klossowski y una puesta en escena de la fotógrafa japonesa Hisaji Hara cuya referencia es la pintura del mismo autor (**figuras 9 y 10**). Son de algún modo “prácticas clandestinas” que producen el efecto acontecimental dentro de lo cotidiano en un movimiento doble de salida hacia el borde de la norma y de retorno a la normalidad-otra. Las imágenes inquietan de algún modo pero evaden cualquier intento de etiquetamiento disciplinario. Es debido a la manera como están construidas y sobre todo por la configuración textual y discursiva de una escena de hospitalidad, de *gracia plena* y de generosidad despreocupada. En referencia a la *jouissance* barthesiana, aquí se ofrece con elegancia un *estilo de la postura*, el espacio de una contemplación placentera (Barthes, 1973). El placer del texto, el placer del contemplar el cuerpo iluminado, distendido de ese otro tan cercano y tan a la mano pero al mismo tiempo, *radicalmente distinto*, único e irrepetible, una otredad completamente posada en una energía donante del principio de placer. Como en esas fotografías de Helena Geroska, en las series pictóricas del mito de la *Caritas Romana*, o las pinturas de Balthus tomadas en alcobas y espacios familiares que *nos ospedan y dan posada*. A veces me pregunto ¿quién ospeda a quien? y si más bien (siendo completamente rigurosos con la lógica del acontecimiento puro) no se trata más bien de una *desestabilización identitaria* de las unidades figurativas del mismo anfitrión y del huésped, quienes están convidados a *intercambian sus roles* en un encuentro que configura un *loop* de sentido con sus propios límites espacio-temporales.



Figura 9. Hisaji Hara, *A Photographic Portrayal of the Paintings of Balthus* (2012) Fuente: *Balthuscollection.com* (2015)



Figura 10. Rose Gallery. Los Angeles. *Nude with a Cat* (1948) Fuente: *Balthuscollection.com* (2015)

8. Parataxis y artes del encuentro: una semiótica del acontecimiento

"De lo cotidiano venimos y a él volvemos"

Después de todo, es volver al arte y semiosis de la conversación. Es un ámbito conversacional y dialógico. Este es, a nuestro modo de ver, uno de los sentidos profundos y humanos del acontecimiento, del acontecimiento como don. Si el don es un acontecimiento y viceversa, si el don no pertenece a nadie y a todos, si es un *flujo presemiótico circulante*, puede ser visto como el acontecimiento por excelencia. El don nos convoca a la *co-producción del sentido de lo humano*, puede hospedarnos en un ritual social del contacto, de la *búsqueda del vínculo* como base social de la comunicación y la significación.

Entonces, lo cual es maravilloso, estamos hablando de un "bien común" en pleno sentido de la frase, un "capital" que produce plusvalía social (ética, estética, corporal) sin que ninguno de nosotros pueda *acumular excedentes de producción*. El acontecimiento del don se disuelve en el mismo movimiento social que lo produce: es también un signo pleno del "general intellect", del "trabajo vivo", uno de los fundamentos más importantes de la crítica de la economía política (Marx, 1993; Virno, 2001). Las sincronizaciones y los entramados temporales y espaciales son una manera reducida y metafórica de hablar del vínculo y sus efectos. De las condiciones para que un acontecimiento aparezca aunque sea fugazmente, como un fulgor de luz y de energía im-posible.

Cruzando y refiriéndonos de manera oblicua a los textos de Jean Baudrillard y Paul Virilio sobre las *estrategias fatales* (Baudrillard, 1994, Virilio, 2010) el acontecimiento debe necesariamente diferenciarse de la catástrofe y del accidente. No es cierto que la posibilidad del acontecimiento ha muerto. Esto lo podríamos decir en el sentido de los grandes acontecimientos mesiánicos anunciados o incluso decretados por la religión, la tecnología, la globalización, la política mundial, el discurso glorioso de la ciencia. Pero es que definitivamente el marco por excelencia del acontecimiento no es la NASA, un parlamento europeo, una mesa de diálogo para lograr la paz en Colombia, o incluso el escenario de los medios.

El acontecimiento proviene de una suerte de *parataxis social*, de coordinaciones y *yuxtaposiciones de signos*, gestos y *movimientos cooperativos* que se producen y articulan en *formas sincréticas*, por tejidos progresivos donde cada gesto, objeto o palabra mantiene su *otredad irreductible*.

Gestos alternativos y sincréticos que mantienen su *extrañeza y una buena dosis de secreto*. El acontecimiento en todo caso nos hace un *guiño* personal que toca los bordes de lo íntimo y lo propioceptivo. Esto es lo que observamos también en las interacciones de calle, en los espacios urbanos habitados por la gente común. El acontecimiento tiene algo de criollo. El acontecimiento debe ser visto como un a-contecer, algo que se produce en el interior o en los bordes de lo cotidiano. La caída de las dos torres es una catástrofe, la derrota de la invencible armada naval de Felipe II en Lepanto o la explosión de la bomba atómica en Hiroshima no son acontecimientos sino todo lo contrario: son disrupciones, quiebres y roturas de lo cotidiano. Eliminan, a veces por grandes ciclos históricos la posibilidad del acontecer vivo. Además, la semiosis de lo cotidiano es *micro*, no se anuncia publicitariamente ni requiere de un aparato de producción como tal, se produce a pequeña escala de la interacción humana y apunta (silenciosamente) al vínculo social. ¿Será por esta razón que la mayoría de los proyectos y proclamas políticas de los grandes acontecimientos colectivos terminan por reducirse a consignas vacías y gastadas?

El arte de la conversación y del encuentro es un ejemplo notable, esencial. El cruce de miradas que silenciosamente establecen un contacto, un horizonte de comunicación en ciernes, todavía virtual pero en esa frontera emotiva que nos conduce hacia un saber y poder hacer.

9. El acontecimiento por excelencia: el *pellegrino*

"Repíte, repíte y repíte una vez más... algo nuevo aparecerá"

Otras tres imágenes notables, hermosas: la primera, proveniente de un texto bíblico hebraico antiguo nos habla de una casa ubicada en las afueras pero no muy distante de la ciudad cuyas puertas están siempre abiertas, día y noche. Su dueño va al encuentro del peregrino, lo invita, lava sus pies, le ofrece una cena familiar, luego lo escucha atentamente, le ofrece el mejor sitio de su casa para reposar, en la mañana luego del desayuno abundante lo acompaña y se despide.

La segunda, que es también una metáfora espacial y del convivio, es la descripción de la cadena de acciones que se realiza en una tienda saharauí en Argelia, los viajeros del desierto, en una *jaima*: la carpa, que es efímera y se monta sobre un camello. Aquí, a la hora del té de semillas y leche, puede entrar cualquiera, un conocido o no, no se le pregunta por su itinerario, se le ofrece té y alimento, si no habla su lengua puede escuchar protegiéndose del sol inclemente.

La última imagen es la de la rosa de los vientos, la casa de los ocho vientos, no es el trazado de los mapas de conquista del siglo XVII. La rosa de los vientos es *receptiva-emisiva al mismo tiempo*. El símbolo de la CIA es una “rosa de los vientos” emisiva y de expansión y dominación territorial (no tenemos sino que analizar la construcción formal del signo). La casa-templo de las ocho puertas es como la planta de una pagoda china antigua, o de un “*tempietto*” italiano (**figuras 11 y 12**), un octógono regular: en cada lado hay una puerta y sobre ella una ventana. Desde cualquier punto del espacio *puede provenir alguien pero no sabemos desde donde*. Eso no importa en lo absoluto. Lo que es sociosemióticamente relevante es el hecho de encontrarnos con un dispositivo débil que sostiene su significado en la *otredad intrasferible del viajero desconocido*, del migrante y del desplazado.

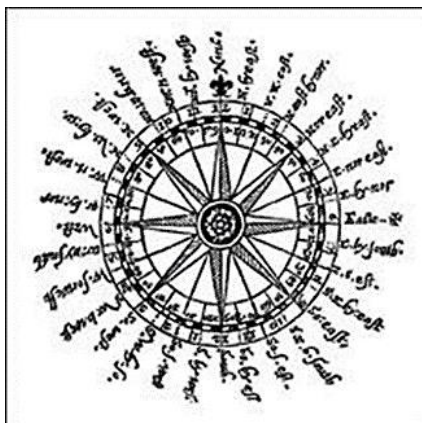


Figura 11. Rosa italiana mediterránea de los 16 vientos. Scuola di Amalfi. Raimondo Lullo (1914) Fuente: *Tendenza.com* (2015)

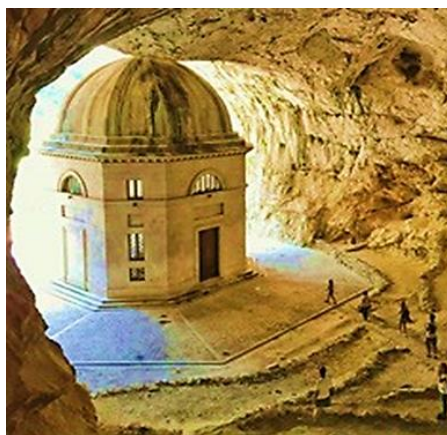


Figura 12. *Tempietto ottagonale* di Valadier. Provincia di Ancona, Italia Fuente: *Italiandreams.com* (2015)

El acontecimiento se produce a través de *dispositivos no-panópticos*, no funcionan con un ojo vigilante. Son *frames* o marcos espacio-temporales *receptivos y ciegos*, basados en las interacciones a poca distancia, viven del *detalle gestual*, de las cosas pequeñas que han sido esperadas en forma borrosa y que se realizan. Se accionan y *se consumen en el mismo movimiento de su producción significativa*. El Acontecimiento es el signo, la fase de un programa narrativo gestual que promueve y moviliza el *trabajo vivo*. Lo opuesto al cuerpo productivo de las cadenas de montaje programadas del pensamiento y de los objetos (sean teóricos o materiales).

El acontecimiento por excelencia es y ha sido desde siempre un signo de recepción y de acogida en el proyecto de *un tránsito, de un viaje, de una migración*, ya incluso no importa si se trata de seres humanos o animales. Como decía en forma indirecta Jaques Derrida, el *cuidado de un animal* produce el *signo del don*. Como vemos, todas las imágenes que hemos elegido pueden insertarse en este programa semionarrativo del acontecer como un evento que sustancialmente supone el *donar, el hospedar, el escuchar, la joissance y el principio de placer* y, pienso además, algo así como la presencia inquietante y hermosa de un *estilo del hacer*, del mostrar y del mirar. No hay ninguna promesa ni finitud espaciotemporal y, en todo caso, la figura de la expectación y de la espera agónica es transformada amigablemente en otra cosa im-posible.

Es el sentido profundamente humano de lo que es un acontecimiento como tal: un ritual de repetición de *una apertura del espacio a la venida del otro*. Aquí se hospedará, se cuidará y sobre todo, se construirá la trama irrepetible de una conversación incluyendo sin duda *la posibilidad del silencio*. No hay acontecimiento pleno *sin silencio ni anonimato*, Esto es cotidianidad pura, sin más. Es por esto que, sencillamente atendiendo al sonido y al ritmo del *sensus communis*, lo acontecimental (lo extra-cotidiano) debe producirse en el interior del ritmo de lo cotidiano, entramarse con los ritmos de sus *ritos de repetición*.

Lamentablemente, nos han vuelto enemigos de la repetición, de casi todas las figuras retóricas que requiere la ejecución de una *partitura* que, si supiésemos seguir con humildad sus pautas, produciría lo nuevo del acontecimiento. Pero, para ser más claros, el acontecimiento nunca ocurre fuera del ritmo cotidiano. Por esto el enorme valor (para una sociosemiótica de la cultura), de *la preservación y cuidadosa observación de los gestos* que una cultura decide *conservar y repetir*. Para que se produzca el discurso del acontecimiento debemos trazar las coordenadas de *un espacio a la mano*, un espacio hodológico, *cercano y táctil*. Lo acontecimental huye y no florece en la gran distancia. Su horizonte de expectativas está siempre jalonado hacia una proxémica de lo cercano y de una teoría antropológica y sociológica del vínculo (Bateson, 2010; Verón, 2009).

Una vez que el peregrinaje se “detiene” por momentos, efímeros o más extendidos dependiendo del estilo y de la *calidad de la acción*, surge una coproducción del acontecimiento, en forma análoga a las descripciones de Mijail Bajtín (Bertorello, 2009), que va hilando la figura de la *responsabilidad compartida* en el acto ético y estético donde confluyen tres instancias deícticas del mundo: el *yo del aquí-ahora*, un *lugar* compartido, y la necesaria participación del otro en la configuración del *mundo de hospedaje y de posada* que se construye alrededor de la enunciación.

El acontecimiento se *empecina* en realizarse y su decretada muerte ha resultado un hueso duro de roer. Es en todo caso, la posibilidad de algo que, aunque no se realice en ese tiempo de gestos cotidianos, *hubiese podido producirse* en su lugar, así radicalmente, tomando al pie de la letra la acción del verbo en pretérito pluscomperfecto.

Laboratorio de semiótica de las artes. CDCHTA.ULA. 2017

Referencias

- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. París: Editions du Seuil.
- Lotman, J. (1999). *La semiósfera*. Madrid: Eutopías-Biblioteca Nueva.
- Bateson, G. (2010). *La unidad sagrada*. Barcelona: Gedisa.
- Baudrillard, J. (2000). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- Bertorello, A. (2009). *Bajtín: acontecimiento y lenguaje*. Signa, 18, 131-157. Madrid
- De la Escalera, A. (2002). *El extraño: metáfora de la situación humana*. México: Siglo XXI.
- Derrida, J. (1997). *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires: ftanantial.
- . (2008). *On the gift of death*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Di Martino, C. (2011). *Figuras del acontecimiento*. Buenos Aires: Biblos.
- Greimas, A. J. (1980). *Semiótica y ciencias sociales*. Madrid: Fragua.
- . (1976). *Du sens 1*. París: Seuil.
- Goffman, E. (2009). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hall, E. (1984). *The dance of life: the other dimension*. Nueva York: Anchor.
- Klossowski, P. (1969). *Las leyes de la hospitalidad*. Barcelona: Seix Barral.
- Mangieri, R. (2007). *Tres miradas, tres sujetos: Eco, Lotman, Greimas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- . (2013). *Corp extraordinaire, corp vivant*. París: Sain-Honoré-ULB.
- (2019) *Estados de suspensión*, Labsema, Mérida
- Marx, K. (1993). *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*. Londres: Penguin Classics.
- Simmel, G. (1988). *Sobre la aventura*. Barcelona: Plaza.
- Turner, V. (1974a). *Dramas, fields, and metaphors*. Ithaca: Cornell University.
- . (1974b). *Liminal to liminoid, in play, flow, and ritual: an essay in comparative symbology*. Rice Institute Pamphlet-Ride University Studies, 60(3), 53-92.

UHNR-ACNUR-ONU (2016). *Informe anual de ACNUR. Tendencias Globales*. Ginebra: Agencia de la ONU para los Refugiados.

Verón, E. (2009). *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*.

Barcelona: Gedisa.

Virilio, P. (2010). *El accidente original*. Buenos Aires: Amorrurtu.

Virno, P. (2001). *General intellect. Lessico Postfordista*. Milano: Feltrinelli.

Zilberberg, C (2011) *Breviario de semiótica tensiva*, Lima, Universidad de Lima
