

[TRADUCCIÓN]

50 + años de agencia oscilante y distribuida: la imagen virtual del Che Guevara

Carolina Cambre

Universidad de Concordia, Montréal, Quebec, Canadá
carolina.cambre@concordia.ca

Resumen

Este ensayo examina las funciones políticas de los sistemas semióticos culturales y discursivos a través de los cuales las imágenes gráficas y gestuales se evalúan, interpretan y adquieren significado. El foco principal es sobre el desempeño social y visual de la imagen del Che Guevara, tal como se deriva de la famosa fotografía de Alberto Korda de 1960, *El Guerrillero Heroico*. La autora aborda las nociones radicales de la agencia del arte del antropólogo Alfred Gell y la noción de artificio de Donald Preziosi. Teniendo en cuenta esta base conceptual, se dan conexiones entre el artificio y la noción de lo virtual tal como la describen los filósofos y académicos desde C.S. Peirce hasta Rob Shields.

Palabras claves: Che Guevara; fotografía; imagen gráfica; discurso; *El Guerrillero Heroico*.

Abstract: 50 + years of oscillating and distributed agency: The virtual image of Che Guevara

This paper examines the political functions of cultural and discursive semiotic systems through which graphic images and gestures are appraised, interpreted and given significance. The heuristic focus is on the visual and social performance of the image of Che Guevara based on Alberto Korda's famous 1960 photograph, *El Guerrillero Heroico*. The author addresses the radical notions of the distributed agency of artworks proposed by the anthropologist Alfred Gell and Donald Preziosi's notion of the artifice. Taking into account these conceptual foundations, connections between artifice and the notion of the virtual are also taken into account from a range of philosophers and academics from C.S. Peirce up to Rob Shields.

Keywords: Che Guevara; photography; graphic image; discourse; *El Guerrillero Heroico*.

* Este artículo fue publicado originalmente en idioma inglés en *Public Journal of Semiotics*, IV (1), 2012. Cuenta con la autorización de su editor, Jordan Zlatev. La traducción del texto fue hecha por Leila Srur con la supervisión de la Dra. Ana Inés Heras.

“Aixo era y no era” (dicho gitano).

“En la contradicción aparece la esperanza” (Berltoled Brecht).

INTRODUCCIÓN

Mi búsqueda de una manera de hablar de una imagen –una imagen que empezó siendo una fotografía pero que rápidamente asumió diferentes funciones sociales, culturales y políticas: una pancarta en una movilización, un graffiti en un campamento o un bikini en la pasarela, entre otras cosas –me dirigió hacia la semiótica. Los medios varían, tal como lo hacen los tiempos, los lugares y los contextos donde las personas se encuentran y son interpeladas por una representación de la cara del Che Guevara que recuerda a la foto de Korda. La pregunta central se convirtió en cómo hablar sobre una imagen que se encuentra tatuada en el abdomen de Mike Tyson, por ejemplo, y que a la vez es un ícono en un casco de minero boliviano, un logo de cigarrillos suizos, conforma el look de la actriz china Fan Bingbing, o es inspiración para artistas tales como Vik Muniz o un mural realizado por los rebeldes zapatistas en Chiapas, México. ¿Pueden estas figuraciones dispares de la imagen del Che ser introducidas en una conversación entre ellas sin reducirlas arbitrariamente?



Imagen 1

A menudo la semiótica es aplicada dentro de los paradigmas sociológicos y antropológicos con una tendencia ontológica al reduccionismo. El conocimiento es más que mera información: comprende el entendimiento de la articulación de la información al

interior de una constelación de intereses humanos e influencias sociales más allá del paradigma utilitarista que caracteriza a tantas disciplinas académicas implicadas en visiones del mundo tecnocráticas, individualistas y consumistas. Como instrumento para ampliar el entendimiento de nuestro modo multidimensional de estar en el mundo, necesitamos una semiótica correspondientemente multidimensional. Es útil reconocer cómo el “apartheid académico” (Sandoval, 2000: 4) de la división artificial de las disciplinas (separar a la nutrición de la medicina, como ejemplo clásico) genera epistemologías excluyentes. El reduccionismo como visión parcializada de un fenómeno estimula el dogmatismo. La semiótica tiene el potencial de proveer inclusión transdisciplinaria y diálogo, pero debe ser aplicada de manera tal que la multidimensionalidad de cada fenómeno sea tenida en cuenta, tanto como sus límites.

¿Cuál es el potencial ofrecido por la teoría semiótica como modo de “ver” esta imagen y empujar sus límites conceptuales? Asimismo ¿cómo mostrar que no es solamente reinventada socialmente como una parte de un discurso “contrapúblico”, sino también ver cómo autoriza y motiva a su vez a distintos actores? El propósito de este escrito es vincular la multiplicidad temática/discursiva, esencial para la imagen del Che Guevara de Korda, y conservar al mismo tiempo alguna estructura que me permita orientarme con respecto a ella: abordó así la representación como algo que hace más que estar en lugar de otras cosas. Entiendo a la representación, en este caso, como inseparable del actuar y del ser; la entiendo como kinética y mimética. Entender este término me permite incorporar distintas maneras de referirme a y hablar con el objeto (teórica y prácticamente en términos de modalidad, es decir, alternativas al texto) y que proveerían coherencia y convertirían a los resultados en emergentes.

En la primera mitad de este artículo, presento una descripción de ideas clave con vistas a que nos informen sobre el caso de la imagen del Che. Empezar de esta manera me permite mostrar dónde estoy situada en semiótica y subsecuentemente revela qué estoy haciendo de diferente con las nociones de lo relacional, la performatividad y la apertura. Por lo tanto, puedo localizar la trayectoria influenciada por los conceptos antropológicos de arte y agencia de Alfred Gell (1998) y el rol del concepto de lo virtual.

SEMIÓTICA: LA HISTORIA DE UN MARCO ROTO

Hoy la semiótica opera a partir de marcos posestructurales y podemos verla como un enfoque abierto y estructurantemente transitivo más que como un enfoque estructural. Literalmente, el movimiento post-estructuralista fue una transición al interior de una variante de la semiótica, aunque sucedió de manera diferente en las distintas escuelas

de pensamiento. Por ejemplo, la ruptura ocurrida en Francia fue más temprana y beligerante que la más tardía y gradual transición italiana. De manera notable, muchas de las figuras estructuralistas también se convirtieron en importantes posestructuralistas, siendo el de Roland Barthes el ejemplo más obvio. Jacques Derrida deconstruyó los supuestos subyacentes al estructuralismo en *Estructura, signo y juego*, a través de una crítica de *Mitologías* de Claude Lévi-Strauss, entre otros, cambiando para siempre el panorama filosófico europeo. Especulando que “tal vez algo ha ocurrido en la historia del concepto de estructura que pueda llamarse evento,” Derrida observa que la palabra misma evento tiene “un significado que es precisamente la función de pensamiento estructural –o estructuralista– para reducir o sospechar” (1978: 278). Se dio cuenta de que mientras la semiótica esté orientada a la estructura, no habría lugar para el movimiento, la performatividad o el juego y que una Verdad estable se calcificaría en el centro. Muchos años después, fue replicado por Bal y Bryson (1991) quienes entendieron que “pensar la semiosis como proceso y movimiento, es concebir al signo no como una cosa sino como un evento, ya que la cuestión es... rastrear la posible emergencia del signo en una situación concreta, como un evento en el mundo” (1991: 196).

La lucha por sostener un análisis estructural forzó a pensadores como Barthes y Lévi-Strauss a admitir los límites de este paradigma y a reconocer que, antes de la ruptura iniciada por Derrida, ellos estaban promulgando “una serie de sustituciones de centro por centro, como una cadena enlazada de determinaciones del centro” (Gasché, R., 1986: 353). Incluso la ruptura, observa Derrida, es estructural: tiene “la estructuralidad de una apertura” pero nos presiona para reconocer que no puede entenderse tan simplemente. “No es tanto estructura como es una apertura, no es tanto estática como es genética, no es tanto estructural como es histórica. No puede ser entendido ni desde el punto de vista genético, ni desde el estructuralista o taxonómico, ni desde una combinación de ambos puntos de vista” (Gasché, 1986: 146). Una apertura sigue necesitando de un marco para ser vista como una apertura. La relación íntima e inseparable del estructuralismo y su “post” no puede ser olvidada, claramente, su centro vacío, o su falta de tal, puede ser vista como un elemento estructural.

En relación al caso de la imagen del Che Guevara, podemos ahora preguntarnos ¿cuál es, entonces, la cualidad esencial de una obra de arte o de una forma de arte? No es acerca de la comunicación en el sentido Lockeano de entender algo llevándolo a lo MISMO, o no se trata del modelo de consenso; más bien es una interrupción. Es un evento, y por lo tanto estimula al comentario, pero no necesariamente debe convertirse en lo que se espera o en lo que parece ser.

Adicionalmente, la semiótica “se preocupa centralmente de la recepción:” de hecho, su objeto es describir las “convenciones y operaciones conceptuales” conformando lo que los observadores hacen; “...no va a proveer o descubrir un significado, pero va a describir la

lógica con la cual el significado es engendrado” (Bal y Bryson, 1991: 186). De modo crucial, la semiótica reconoce que hay muchos más observadores además de los observadores sobre los cuales puede descubrirse su perspectiva:

.... Como un canon tiene sus exclusiones, también tiene su archivo: tenemos que mirar por fuera de los rastros obvios y los registros oficiales de la recepción, para poder hacer que el archivo admita a quién ha dejado de lado (Bal y Bryson, 1991: 187)

Las innumerables trayectorias de lo visual hechas posible para el texto escrito no significan que la recepción es abandonada como meta, sino que la demanda se ha dirigido hacia otro interrogante: “¿Desde dónde, desde qué posición, está siendo hecha la reconstrucción?” (Bal y Bryson, 1991: 187-189). Si entendemos a la recepción tal como la describen Bal y Bryson, tenemos que reconocer que los observadores están siendo construidos por el objeto observado al mismo tiempo que su acción de observar está construyendo, de igual manera, al objeto. Por lo tanto, la recepción es siempre una producción simultánea (y una especie de inmersión). Aquí, la definición de C.S. Peirce sobre el significado, es fundamental. Peirce afirma que el significado es “en su aceptación primaria, la traducción de un signo a otro sistema de signos” (Eco, 1976: 1464). Pero el proceso es continuo; puede ser prolongado, por lo que es más una metamorfosis que una metáfora. Esta visión dinámica del signo “puede ayudar a desnaturalizar las exclusiones que resultaron de esos encuadres particulares, al igual que a la inversa, usar dichos encuadres para contrarrestar las exclusiones sin caer en las demandas positivistas de la verdad” (Bal y Bryson, 1991: 204) y ayuda a hacer el análisis de manera históricamente responsable.

Como todas las estructuras gramaticales tienen filtraciones, tal como notó Edward Sapir, Chandler (2002) recomienda buscar esas filtraciones, costuras y andamiajes como signos de la construcción de las representaciones, así como de su ofuscación (2002: 58). Otra voz que participa en el diálogo, John Tagg, comenta que él “no está preocupado por exponer la manipulación de una ‘verdad’ prístina o por desenmascarar alguna conspiración, sino por realizar un análisis de la ‘economía política’ específica dentro de la cual el ‘modo de producción’ de la ‘verdad’ es operativo” (1988: 174-175 en Chandler, 2002: 165). La pregunta para mí se convierte en ¿cómo puede ser reconocida la imagen del Che Guevara? ¿Qué características de la imagen del Che son indispensables en términos de la capacidad del observador para relacionarse con la traducción de la fotografía original o al menos las interpretaciones en sus mentes y entender algo en esas alteraciones?

Avanzando más allá, es útil mantener en vista debates interrelacionados, así como las “ideas elementales que subyacen el interrogatorio de Peirce” (1976: 1539) acerca de que Jakobson (1976) resume el problema del rol de los símbolos en nuestra vida creativa.

Jakobson elaboraría un cuarto tipo de signo esencial para el estudio del rol de los símbolos. Aunque no publicó su trabajo dentro de esta área, somos conscientes de este desarrollo mediante Donald Preziosi (2003) quien menciona cómo debatieron este cuarto término en sus conversaciones con Jakobson. Este cuarto término, el artificio, va a ser central para el desarrollo de mi marco teórico. En lo que sigue, voy a describir algunas de las ideas de Jakobson y Preziosi, y a trabajarlas en profundidad.

Para contextualizar, la preocupación de Preziosi con las imposibilidades de la representación lo impulsó a explorar las implicancias de la invención del arte, por lo que retorna hacia la lectura crítica que realiza Jakobson sobre la lingüística moderna, la semiótica y la poética, en donde Jakobson demuestra diferencias entre las relaciones fácticas e imputadas entre significantes y lo que significan (Preziosi:143), identificando en el proceso al término perdido, el signo tipo que indica relaciones de “similitud imputada” o artificio. El término utilizado por Jakobson corresponde a lo que Preziosi refiere como “ostensificación” (2003: 144) o lo ostensible, lo que se presenta como siendo verdadero o apareciendo como tal, pero que usualmente esconde un motivo o significado diferente. Caracterizando esta modalidad de práctica como algo extraño a las prácticas modernas y más cercano a la era medieval o antigua, Preziosi regresa a la “Ética Nicomaquea de Aristóteles, en la cual existe una relación de representación entre las palabras y las cosas, o, como el dicho escolástico indica *veritas est adaequatio verbi et rei* (donde *res* puede significar no solamente una cosa u objeto, sino también un pensamiento, sentimiento u opinión” (2003: 145) La adecuación como término relacional insinúa un movimiento de ida y vuelta entre lo que es adecuado, y la expresión de la verdad en palabras o cosas es siempre este tipo de *adaequatio* o aproximación, un movimiento hacia, una suerte de cómo sí. Por lo tanto, no es una representación como tal, sino un movimiento hacia algo.

Una relación entre ícono y signo (todos estos términos refieren a las relaciones entre cosas, no entre especie de cosas) es principalmente de similitud fáctica o literal; un signo artificial es de similitud imputada, de adecuación más que de igualdad... Me incliné a esta noción de artificio porque nos permite lidiar con las complejidades extraordinarias –las relatividades de lo fluido y lo abierto- del significado visual de una manera clara y al mismo tiempo no reductivista (Preziosi, 2003: 146).

La noción de artificio puede servir como “el lugar del trabajo sobre la memoria y el significado como proceso de adecuación” (2003: 147) interrogándonos para ver obras de arte no como “representaciones” sino como preguntas que solicitan nuestro compromiso pedagógico (2003: 147).

¿HA VISTO ALGUIEN EL CAMPO?

En su tratado en referencia a las imágenes, Göran Sonesson (2003) comenta de manera similar: “sigue pareciendo imposible consolidar un consenso entre todos los semiólogos acerca de qué trata realmente la semiótica; y muchos de ellos (incluido el grupo μ) no se preocupan por definir su disciplina” (p.3). Tal vez podemos empezar por la premisa de entender a la semiótica simplemente como el estudio de los signos, pero lo que implica el término signos es también un extenso debate. Por ejemplo, Susan Petrilli y Augusto Ponzio (2005), empezaron su libro *Semiótica sin límites* considerando cuáles serían los límites de la semiótica, y decidiendo que los mismos dependían del objeto de estudio: los signos. Sin embargo, “Lo que los signos son, y dónde están, depende del modelo de signo que tengamos en cuenta” (p.xviii). Su acercamiento abre la posibilidad de permitirles a los objetos brindar información sobre los modelos, y a los modelos definir la terminología a medida que es utilizada; en otras palabras, se saltaron la etapa de definiciones afirmando simplemente que “depende”. A pesar de los acontecimientos, muchos académicos hoy en día no estarían de acuerdo con la afirmación de San Agustín: “toda instrucción es o sobre cosas o sobre signos; pero las cosas son aprehendidas mediante signos” (*Omnis doctrinal vel rerum est vel signorum, sed res per signa discuntur*) (Augustine De doctr. Chr I 1, 1963, p.9 en La Enciclopedia de la Filosofía de Stanford). Mieke Bal y Norman Bryson (junto a Michael O’Toole y la Escuela Australiana) defienden la utilidad de la falta de status disciplinar de la semiótica porque...

(...) ofrece una teoría y una serie de herramientas analíticas que no están ancladas al dominio de ningún objeto en particular... (y) se presta a análisis interdisciplinarios, por ejemplo, de relaciones entre imágenes y palabras, que buscan evitar tanto la edificación de jerarquías como lo ecléctico... Considerando las imágenes como signos, la semiótica logra iluminarlas de una manera particular enfocándose en la producción de significado en la sociedad... (176).

Como mi interés particular reside en cómo se genera y funciona una fotografía específica y en la cantidad de sujetos diferentes que la han tomado y utilizado, esta perspectiva en particular parece prometedora. Sonesson (2003) observa que el punto de vista de la semiótica “es estudiar el punto de vista en sí mismo” o “su mediación, es decir, el hecho de que otras cosas nos son presentadas en un modo indirecto”.

Lo que me otorga la semiótica, más allá de su “nombre” o categoría, es su lenguaje específico distribuido entre los trabajos de distintos teóricos (en Europa y más allá) quienes luchan con los múltiples enigmas inherentes a su arte (*¿o ciencia?*). Resumiendo, “la semiótica se preocupa de todo lo que puede ser considerado como un signo” (Eco, 1976: p.7). La semiótica incluye no solamente el estudio de lo que referimos como “signo” en la vida cotidiana, sino de todo lo que se encuentra “en lugar de” otra cosa. En un sentido semiótico, los

signos adoptan la forma de palabras, imágenes, sonidos, gestos y objetos. Los semiólogos contemporáneos no estudian los signos de manera aislada sino como una parte de “sistemas de signos” semióticos (como un medio o género). Estudian cómo se construyen los significados. Haciendo más explícitos los códigos con los cuales los signos son interpretados, podemos desempeñar la valiosa función semiótica de desnaturalizar a los signos. Deconstruir y contrastar las realidades de los signos puede revelar cuáles son los significados privilegiados y cuáles los suprimidos. Sonesson (2003) concluye: “Voy a sostener que la semiótica no trata sobre lo que algo significa, sino cómo algo significa” (p.30). Su énfasis se encuentra en el modelo procesual por sobre la explicación reduccionista. El mismo objeto puede significar algo en un contexto y nada en otro, por lo que la pregunta no es por el “qué” sino por “cuándo” y “cómo”.

Umberto Eco, empezando con el *Tratado de semiótica general* “contribuyó significativamente al encuentro entre la ‘semiología’ saussureana y la ‘semiótica’ de Peirce” (Petrilli y Ponzio, 2005: 310). Vale la pena indagarlo más profundamente.

ESCUCHO UN ECO

En el prefacio de *Semiótica y la filosofía del lenguaje*, Eco (1984) declara que su propósito principal es mostrar que:

El signo es el origen de los procesos semióticos y no hay oposición entre el ‘nomadismo’ de la semiosis (y de la actividad interpretativa) y la presunta rigidez e inmovilidad del signo. El concepto del signo debe ser desenredado de su identificación trivial con la idea de la equivalencia codificada y la identidad; el proceso semiótico de interpretación está presente en el corazón mismo del concepto del signo (Eco, 1984: 1).

Él, por lo tanto, dirige nuestra atención hacia el proceso interpretativo y lejos de las nociones reduccionistas de los mensajes a ser decodificados. En el transcurso de su trabajo, Eco revisa problemas teóricos semióticos examinando los siguientes conceptos: signo, significado, metáfora y símbolo con referencia al desarrollo histórico del modelo del signo. Escribe, “la semiótica emerge inicialmente como una reflexión sobre el signo; pero subsecuentemente este concepto fue puesto gradualmente en crisis y disuelto y el interés se direccionó hacia la generación de textos, sus interpretaciones, el desvío de sus interpretaciones...” (1984: 14 - 15). Eco (1984) subraya la necesidad de recuperar las nociones más tempranas del signo como dinámica semiótica (acción que involucre cooperación relativa triple de representación, objeto e interpretador) y no como un código a ser descifrado mediante asunciones de correlaciones fijas. Sin embargo, algunos conceptos, según la crítica de Susan Petrilli y Augusto Ponzio en *Semiótica sin Límites*, no son tratados directamente en el enfoque de Eco. El más significativo de ellos, y el que según los autores debería ser

desarrollado, es el “carácter dialógico del signo y su esencial otredad o alteridad. Como claramente emerge de la formulación de Peirce, la interpretación semiótica necesita de este tipo de desarrollo” (2005: 325).

De manera general, una conceptualización útil de Eco nos provee de una cuidadosa diferenciación entre la semiótica general (o teórica) y la específica (o aplicada). Define como semiótica general a aquella que se ocupa principalmente de preguntas filosóficas, mientras que las variantes específicas están divididas en la técnica o método de aplicación, y cómo utilizan la terminología para poder estudiar a sus respectivos objetos, ya sean narrativas, discurso textual, objetos, artefactos, comportamientos, entre otros. Describe a la semiótica específica como una disciplina que “apunta a ser la gramática de un sistema de signos particular, y que prueba ser exitosa ya que describe un cierto campo de fenómenos comunicativos en función de las reglas de significación que lo ordenan” (Eco, 1984: 5). Adicionalmente, para Eco “estos sistemas pueden ser estudiados desde un punto de vista sintáctico, semántico o pragmático” (1984: 5)

Eco afirma: “toda semiótica específica se ocupa de problemas epistemológicos generales. Tiene que postular su propio objeto teórico... y el investigador tiene que estar al tanto de los supuestos filosóficos subyacentes que influyen su elección y criterio de relevancia” (1984: 5). No se extiende en la semiótica específica sino para dar cuenta de que cada una de ellas necesita tomar en cuenta las ambigüedades del sistema de signos en cuestión y que los objetos son usualmente “estables”, es decir, ellos habilitan a que el investigador entienda qué expresiones están siendo “producidas de manera acorde a las reglas de un sistema de significación dado, cuáles son aceptables o ‘gramaticalmente’ correctas y cuáles pueden ser producidas por un participante de manera probable en una situación dada” (1984: 5). Eco describe las contribuciones de la semiótica específica como un impacto directo en la sociedad, dando el ejemplo de cómo un estudio de la lógica interna de las señales de tránsito, puede ayudar a las municipalidades a mejorar las prácticas de señalización vial. Sin embargo, su objetivo principal es diferenciar la tarea y la naturaleza de la semiótica general de la específica. El problema básico de la semiótica general es filosófico y es abordado desde tres interrogantes diferentes:

- (a) ¿Puede uno abordar fenómenos múltiples y en apariencia diferentes como si fuesen todos fenómenos de significación y/o comunicación?
- (b) ¿Hay un enfoque unificado que permita dar cuenta de todos los fenómenos semióticos como si estuviesen basados en el mismo sistema de reglas (sin que la noción de sistema sea una mera analogía)?
- (c) ¿Es este enfoque “científico”? (Eco, 1984: 7)

Este amplio repertorio de preguntas es similar al que me he planteado acerca de la famosa imagen del Che tomada por Korda. El objeto de estudio es el concepto de signo en sí mismo, en la medida en que puede explicar una serie de comportamientos “ya sean vocales, visuales, térmicos, gestuales u otros” (1984: 7). Lo que esa filosofía provee es un poder explicativo para lo que de otra manera serían datos inconexos. En otras palabras, provee una coherencia que permite considerar a los fenómenos como un todo, aunque no podría ser sostenida por fuera de los marcos propuestos por los supuestos filosóficos subyacentes.

Eco plantea un debate de un modo que le permite direccionarnos hacia el reconocimiento de que la matriz esencial se encuentra entre la presencia y la ausencia, haciendo referencia a Derrida, pero también a Leibniz. Esencialmente, un signo debe representar a algo que se encuentra por fuera de él: paradójicamente representa una ausencia, pero su presentación contiene en sí misma también una ausencia. Como lo expresaron Pretilli y Ponzio, el significado “es inseparable del trabajo de traducción transcurrido durante el proceso de interpretación, a tal punto que podemos afirmar que los signos no existen sin otro que actúe como signo de traducción” (2005: 302). La estructura que la semiótica general tiene como preocupación rastrear, es la de la “inferencia que genera interpretación” (2005: 38), por lo que entender un signo no es sólo un proceso de reconocimiento sino también de interpretación.

El entendimiento de un signo siempre se encontró contextualmente situado, tal como fue reconocido por los teóricos semióticos que se escindieron del estructuralismo. Kent Grayson (1998) escribe, “Cuando hablamos de un ícono, un índice o un símbolo, no nos estamos refiriendo a las cualidades objetivas del signo en sí mismo, sino a la experiencia que tiene un observador de ese signo” (en Chandler 2002, p.29). Esto explica por qué la imagen del Che puede, en algunos casos, ser un símbolo y en otros un ícono o simplemente un índice, como la primera fotografía original fue para su fotógrafo. Los signos también pueden variar en el tiempo. Pero no estamos mirando a un sistema cerrado ya que un signo no denota su propio significado. De modo que, “para saber que ‘agua’ significa lo mismo que H₂O y que H₂O significa lo mismo que ‘acqua’, y así sucesivamente, debemos saber a qué refieren estos términos, ya que sino por sí mismos no pueden funcionar como signos” (Petrilli y Ponzio 2005: 318)

La metáfora de la enciclopedia nos ilumina y nos permite acercarnos a las conceptualizaciones de Eco. La enciclopedia representa algo que no tiene centro, nos encuentra siempre en el medio de un laberinto hecho de una red de interpretaciones que es virtualmente infinita, ya que “una expresión dada puede ser interpretada innumerables veces y de infinitas maneras, como lo ha sido en un marco cultural determinado; es infinita porque cada discurso acerca de la enciclopedia siembra dudas acerca de la estructura previa

de la enciclopedia misma” y “no registra sólo ‘verdades’ sino lo que se ha dicho acerca de la verdad, o lo que también ha sido creído como tal; así como también lo que se consideró falso, imaginario o legendario, considerando que dicha cultura haya elaborado algún discurso acerca del tema en cuestión” (Eco, 1984: 86). En este contexto, la interpretación se convierte en una cuestión hipotética donde uno puede postular una descripción local en el laberinto que indefectiblemente va a ser reducida ya que nadie puede ver “la visión global de todas las posibilidades (del laberinto)” (1984: 83) desde su lugar particular. Entender al trabajo de la semiótica como interpretación más que como decodificación, permite dar cuenta de “el otro irreductible tal como fue teorizado por Bakhtin y por filósofos como Emmanuel Levinas” (Petrilli y Ponzio 2005: 327). Peirce señala esta interconexión esencial mediante una relación de otredad “presente en todos los signos cuando dice que los interpretantes son de alguna manera siempre otros y no ellos mismos” (Petrilli y Ponzio, 2005: 339). Eco, junto a otros pensadores como Peirce y Bakhtin, acuerdan que no es el signo en sí mismo el que funciona como un contenedor de significado, sino que el significado existe en la relación entre signos. ¿Cuál es la relevancia de estas ideas en relación a lo visual?

EL CUARTO TIPO DE SIGNO DE JAKOBSON: EL ARTIFICIO

Jakobson propone un cuarto tipo de signo, el artificio, para abordar la relación entre “el mensaje que significa a sí mismo, (y) su vínculo indisoluble con la función estética de los sistemas de signos” (Jakobson 1967: 704-705, en Allingham, 2008: 171-2). A pesar de su difícil relación con el trabajo de C. S. Peirce, parece ser una opción productiva que no descuida ni la intención, ni la expresividad, ni el afecto.

Este cuarto tipo de signo resuena con algunas de las ideas de Umberto Eco. Para este último, comprender lo que representan como íconos no es tan importante como “reconocer un contenido ‘otro’ por el cual el objeto representado aparece” (1984: 17). También son llamados símbolos “pero en un sentido opuesto al adoptado por fórmulas y diagramas. Mientras que los últimos son vacíos, abiertos a cualquier significado, los primeros se encuentran completos, llenos de significados múltiples y específicos” (1984: 17). Afortunadamente, no evita las ambiguas y complejas superposiciones entre ambas categorías. Consecuentemente, Eco escribe: “Debe buscarse la naturaleza del signo en la ‘herida’ o ‘apertura’ o ‘bifurcación’ que lo constituye y anula al mismo tiempo” (1984: 23). Concibo la naturaleza del tipo de signo que Jakobson presentó como una ‘herida’ o ‘apertura’, como artificio, que cesa de ser cuando es reconocido como tal mientras que, simultáneamente, sigue existiendo y proveyendo múltiples significados. El artificio, en cierta manera, está diseñado para ser perforado, es el

único tipo de signo consciente de sí mismo y cuya intención es representar algo diferente o algo más de lo que pareciera ser. Como una máscara o disfraz, una vez que se puede ver a través de ella, deja de esconder y de actuar como tal. De todas maneras, es posible obtener placer y conocimiento estético al simplemente mirar y también al mirar a través del disfraz. Es artístico y hermoso. Y podemos movernos y oscilar entre el ver y el saber. Sostengo que la estética es parte del contenido y significado de un signo, pero no de cualquier tipo de signo. Las representaciones de la imagen del Che son siempre la misma imagen o tópico, pero reproducida de manera ilimitada en diversos medios, contextos y figuraciones. Existe una estructura que sin embargo, se encuentra abierta. Propongo que el formato del cuarto tipo de signo es similar en diversas maneras. La cuarta posición, que Greimas consideró como explosiva, la ocupa el artificio, el cual es una modalidad que se quiebra como un fractal en múltiples posibilidades. Es real, pero virtual en el sentido de que es actual y posible a la vez, al depender de su eventual reconocimiento y de cuándo éste ocurre. Aunque se encuentra relacionada a una estructura, es fluida. Este tipo de relación nos permite reconocer la estructura como artificial, y nos habilita a que veamos a la forma mediante la abstracción, sin generalizarla ni reducirla.

Donald Preziosi nos dice que el artificio “nos permite lidiar con las extraordinarias complejidades –lo fluido y las relatividades abiertas– de los significados visuales, de una manera clara y no reduccionista” (Preziosi, 2003: 146). En definitiva, el artificio puede ser una herramienta conceptual para enfrentar el tipo de desafío que postula la imagen del Che Guevara en su fluidez, apertura y complejidad irreductible. Como Eco, Preziosi es claro en que el signo es “una relación entre cosas (de cualquier tipo)” (2003: 31; subrayado de la autora). La observación crucial de Preziosi (2003) es que Jakobson demostró las diferencias y la importancia de lo “‘fáctico’ e ‘imputado’ (o convencional/virtual) en referencia a las relaciones entre significante y significado” (2003: 143).

Por ende, Preziosi empareja las nociones de artificio y ostensificación, para demostrar que la relación es “presentada como si fuese real o aparentara ser real, pero usualmente escondiendo un motivo o significado diferente” (2003: 144). También lo vincula la adecuación aristotélica, o ‘ajuste’ (2003: 145). En este sentido, el artificio es una invitación para imaginarnos las cosas de otra manera. ¿Cuál es el ajuste final que no puede ser completamente representado?

La noción de artificio requiere necesariamente de una relación de participación. Esto permite entender cómo “las obras de arte son preguntas postuladas y adecuaciones sugeridas, que solicitan compromiso para que aprendamos a observar.” (Preziosi, D. 2003: 147) Es una relación pedagógica en el núcleo no solo de la ostentación o adecuación, sino de la presentación y el señalamiento de algo que solamente puede co-construirse. Es un doble movimiento ya que de

cierta manera el artificio nos está diciendo que señala hacia un objeto y no lo hace, a la vez. Pero siéndolo, habitándolo o encarnándolo en cierta manera que sólo puede emerger si lo observamos. Adicionalmente, el artificio tiende a apuntar al propio hecho de que él es construido. Porque solo este tipo de signo enfatiza y ejemplifica a la aptitud humana del hacer, de la delicadeza, la inteligencia y la intención, cosa que ninguno de los demás tipos de signos incorpora. Sin embargo, eso lo convierte en efectivo, siempre estamos negociando signos artificiales en nuestra vida cotidiana, somos más capaces en eso de lo que nos imaginamos ser.

Preziosi delinea la diferencia entre ícono y artificio: “Una relación de signos icónicos es principalmente fáctica o de similitud literal; un signo artificial implica similitud imputada o adecuación más que equidad” (2003: 146). Voy a explicar más profundamente diferenciando la relación que un símbolo tiene como signo. La relación de un símbolo con su significante es más o menos arbitraria y no necesariamente similar a la similitud imputada.

Como indicó Preziosi: “La verdad –veritas- en palabras o cosas es siempre una cuestión de adecuación, o aproximación, o tendencia, un como sí” (2003: 145). Una relación metafórica significa que un objeto es entendido en términos de otro, pero es más complejo que la mera sustitución. Una de las palabras claves para entender este modo de la semiótica debería ser “paralelismo” pero también la noción de lo virtual.

A fines de 2008, ambos Peter Allingham y M.J. Sidnell publicaron trabajos que abordaban la noción de artificio. Ambos deben ser tenidos en cuenta. Allingham (2008) agrega: “La presentación metonímica se sucede mediante diseño, capas y, por ejemplo, firmas de marcas y logos. Estos tipos de espacio catalizan la selección experiencial y el comportamiento creativo e interactivo mediante, por ejemplo, espacio marcado”. Pareciera existir una superposición entre la metonimia y la metáfora para producir el artificio. Pero yo invertiría la afirmación: “La presentación metonímica se sucede mediante diseño”, para decir, “El diseño sucede mediante, entre otras cosas, la presentación metonímica”, ya que necesitamos reconocer el rol creativo del diseño como uno que nos puede permitir inventar nuevas conexiones. La metonimia es, quizás, una técnica entre una constelación infinita posibilidades para con el proceso de creación del artificio. Soy cuidadosa con respecto a adjudicarle un rol principal. Habiendo dicho esto, es fácil reconocer las imágenes del Che que no hacen referencia alguna al hombre porque están siendo utilizadas para representar atributos tales como la rebelión. Este es un movimiento simbólico y quiero diferenciarlo del artificio.

Finalmente, Allingham (2008) recurre a Preziosi para observar

los cuatro tipos de semiosis. Pone énfasis en la habilidad del artificio para: “representar presentando, mostrando, produciendo, dado que es la razón por la cual el artificio o presentación debe estar en o ser el límite de la representación, es decir, la forma estética o expresión que captura y hace partícipe a los sentidos humanos antes que a cualquier proceso cognitivo o de entendimiento” (cf. Preziosi, 2003: 137 ff en Allingham, P., 2008: 173) El artificio parece encontrarse en el límite del mapa de la semiótica.

Las observaciones críticas realizadas por Allingham conducen hacia dos percepciones útiles: en primer lugar, “parece que la tipología de los signos de Peirce es insuficiente cuando se encuentra con la expresividad de estos objetos” (2008: 171-2). Observando la expresividad de los objetos, postulo que Allingham está observando sus cualidades virtuales. Veo un claro vínculo entre lo que el artificio es capaz de hacer, la noción de la expresividad y de lo virtual. La expresividad debe ser abordada, y solo puede hacerse a través del artificio.

En segundo lugar, Allingham (2008) introduce la idea de liminalidad con respecto al artificio. Nuevamente está lidiando con la realidad de lo virtual. Escribe: “En el cuadrante de la representación metafórica, el espacio físico tiende a ser virtual, es decir, a ser establecido mediante medios estéticos en virtud del placer o del crecimiento” (2008: 175). Por lo que el espacio para el evento es real, pero virtual, y los medios estéticos son el vehículo de su creación. Este espacio es extremadamente productivo ya que provee un lugar alternativo donde uno puede ser libre de pensar de manera diferente a como se es colonizado para ello en la vida cotidiana. Allingham reconoce no solamente que el espacio físico tiende a ser virtual en el cuarto cuadrante, sino que también es volátil y factible de ser desestabilizado, o en sus palabras: “una modalidad semiótica que es liminal, interfacial, ya que se representa mediante presentación” (2008: 177). Al ser liminal se encuentra al límite de la relación común de representación de los otros tipos de signos y está siempre a punto de convertirse en algo diferente. Se balancea en el límite de lo impredecible.

Sidnell observa correctamente que “Jakobson pudo haber diseñado al artificio como modalidad distinta más que como un tipo de símbolo, en la tríada de Peirce, para lograr que el ‘carácter artístico’ sea distintivo a nivel modal” (2008: 18). Pero critica a Eco por no ofrecer una comprensión semiótica de la belleza en su amplio estudio *Historia de la Belleza* (2004). Algo que, para Sidnell, es fundamental al concepto de la praxis semiótica. Efectivamente, Sidnell remarca: “Con esta Belleza, extrañamente, la semiótica no tiene nada que ver... En una investigación de tan amplio margen, él (Eco) no ha tenido la necesidad de abordar la cuestión de si un signo puede ser bello en la medida en que es un signo; y si la belleza como tal puede ser un signo.” (Sidnell, M.J. 2008: 23). Para mí, esta es la apertura crítica donde el artificio, y

por extensión, lo virtual, entran al diálogo.

EXPLORANDO EL ARTIFICIO: EL MERCADO NEGRO DE LA SEMIÓTICA

La discusión sobre la primacía del arte o la naturaleza – ¿el arte imita a la naturaleza o la belleza natural imita al arte? - fracasa en reconocer la simultaneidad de la verdad y la imagen... es la propia estructura de lo sensible como tal. Lo sensible es en la medida en que se asemeja a sí mismo (Levinas, 1987: 7-8).

La teoría básica de C.S Peirce provee las tres relaciones básicas entre significante, significado, ícono (basado en semejanza), índice (basado en causalidad), y símbolo (basado en convenciones). Como hemos visto, Jakobson propone el artificio como la cuarta, para mostrar un cuarto tipo de relación no tenido en cuenta por la tríada índice, ícono, símbolo. La distinción inicial de Peirce entre las tres relaciones entre significantes y significados son las siguientes:

- 1.- Una relación de índices basadas en contigüidad fáctica;
- 2.- Una relación icónica basada en similitud fáctica;
- 3.- Una relación simbólica basada en contigüidad imputada.

Jakobson escribió:

(La) interacción entre dos dicotomías –contigüidad/similitud y fáctica/imputada –admite una cuarta posibilidad, a saber, similitud imputada.

Y entonces la tabla se ve así:

	<i>Contigüidad</i>	<i>Similitud</i>
<i>Fáctico</i>	Índice	Ícono
<i>Imputado</i>	Símbolo	Artificio

En otras palabras, algo puede ser considerado artificio cuando es hecho de manera ostensible. Algo creado para ser artificio se dice que es real por sus efectos. Algo puede ser llamado artificio cuando es realizado de modo ostensible –declarado, ex profeso. Algo creado por artificio se dice que es efectivamente real. El artificio usualmente se distingue de, e implícita o explícitamente se opone a, lo fáctico o lo real: en otras palabras, algo que es de manera aparente, pero no

necesariamente o realmente. Podemos decir que el artificio es un signo autoconsciente. En el núcleo de mi entendimiento del artificio como el cuarto tipo de signo, está la idea de que es performativo, en el sentido de que da lugar a conexiones alegóricas a la vez que presenta miméticamente la estructura de lo sensible. La idea de la estructura de lo sensible es algo que Rancièretoma y aplica a ambas, la política y la estética vinculándolo a lo que él dice acerca de cambiar el mundo cuando se lo interpreta. Si tenemos formas más matizadas de interpretar el mundo, podemos tener nuevas tonalidades para nuestro entendimiento, que en su debido momento nos habilitan a actuar de maneras nuevas e incluso tal vez más poderosas. En otras palabras, si podemos ver que algunas representaciones no son simplemente lo que aparentan ser sino que a la vez son otras cosas, sin perder lo que sea que aparentemente tenían, significa que no tenemos que categorizarlas como una sola cosa, permite mayor fluidez y posibilidad. Podemos conectar esta idea a lo que Peirce escribe acerca de la experiencia como nuestra única maestra, tal como lo cito Portis-Winner; “su acción tiene lugar por una serie de sorpresas que generan una doble conciencia de un ego y un no-ego actuando a la vez uno sobre otro” (CP 5.53) (Portis-Winner, I. 1999: 29). El momento pedagógico del signo, existe solamente en su generación o su devenir en el reconocimiento del observador o interpretador. El aprendizaje siempre está trabajando mediante niveles virtuales y nuestra habilidad de comprender al artificio. El hecho de esconder al objeto para hablar con él más directamente es lo que nos permite ver su funcionamiento. Por lo tanto, el rol de la intención es central, así como los papeles que juegan la apariencia, el disfraz, los huecos y los reconocimientos errados. El signo que efectivamente desaparece apenas es reconocido, es un disfraz. Sin embargo, no está representando menos que lo que presuntamente debería hacer en una primera instancia.

El artificio como tipo de signo y la relación específica que guarda con el significante, puede ser entendida de mejor manera si tenemos en mente la idea de una doble-conciencia que nos permita asir tanto la cuasi-presencia como la visibilidad inminente del imaginario que oscila. Podemos entender al artificio como un signo combustible, que es capaz de prenderse en llamas al momento de su reconocimiento, en ese momento en que uno lo reconoce como un como si y como un no ese sino otro.

DEL ARTIFICIO A LA VÍA VIRTUAL DEL PARALELISMO: ENTRA GELL

El artificio puede imputar estéticamente similitudes entre significados estéticos convirtiéndose en una relación “como si” que puede ser caracterizada como un paralelismo. Por lo tanto, el artificio es una actualización de la relación virtual. Para Jakobson, en la línea de Hopkins, el principio del paralelismo no connota identidad sino correspondencia entre puntos de similitud o contraste. El artificio es virtual (porque lo que nosotros ‘vemos’ es algo diferente a lo que se nos

muestra, aunque también lo vemos) e intrínsecamente ambiguo, mientras que representa mediante paralelismos, representa mostrando algo que no es para hablar de lo que sí es. En otras palabras, estéticamente el artificio es lo que no es, y por lo tanto busca su significado en desigualdad desencadenando el reconocimiento del observador a través de señales visuales. Así, encarna una relación diferente que el ícono, símbolo o índice, con el significado. En este punto, Gell (1998) nos recuerda que: “algunas ‘representaciones’ son muy esquemáticas, pero solamente algunas pocas características visuales de la entidad siendo representada tiene que ser presentados para poder motivar abducciones del índice... El reconocimiento en la base de pistas poco especificadas es una parte bien explorada del proceso de la percepción visual. Poco especificadas no es lo mismo que ‘no especificadas en lo absoluto’ o ‘puramente convencionales’.” (25) Podemos ver esto en muchas de las instancias en que la imagen del Che Guevara es un poco más que una silueta. Jakobson vio al paralelismo como una equivalencia más que como una identidad; los pares equivalentes, son, de a turnos, yuxtapuestos de acuerdo con el principio de similitud o contraste (1998: 6) Para poder avanzar, tenemos que tener en mente ciertas herramientas como la “duplicidad de la conciencia” de Merleau-Ponty y la discusión de Foucault (1968) acerca de la pintura de Magritte *C’eci n’est pas une pipe* como un caligrama que inaugura un juego de transferencias que proliferan, se propagan y se corresponden (1998: 49).

En algunas ocasiones me he referido al término de lo virtual. Mi utilización y entendimiento de este concepto está construido en cuatro desarrollos separados pero interrelacionados de lo “virtual” de Peirce, Shields, Ranciere y Didi-Huberman. Voy a explicar brevemente cada uno de estos acercamientos al concepto, mientras que resalto que no necesariamente se contradicen entre sí. El concepto de lo virtual es clave para entender el funcionamiento de los signos imputados. “La definición del diccionario de lo virtual fue escrita por nada menos que Charles Sanders Peirce” (Skagestad, 1998: 2). Para Levinson, “Peirce define una X ‘virtual’ como lo que se obtiene cuando la estructura informacional de X es separada de su estructura física” (Skagestad, 1998: 2).

En un marco ontológico de cuatro partes, Shields posiciona a lo virtual como “real sin ser actual, ideal sin ser abstracto” (25), lo empareja con lo concreto como otra parte del eje de lo real. Retoma a Deleuze en ver a lo opuesto de lo que realmente existe como lo posible: “Lo posible nunca es real, aunque puede ser actual; sin embargo, mientras que lo virtual puede no ser actual, es aun así real” (Shields, 2003: 25) ¿El signo tipo del artificio está funcionando como un “como si”? Bergson escribe “la imagen virtual evoluciona hacia la sensación virtual y la sensación virtual hacia movimiento real: este movimiento, al realizarse, realiza ambas la sensación de la cual pudo haber sido la

continuación natural y la imagen”. (Bergson, 1998: 131 en Shields, 2003: 26-7) Aquí hay una duplicidad, un doble movimiento que se corresponde bien con el artificio. Nuestra experiencia del objeto estético necesariamente autentica una percepción del mundo más allá de los sentidos y a través de la autenticidad de lo virtual. Por lo tanto, podemos decir que un objeto sucede, es decir, entra en la experiencia. El artificio pretende ser una cosa mientras que virtualmente también es otra, es el truco favorito. El caballo de Troya por ejemplo era un regalo y al mismo tiempo un arma.

Para Ranciére, el artificio es primero y principal un modo de signo político. En *En las orillas de la Política* observa lo que ambos Platón y Aristóteles piensan sobre la democracia y lo compara. Escribe: “...en el Libro IV de *La Política* donde Aristóteles propone que deberían aparecer elementos de los dos tipos de regímenes (oligarquía y democracia) y a la vez de ninguno, un buen sistema político es uno en que el oligarca vea una oligarquía y el demócrata una democracia” (p.42 subrayado de la autora). ¿Cómo es que un grupo puede ver una cosa y otro grupo ve algo completamente diferente? Sabemos que los oligarcas controlan la “apariencia” del régimen para que se acomode a ellos y para manipular a los demócratas. Existe un arte en lograr que algo aparente ser algo que no es, es como una redistribución “como sí” de lo sensible, en una palabra –artificio.

Ranciere (1992) continua y vincula directamente este argumento a la noción del artificio: “Vale la pena pausar y considerar aquí la función del artificio, ya que encarna toda la complejidad de la concepción política de Aristóteles” (42-3). El autor ve a Aristóteles considerando a la política “no como una ilusión o maquinación sino como el arte de la vida en común” (43). El artificio es el principio con el cual los sujetos juegan los juegos de los otros y no puede simplemente reducirse a ser engañoso. También enfatiza: “Aquellos que toman lo virtual por lo ilusorio se desarman a sí mismos tal como aquellos que toman la comunidad del compartir como una comunidad de consenso” (1992: 50).

Finalmente, en una cuarta variación Georges Didi-Huberman (2005) elabora su teoría de la figuración visual distinguiendo entre lo que él llama lo visual, lo visible y lo virtual. En su tríada, lo visible equivale a lo que podemos ver, lo visual indica algo que no puede ser visto (por ejemplo, en la pintura de Botticelli *El Nacimiento de Venus*, su cabello parece estar moviéndose en el viento cuando llega a su caparazón de ostra, el viento en sí mismo (indicado por el pelo, pero sin poder ser visto) sería lo visual), y lo virtual es la presentación de algo irrepresentable. Utilizando la pintura de Fra Angelico, *La Anunciación*, como su primer ejemplar, Didi-Huberman toma la blancura de las paredes y el libro con páginas en blanco en las manos de la virgen para ilustrar lo virtual. Escribe: “La blancura es muy simple, sí. Pero lo es conjuntamente con las páginas en blanco del pequeño libro que sostiene la virgen: que es decir que no hay necesidad de legibilidad para llevar la

totalidad de misterios de las Escrituras” (22). Así, “Fra Angelico simplemente utilizó la presentación de lo blanco –la modalidad pictórica de su presencia aquí en el fresco- para ‘encarnar’ en su nivel algo de lo irrepresentable.” (24) De esta manera, la pintura blanca, mientras es pintura blanca, es también un acto y la actuación de la blancura, lo inscripto, lo que se encuentra en blanco, lo que debería llegar a ser, pero prometido, un evento en construcción y todo lo que podría haber sido para Fra Angelico. Su conceptualización de lo virtual resuena fuertemente con el aspecto performativo del artificio que resalté anteriormente.

Estas cuatro conceptualizaciones de lo virtual son elaboraciones diferentes pero compatibles de maneras en que lo virtual puede ser descrito. Sin ignorar las múltiples trayectorias y matices del concepto, entenderé a lo virtual como real pero no concreto, notable pero no visible, reconocible mediante sus efectos, impacto o acciones/encarnaciones que designan su estructura informacional. En la segunda parte, avanzo hacia un compromiso de conceptos salientes y su aplicación a un ejemplo concreto.

PARTE 2:

EL CASO DE LA IMAGEN DE KORDA DEL CHE EN EL TIMOR ORIENTAL

“En el comienzo era el ojo no la palabra”
(Otto Pächt, 1995)

Empecé con la semiótica tradicional como una base desde la cual acercarme a la naturaleza dialógica del signo y su alteridad; la herida esencial que lo constituye y anula simultáneamente; su habilidad de registrar relaciones divergentes entre significante y significado; su contingencia, coherente en el marco de trabajo; su insuficiencia para referirse a la expresividad de los objetos; y su fracaso en abordar el arte del ocultamiento de manera directa. También encontré que estas limitaciones con respecto al afecto y al mundo del movimiento y de la fluidez pueden ser respondidas a través de una parte del trabajo hecho por Roman Jakobson y luego Donald Preziosi acerca de la noción de artificio. Algunos aspectos útiles de esta noción se relacionan con las posibilidades provistas por el “como si” o por lo envolvente de lo virtual, en la naturaleza del artificio lograda a través de múltiples codificaciones y otras tácticas que aparecen como estrategia general del paralelismo y la manera en que uno es capaz de interpretar estos eventos parece suceder mediante abducción.

Cuando un observador reconoce las características virtuales (e invisibles) de la imagen visible (del Che Guevara), la posibilidad de la

agencia del arte o artefacto es creada, por lo tanto, también es creada la eficacia de lo virtual. Voy a desarrollar esta teoría mediante un ejemplo. Mirando cómo la imagen del Che Guevara fue movilizada en el Timor Oriental, voy a vincular el artificio con el paralelismo y lo virtual, para mostrar cómo lo virtual es eficaz en permitir que una imagen se convierta en un agente social. Elijo ver esta parte específica del mundo porque de alguna manera me sorprendió la magnitud de la presencia y el impacto que la imagen tiene en un lugar tan lejano geográficamente al lugar donde el propio Guevara estuvo activo.

Como manera de anudar la semiótica y las nociones de lo virtual y del artificio con las imágenes visuales, mi acercamiento se basa en los principios que Alfred Gell (1998) delineó en *Arte y Agencia*. Junto con Gell, acuerdo en que la mayoría de la “literatura sobre el ‘arte’ es en realidad sobre representación,” (1998: 25) y de esa manera deja al margen los aspectos performativos y de agencia de los objetos, algo que el enfoque de la semiótica social falla en apreciar completamente. En segundo lugar, aceptaría la definición de arte de Gell como “un sistema de acción, con intenciones de cambiar el mundo” (1998: 69) y así el énfasis está claramente en “agencia, intención, causación, resultado y transformación” (1998: 6) en lugar de en la mera comunicación simbólica. Para cimentar su teoría, Gell (1998) expande de manera única la noción de índice más allá de la semiótica tradicional, re-enmarcando la noción de causa. El autor postula que un artista es la ‘causa’ de un trabajo de arte en la misma manera en que el fuego es (usualmente) la causa de humo. Pero el humo no siempre significa que hay un incendio, y una sonrisa no siempre significa que hay una persona amistosa y alegre detrás de ella, así Gell (1998) insiste, de manera problemática, que el arte “no siempre” funciona de manera semiótica. Sin embargo, creo que es posible ver una función semiótica más matizada si expandimos la noción de la misma para que incluya un tipo de semiótica de lo virtual, aunque corresponde más entenderla como un tipo de anti-semiótica ya que no es directamente evocada la representación, sino la presentación activa. Aunque es más amplia, esta táctica aún excluye la cuestión de la expresividad.

La técnica de Gell se encuentra limitada por su fracaso en abordar la intención en su acercamiento expandido del índice como la diferencia clave en cómo la “causa” se convierte en el vis-a-vis de la formulación tradicional. La intención es la clave para la noción de artificio, porque la similitud o vínculo entre el significante y el significado, es imputada, el signo está operando principalmente en el nivel de lo virtual.



Imagen 2

Otro día, salgo de Dilli hacia las colinas accidentadas que fracturan al campo. El viaje toma un poco más de lo esperado ya que el camino es un cementerio para conductores descuidados, retorciéndose y volteándose sobre sí mismo como una serpiente irritada. Mi propio vehículo fue casi corrido de la carretera por un camión y luego sufre una explosión... Otras paradas requeridas incluyeron oportunidades para fotos, para preguntar por direcciones, y la obligación de quedar boquiabierto cuando se presenta el totalmente maravilloso –como un guerrero- vaquero vestido con las medallas del Che Guevara en su pecho, montado a un poni al lado de la carretera. En esta región, altitud significa actitud.



Imagen 3 (Graham Simmons, 2009)

En el blog *Timor Oriental -Yo estuve ahí antes de que se volviera grande*, me encontré con esta fotografía tomada en Dili. Estaba titulada *Che* como simple indicación del sujeto. Allí, la cara de Guevara aparece de dos colores en una cartelera en el recinto de un edificio desconocido. ¿Qué está haciendo la imagen tan lejos de su casa? Me aventuraría a decir que está ejerciendo una acción y es performativa en el sentido en

que demarca, anuncia y protege de alguna manera ese territorio, interpelando / incorporando a aquellos que resuenan con esa imagen en particular. Está acompañada con uno de los slogans usuales “Hasta la victoria siempre” tal como con otras palabras que se encuentran demasiado borrosas para poder ser descifradas.

Adyacente al mural/cartelera hay otro que representa una habitación con tres ventanas y una figura hablándole a un podio con algo como si fuese un micrófono o lámpara que se le está extendiendo enfrente de él. Sin embargo, esta imagen parece ser completamente despreciada y convertida en ambigua por el confundido fotógrafo Daniel Gerber, quien escribe debajo de la foto: “Che Guevara parece ser realmente popular aquí, no sé por qué.” Claramente, la imagen no le habla a todo el mundo.

Efectivamente, mis breves investigaciones en Internet parecen confirmar la popularidad de la imagen del Che Guevara en el Timor Oriental ya que rápidamente revelan un número de referencias a ella y de imágenes de la lucha revolucionaria de la guerrilla; por ejemplo, este mural donde dos niñas están posando para la foto (Figura 4) en St. Crus, Dili (Flickr, franjer79).



Imagen 4



Imagen 5

La foto de *Imagen 5* puede ser vista como un riff de la famosa imagen de Korda donde el artista ha retratado al Che con un cigarro en la boca, pero conserva el marco con el pelo y la boina, tomada en Baucau, Timor Oriental (J. Patrick Fisher, 2002) llamada Mural en la pared del Che, aunque la pared no apareciera de modo aparente. He leído que cuando el escritor y viajero Norman Lewis visitó Baucau en 1991, describió la ciudad como “uno de los lugares más turbios del mundo... una ciudad desaliñada llena de cuarteles y de centros de interrogación con altas paredes sin ventanas y con vallas electrificadas. Baucau ha sido el final del camino para muchos reales y presuntos seguidores de Fretilin.” (Simmons, G., 2009) ¿Es este un lugar adecuado para la imagen del Che? ¿Por qué se encuentra la imagen del Che en el Timor Oriental? ¿Por qué en este momento? ¿Por qué esta figuración particular?

CONTEXTO/TRASFONDO

La pequeña media isla que se encuentra perdida a miles de kilómetros, donde aproximadamente 850.000 personas hablan los idiomas Tetun, portugués y Bahasa Indonesio, parece irrelevante para los negocios y la política globales. (Rogers, B. 2002). Después de 455 años, los portugueses abandonaron su colonia de manera abrupta en 1975. Meramente nueve días después de que el Timor Oriental declaró su independencia; Indonesia invadió e instaló un régimen genocida. “La idea de que el Timor Oriental caiga en las manos de los parecidos al Che Guevara horrorizaba a Henry Kissinger, por ello dio a Suharto el permiso para invadir. Australia también quería hacerse del petróleo...” (Rogers, B., 2002).

La descripción de Roger de los “parecidos al Che Guevara” hizo, en retrospectiva, su narración. Ello indica que algo estaba sucediendo en el Timor Oriental en 1975 y que, efectivamente, un movimiento de resistencia, Freitlin (el Frente Revolucionario para un Timor Oriental Independiente) había nacido, y un líder enigmático, Xanana Gusmao había emergido. También indica un vínculo virtual entre una imagen mental del Che Guevara que en cierta manera contamina a quienes tienen ideales similares y están dispuestos a actuar en función de esas nociones, en términos de soberanía e independencia.



Imagen 6: Xanana Gusmao

Durante los 24 años de la brutalidad Indonesa, Xanana Gusmao y un puñado de luchadores guerrilleros, quienes en su máximo no fueron más de 160, sostuvieron una guerra contra 22.000 soldados de ocupación de Indonesia en las densas junglas de la isla. En 1992, Gusmao fue capturado y aprisionado. “Él rápidamente se convirtió en una de los prisioneros políticos más prominentes del mundo, escribiendo poesía y cartas para mantener vivo al sueño de la independencia. En 1997 lo visitó Mandela y abogó por su liberación”. En un artículo, llamado Xanana Gusmao, el Che de la jungla, Luisa Futoransky (1999) recapitula “Lo han comparado de manera frecuente con Che Guevara, Robin Hood y Ho Chi Ming.” En otros lados fue “descrito por la prensa y analistas como un “poeta revolucionario” con el carisma del líder argentino-cubano de la guerrilla Ernesto “Che” Guevara, quien se convirtió casi en un ícono mítico de las luchas revolucionarias en todo el mundo.

Desde la prisión, Gusmao publicó un desafío de hacer un referendo por la independencia total del Timor Oriental: “Quien tenga miedo de un referendo, tiene miedo de la verdad”. En 1999, el sucesor de Suharto, B.J. Habibie, sorprendió a todos –particularmente a su propio ejército- aceptando el desafío de Gusmao.”. Otra vez, la imagen del Che Guevara es notada por la prensa:

Cuando el masivo barco de Indonesia dejó Jakarta, miles de personas llenaron sus siete niveles... Entre ellos hubo cientos de habitantes del Timor Oriental que retornaban a su hogar para votar en el referendo. La mayoría eran estudiantes... pero también había muchos refugiados de la violencia ejercida por las milicias anti-independencia en el Timor Oriental... La ropa y el equipaje de aquellos que llenaban los muelles, estaban decoradas con banderas del Timor Oriental y de Falantil, con slogans de la independencia y con imágenes de Xanana Gusmao y en algunos casos del Che Guevara (King, S. 1999).

Cuando Indonesia perdió la votación, las milicias controladas por ellos masacraron a los timorese y desencadenaron una destrucción masiva que causó que la mayoría de la población se refugie en sus hogares, aterrorizada. Sin embargo, menos de un año después, TIME Magazine reportó en el año 2000:

Pero algo notable está sucediendo en esta media isla. Gusmao, 53, un antiguo líder guerrillero y prisionero político, ha accedido a reservas que se encuentran fuera del alcance del Banco Mundial y del Fondo Monetario Internacional, reservas de voluntad y orgullo que las personas apenas conocían su existencia. Exudando la autoridad de Nelson Mandela y el carisma del Che Guevara, Gusmao ha estado recorriendo el país, expandiendo su visión del futuro...



Imagen 7

Claramente hay un paralelismo político e ideológico llamativo entre Gusmao y Che Guevara, que es replicado por los medios masivos de comunicación pero que también es impulsado a nivel popular. De hecho, ambos pelearon el mismo enemigo, por las mismas razones, solo que, en distintos momentos y lugares, y con resultados diferentes en lo que respecta a sus propias historias personales. Los rebeldes demostraron una adopción auto-consciente de algunos aspectos de la imagen de Korda, tal como de los slogans vinculados, atormentados por esta famosa imagen matriz. Por ejemplo, en esta vieja fotografía en blanco y negro, vamos a Xanana parado en el centro con algunos de los miembros de sus tropas rebeldes y con un cartel que tiene inscripta la frase “Patria ou Morte”, la versión portuguesa del famoso llanto de Fidel Castro en el esperanzador día en 1960 donde la famosa fotografía del Che fue tomada. Y allí permaneció, estancada. Aquí hay una clara alianza con la revolución de Cuba que se convirtió, en las palabras del Che en “la imagen de lo que es posible a través de la lucha revolucionaria, la esperanza de un mundo mejor... la imagen de lo que vale la pena arriesgar la vida, sacrificarse a uno mismo hasta la muerte en los campos de batalla de todos los continentes de la tierra...” (Guevara, E. “Lectura en Santa Clara – traducción de la autora en línea).

¿Cuánto puede esta vieja imagen del Timor Oriental en algún lugar de la jungla, representar a la revolución cubana, su victoria y la postura guevarista? Gell diferencia entre modos de representación de una manera que nos resulta útil: “La idea de ‘representar’ (como hace

una fotografía) y ‘representar’ (como lo hace un embajador) son diferentes, y, sin embargo, se vinculan.” (1998: 98) El slogan en el cartel es, en cierto sentido, un índice de las palabras de Castro. El cartel está allí como una representación de la revolución cubana, no de manera icónica sino como un “cuerpo devenido artefacto” (¿Tal vez uno puede decir que este modo de representar es como un índice en que el humo puede ser visto como el embajador del fuego?).

La base de la agencia de un artefacto está enraizada en la noción del objeto distribuido o la persona distribuida, en el entendimiento maussiano de los regalos como extensiones de las personas; para que de manera paralela la reproducción de una imagen, ya sea de un objeto u otra imagen, sea como si fuese un regalo de ese prototipo. Por ejemplo, “la pintura de Constable de la Catedral de Salisbury, es una parte de la Catedral de Salisbury. Es, lo que nosotros llamaríamos, un “derivado” de la Catedral de Salisbury.” De manera similar, toda repetición de la cara de Che Guevara tomada de la foto de Korda puede ser vista como un derivado. Consecuentemente, si las “apariciones” de las cosas son consideradas como parte material de las cosas, entonces el tipo de ventaja que uno obtiene sobre una persona o una cosa, teniendo acceso a su imagen, es comparable, o realmente idéntico, a la ventaja que podría ser obtenida teniendo acceso a una parte física de ellos. Esto podría explicar muchos de los ataques a las obras de arte que representan figuras históricas tales como el ‘acuchillamiento’ al Rokeby Venus por un sufragista enojado.



Imagen 8

La imagen en color realiza su evocación de manera aún más dramática, donde parece haber una conversación directa con imagen del Che; el combo pelo-boina-barba es inconfundible para aquellos familiarizados con la imagen de Korda (aunque hayan adoptado el color rojo para las boinas). Juzgando por lo joven que parece Xanana, ubicaría esta fotografía en los primeros años de su resistencia. Podemos ver a esta fotografía de más de un modo. Si la vemos como si imagen entra a Xanana y sus tropas, entonces sería como si fuera un caso de posesión. La imagen (prototipo) es un agente que motiva a los

luchadores (índice) a tomar tanto sus cualidades visibles como virtuales, en una relación causa-efecto; y nosotros, los observadores de la fotografía, somos los receptores desde una posición pasiva, pero sin embargo motivados por nuestro propio conocimiento de la imagen, a inferir que es la fuente de estos luchadores, tal como se ven, con la posición particular de preparación para la fotografía.

También podemos ver a esta fotografía y ver a Xanana y a sus tropas entrando a la imagen. Eso sería un como si fuese una actuación dramática donde el fotógrafo Korda tendría la agencia de un director de obra mientras toma la fotografía del Che, que se convierte en el prototipo representado por los actores (luchadores) quienes activan el índice y se encuentran, por lo tanto, en la posición de agente con ambos el fotógrafo y la imagen, en contraste con la audiencia (nosotros) quienes somos testigos de los distintos puntos conectándose mediante abducción. Sin embargo, al mismo tiempo, sabemos que esto no es ni una posesión ni una obra de teatro. Sabemos que este es el Timor Oriental y que esos luchadores son revolucionarios por su propio derecho. La imagen habitando, o la imagen deviniendo en, es un artificio y su transformación, aunque sea visualmente señalada, es virtual. No obstante, puede servir para provocar miedo en aquellos que ven a estos luchadores o esta fotografía y recuerdan el éxito de Guevara en la revolución cubana. En esta manera, puede ser vista como eficaz. El artificio es una actualización de la (relación) virtual que manifiesta creencia en la victoria: ¿no es realmente el Che Guevara, sino que a través del paralelismo es como si lo fuera!

En la manifestación estudiantil mostrada en la siguiente fotografía, hay una emanación o filtración de la imagen sobre uno de los jóvenes adeptos quien utiliza la boina como si fuese para corresponderse con la imagen: un retrato en blanco y negro de Xanana de perfil. En cierta manera, lo veo como si la imagen del Che se encontrara en la imagen de Xanana actuando con su juventud. Finalmente, y la raíz que me llevó hacia escribir sobre el Timor Oriental, es esta imagen intrigante tomada supuestamente en “el pueblo de Malibere en el Timor Oriental” de acuerdo con el Reporte del Instituto del Globalismo en 2004.



Imagen 9

El instituto con base en Melbourne, Australia coordina un número de proyectos de investigación y uno en particular bajo el paraguas de Fuentes de Inseguridad, se focaliza en el Timor Oriental: “los conflictos sociales en el Timor Oriental, violencia, nacionalismo, movimientos sociales, globalización y movimientos globales de protesta” y es supervisado por Damian Grenfell. Extrañamente, en ningún otro lugar en más de 70 páginas del documento, existe otra referencia a esta imagen, o una explicación de porqué ha ocupado una página entera en el documento. Tampoco hay otra mención de Guevara por fuera de la fascinante leyenda que dice: *Graffiti del Che Guevara en la casa de Artode de Araujo en el pueblo de Malbere, Timor Oriental, 2003*. En parte, porque era ilegal representar imágenes de Xanana, graffitis de cualquier otro revolucionario con barba fueron utilizados como signo de resistencia.



Imagen 10

Si este pie de foto es preciso describiendo la situación, es en cierta manera el reverso de la situación encontrada en la fotografía a color de los rebeldes discutida anteriormente. Esta es una imagen que se encuentra claramente catalogada como “Che Guevara”, pero para los que se encuentran en el “conocimiento” es realmente una imagen virtual de Xanana Gusmao.

La imagen se convierte en el sitio en el cual la subordinación se transforma en resistencia mediante tácticas de conversión que permiten lo que Sandoval (2000: 53) llama “un movimiento dialéctico de la subjetividad que desestima –y a la vez habilita- expresión individual, estilo y personalidad”. La imagen del Che “es un residuo solidificado de un desempeño y de la agencia en forma de objeto mediante los cuales el acceso a otras personas puede obtenerse, y la vía por la cual la agencia puede ser comunicada” (Gell, 1998: 68). La noción, entonces, resuena, pero va más allá de lo que Roland Barthes ha podido explorar en su acercamiento al significado visual mediante denotación (literal) y connotación (socio-cultural, personal). Hace esto porque la táctica es una de disfraz y de similitud imputada, más que una gesticulación en niveles u órdenes de significación diferentes. Gusmao es invisible en la imagen, y sin embargo es una imagen de Gusmao, a la vez que es ni más ni menos que una imagen de Guevara.

Podemos concebir a la agencia de Gell (1998) para una obra de arte/imagen como “una modalidad mediante la cual algo afecta a otra cosa” (1998: 42) y es absolutamente relacional y dependiente del contexto (1998: 22). De esta manera, dado el contexto necesario, “cualquier tipo de acción que una persona lleve adelante vis-a-vis otra persona, puede también ser llevada adelante por una obra de arte en el reino de la imaginación o incluso la realidad” (1998: 66). Pero nosotros sabemos que un entendimiento más sutil de la realidad tiene en cuenta la realidad de lo virtual, aunque no el reino concreto. Porque reconocemos a la agencia en sus efectos, solamente cuando alguien actúa como agente puede convertirse en un agente, y no antes. Ellos pueden “perturbar el entorno causal de tal manera que sólo pueda ser atribuido a su agencia” (1998: 20). Un artefacto es raramente un agente primario, pero puede actuar como agente secundario. Por ejemplo, cuando un niño alimenta a una muñeca porque tiene hambre, la muñeca es un agente secundario al poder ser capaz de canalizar, o convertirse en el conducto de la acción del agente primario. De manera similar, “las relaciones sociales solo existen mientras se hagan manifiestas en acciones” (1998: 26).

Podemos decir que el prototipo Che Guevara aparece como agente ya que sabemos que las actividades del artista, en ese caso, fueron subordinadas al prototipo (Korda no planeó la foto original y en

diversas entrevistas habla de que se capturó sola cuando el Che apareció en su visor). El índice aquí (una entidad material que motiva inferencias abductivas) es la pintura en la pared hecha por un desconocido artista timorés. El índice principal es la fotografía del Che tomada por Korda. Mientras que el prototipo es el Che Guevara, el prototipo virtual (para el artista timorés) es Xanana Gusmao. Este artista timorés se encuentra inspirado por la imagen de Korda: actúa en él/ella y lo/a convierte en su receptor. Al mismo tiempo, el público y aquellas instituciones que censuran son también receptores que pueden tanto ser incitadas a la violencia si entienden el artificio en juego, como simplemente permitir que el mural pase desapercibido. Aquellos que entienden el proceso de “enmascarar como supervivencia bajo la colonización” (Sandoval, 2000: 62) y el lugar del “engañador que practica la subjetivación como máscara...” (Sandoval, 2000: 62) son aquellos que han desarrollado habilidades resistencia semióticas y una conciencia que puede identificar expresiones de resistencia oposicional.

Hay una constante oscilación entre lo material y lo virtual de la imagen. Este resplandor es especialmente notable cuando la intención es de similitud imputada, matizada a través del uso del artificio puesto al servicio de crear un paralelismo que pueda ser reconocido por aquellos interesados en la re-estructuración subjetiva del conocimiento y para aquellos que tienen afinidad electiva con el oprimido.

REFERENCIAS

- ALLINGHAM, P. (2008) “Urban Space, Representation, and Artifice”. En *Knowledge Technology Policy*, 21, 163-174.
- ANON. (1999) “A Heroic Image: The Korda Photograph” Recuperado de: <http://ils.unc.edu/~michm/Che/korda.html>
- BAL, M. (2003) “Visual essentialism and the object of visual culture”. *Journal of Visual Culture*, 2, 5-32.
- BAL, M. & BRYSON, N. (1991) “Semiotics and art history”. *Arts Bulletin*, LXXIII, 174-208.
- BARTHES, R. (1973) *Mythologies*. Frogmore, St Albans, Herts: Paladin.
- ___ (1977) *Image, music, text*. London: Fontana.
- ___ (1981) *Camera lucida: reflections on photography*. New York: Hill and Wang.
- DERRIDA, J. (1978) “Structure, sign and play”. En Bass, A. (trad.). (Ed.). *Writing and Difference*. London & New York: Routledge.
- ECO, U. (1976) “Peirce's Notion of Interpretant”. *MLN*, 91, 1457-1472.
- ___ (1984) *Semiotics and the philosophy of language*. Bloomington: Indiana University Press

- FOUCAULT, M. (1983) *This is Not a Pipe*. Berkeley: University of California Press.
- GASCHÉ, R. (1986). *The Tain of the Mirror: Derrida and the philosophy of reflection*. Boston: Harvard University Press.
- GELL, A. (1998) *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press
- GITLIN, T. (2003) *Media Unlimited: How the torrent of images and sounds overwhelms our lives*. New York: Henry Holt and Company.
- GREIMAS, A. J. (1987) “The Interaction of Semiotic Constraints”. En: P.J. PERRON y FRANK COLLINS, T. A. E. (eds.) *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. Minneapolis: Univ. Minnesota Press.
- HOPKINS, G. M. (1985) “On the Origin of Beauty: A Platonic Dialogue (1865)”. En: (1953), W. H. G. (ed.) *Abridged version in Poems and Prose of Gerard Manley Hopkins*. New York: Penguin Classics.
- JAKOBSON, R. (1976) “A few remarks on structuralism”. *MLN*, 91, pp. 1534-1539.
- KING, S. (1999). “Thousands of Students Return to East Timor.” Wednesday, August 11. Retrieved from: www.greenlft.org.au/node/19133
- LEVINAS, E. (1987) “Reality and its shadow”. En: LINGIS, A. (ed.) *Collected Philosophical Papers*. The Hague: Martinus Nijhoff Publishing.
- MCCORMICK, G. H. (1997) “Che Guevara: The legacy of a revolutionary man”. *World Policy Journal*, 1997/98, 63-79
- O'TOOLE, M. (1994) *The language of displayed art*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- PEIRCE, C. S. (1985) “Logic as Semiotic: The Theory of Signs”. En: INNIS, R. E. (ed.) *Semiotics: An anthology*. Bloomington: Indiana University Press.
- PETRILLI, S. & PONZIO, A. (2005) *Semiotics unbounded: interpretive routes through the open network of signs*. Toronto: University of Toronto Press.
- PORTIS-WINNER, I. (1999) “The dynamics of semiotics of culture; its pertinence to anthropology”. *Sign Systems Studies*, 27, 24-45.
- PREZIOSI, D. (1992) “The question of art history”. *Critical Inquiry*, 18, 363-386.
- PREZIOSI, D. (2003) *Brain of the Earth's Body: Art, Museums, and the Phantasms of Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- RANCIÈRE, J. (1992) *On the Shores of Politics*. London: Verso.
- ROGERS, B. (2002). *Timor: A Nation Reborn by Bill Nicol*. *Asian Review*

- of Books. Retrieved from: <http://www.asianreviewofbooks.com/new/?revID=138>
- SANDOVAL, C. (2000). *The Methodology of the Oppressed*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- SAUSSURE, F. D. (2006) *Writings in general linguistics*. New York: Oxford University Press.
- SAUSSURE, F. D., BALLY, C., SECHEHAYE, A. y RIEDLINGER, A. (1974) *Course in general linguistics*, New York: Philosophical Library.
- SHIELDS, R. (2003) *The Virtual*. London: Routledge.
- ___ (2005). "The virtuality of urban culture: Blanks, dark moments and blind fields". *Soziale Welt 16: Die Wirklichkeit der Städte Badenbaden*. Ger.: Nomos Verlagsgesellschaft.
- SIMMONS, G. (2009). "East Timor – I was there before it became big" *Travel Blog*. Retrieved from: <http://www.travelblog.org/Asia/East-Timor/Dili/blog-374557.html>
- SIDNELL, M. J. (2008) "Semiotic Arts of Theatre". *Semiotica*, 168, 11-43.
- SKAGESTAD, P. (1998). "Peirce, Virtuality, and Semiotic". Proceedings from The Twentieth World Congress of Philosophy, 10-15 August 1998 Boston, Massachusetts U.S.A.
- SONESSON, G. (2003). "An essay concerning images. From rhetoric to semiotics by way of ecological physics". Retrieved October 10, 2006, from http://www.arthist.lu.se/kultsem/pdf/Groupe_My_review.pdf
- STEIN, S. R. (1998) "Visuality and the Image". *Journal of Communication*, 48, 170-178.
- STIVERS, T. & SIDNELL, J. (2005) "Introduction: Multimodal interaction". *Semiotica*, 156, 1-20.
- THE NEW LONDON GROUP (1996) "A pedagogy of multiliteracies: Designing social futures". *Harvard Educational Review*, 66, 60-92.
- UMIKER-SEBEOK, J. (1977) "Semiotics of Culture: Great Britain and North America". *Annual Review Anthropology*, 6, 121-35.

Datos de la autora

Maria-Carolina Cambre es Doctora en Sociología de la Educación y Sociología Visual, Concordia University, Montréal, Canadá. Sus intereses van desde el análisis crítico de políticas, la sociología de la información, los estudios de imágenes, hasta las políticas de representación. Tiene proyectos en curso en Argentina y Canadá sobre procesos visuales de legitimación, representación de compartir en línea, selfies y la política de la identidad, y alfabetizaciones polymedia. Es autora de *The Semiotics of Che Guevara: Affective gateways* (Bloomsbury, 2016) y de artículos publicados en revistas como *Social Media & Society* (SM + S); *Visual Arts Research; Globalisation, Societies, and Education*; y *Review of Education, Pedagogy and Cultural Studies*.