



# LOTMAN REVISITADO

## Perspectivas latinoamericanas

Silvia N. Barei y Ariel Gómez Ponce (editores)



**cea-sociales**  
centro de estudios  
avanzados



UNC

Universidad  
Nacional  
de Córdoba

Lotman revisitado.  
Perspectivas latinoamericanas

Silvia N. Barei y Ariel Gómez Ponce  
Editores



Universidad  
Nacional  
de Córdoba

Lotman revisitado.  
Perspectivas latinoamericanas

Silvia N. Barei y Ariel Gómez Ponce  
Editores

## Universidad Nacional de Córdoba

Rector: Dr. Hugo Oscar Juri

Decana de Facultad de Ciencias Sociales: Mgter. María Inés Peralta

### Editorial del Centro de Estudios Avanzados

Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales,

Av. Vélez Sarsfield 153, 5000, Córdoba, Argentina

Directora: Adriana Boria

Coordinación Ejecutiva: Alicia Servetto

Coordinación Editorial: Mariú Biain

### Comité Académico de la Editorial

M. Mónica Ghirardi

Daniela Monje

Alicia Servetto

Alicia Vaggione

Juan José Vagni

Coordinadora Académica del CEA-FCS: Alejandra Martin

Coordinador de Investigación del CEA-FCS: Marcelo Casarin

Asesora externa: Pampa Arán

Cuidado de edición: Mariú Biain

Diagramación de Colección: Lorena Díaz

Diagramación de este libro: Silvia Pérez

Responsable de contenido web: Diego Solís

Imagen de tapa: Intervención de la fotografía original tomada por Dmitri Prants en 1982

© Centro de Estudios Avanzados, 2022

---

Lotman revisitado. Perspectivas latinoamericanas / Adriana Boria ... [et. al.]  
;editado por Silvia N. Barei; Ariel Gómez Ponce; Prólogo de Kalevi Kull. - 1a  
ed. - Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, 2022.

Libro digital, PDF - (Libros-debates, pensadores y problemas socioculturales).

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-48215-6-0

1. Semiótica. 2. Estudios Culturales. I. Boria, Adriana II. Barei, Silvia N., ed. III.

Gómez Ponce, Ariel, ed. IV. Kull, Kalevi, prolog.

CDD 306



# Traducción

## Mecanismos semióticos de la traducción inversa en la dinámica de las culturas

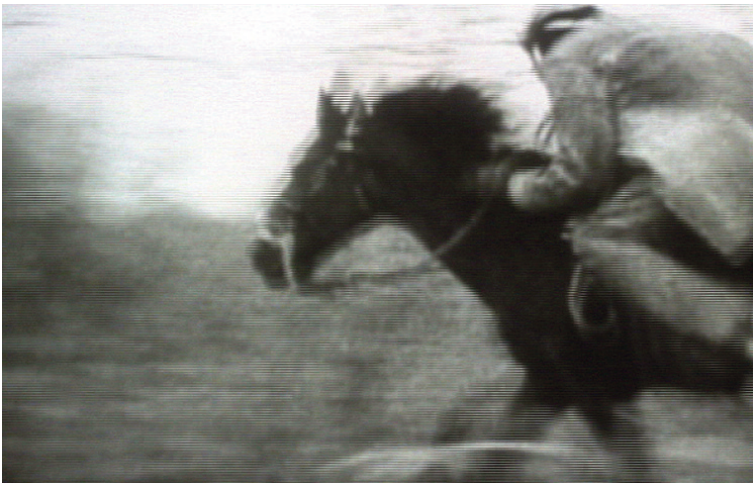
Irene Machado  
Universidade de São Paulo; CNPq

*Comparando el lenguaje de la narración cinematográfica con las estructuras verbales narrativas, descubrimos una profunda diferencia en principios de organización tan fundamentales como convencionalidad/iconicidad, carácter discreto/carácter continuo, linealidad/espacialidad, que excluyen completamente la posibilidad de una traducción unívoca. Si, en el caso de los lenguajes con una correspondencia unívoca, al texto en un lenguaje le puede corresponder un solo texto en el otro lenguaje, aquí nos topamos con cierta esfera de interpretaciones dentro de cuyos límites está encerrada una textos distintos unos de otros, cada uno de los cuales es en igual medida una traducción del texto inicial. En esta situación es evidente que, si realizamos una traducción inversa, en ningún caso obtendremos el texto inicial.*

*En este caso podemos hablar del surgimiento de nuevos textos. Así pues, el mecanismo de la traducción no coincidente [neadekvatnogo], convencionalmente equivalente, sirve a la creación de nuevos textos, es decir, es un mecanismo de pensamiento creador.*

Juri Lotman, *Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)* (1983: 68)

## Introducción. Traducción como mecanismo del pensamiento creador



*Aboio*, Marília Rocha, 2005

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=hDctfkIXsME&t=1844s>

No hay dudas: el fotograma arriba reproduce un instante de una carrera, de un dislocamiento, y la velocidad de los movimientos conjugados del caballo con el jinete está dada por indicios, aunque el evento en sí no esté visible en su acontecer en la imagen impresa bidimensional del fotograma que aquí se reproduce. También se coloca fuera del cuadro visible la sonoridad que acompaña la acción, ya sea bajo la forma de ruidos de la cabalgada, o bajo la forma de los sonidos emitidos por el vaquero cuando guía a los bueyes bajo la forma de cánticas verbales y cantos quejosos (*aboios*, en portugués), consagradas en las novelas de bueyes, típicos del sertón del noreste de Brasil (Gomes, 2015; Lima, 2014).

El fotograma reproducido aquí integra la película homónima, *Aboio* (Marília Rocha, Brasil, 2005), situado en una perspectiva del cine brasileño que viene desde Humberto Mauro (Gomes, 2015), lo que ya ayudó a constituir un imaginario sobre este tipo de imagen sensorial que dimensiona el evento sonoro y el ambiente de gestualidad táctil, permitiendo la interacción con la reproducción estampada en una superficie bidimensional que escapa a la naturaleza del medio impreso.

Entre lo dicho y lo no dicho, lo visible y lo invisible transita la me-

moria. Y, como diría Juri Lotman ([1986] 1998: 152-162), con esta, entra en acción la experiencia de signos culturales capaces de modelizar informaciones y organizarlas bajo alguna forma de texto. En los signos de los lenguajes culturales están presupuestos mecanismos de memoria que, según Lotman, son capaces de transformar, por el lenguaje, valores cuyos sentidos culturales y sociales exceden la calidad estrictamente material de la constitución de sus manifestaciones (Lotman, 1978: 17-22).

La memoria de la cultura desempeña un papel fundamental en la lectura de películas que entran para la constitución de los metalenguajes en el cine y permiten que el universo sonoro de *Aboio*, subyacente en el fotograma, pueda “oírse”, aunque no esté impreso en la imagen bidimensional de la página. Este es un pasaje importante del proceso de traducción que ocurre en la construcción del propio lenguaje fílmico en el cine.

En el epígrafe que abre este capítulo, Lotman afirma que, ante la diversidad de procesos involucrados en el acto de la traducción semiótica es imposible definirla como un acto unívoco. En primer lugar, hay que prestarle atención a la no homogeneidad entre los códigos involucrados. En el caso de la película *Aboio* citada anteriormente, es necesario considerar el papel de la propia materialidad de la grabación de aquello que se constituye como imagen audiovisual – sonido conjugado con la imagen en movimiento. Aunque no se considere todas las etapas materiales de la grabación sonora en un proceso audiovisual, es imposible ignorar el papel de la transcodificación que resulta en una composición de signos distintivos convirtiéndose en un mecanismo de traducción que hace que el signo visual pueda reconstituir un movimiento, tanto en la dimensión espacial como en la sonoro-acústica. No es solo eso. En el caso de la película *Aboio*, el fotograma reproduce, en el movimiento de dislocamiento del vaquero, sonidos y sensaciones ambientales como aquellas que tienen que ver con el tacto, provocado por el roce del cuerpo con los gajos secos del paisaje. Con ello en el espacio de la escucha de la sala de cine, el propio cuerpo reacciona a la sensación sensorial propagada.

Se observa aquí aquello que Lotman ha afirmado, en el epígrafe, como características distintivas de las narrativas fílmicas basadas en la conjugación del sonido-imagen-y-movimiento como formantes de un lenguaje espacial-icónico bien distinto de la linealidad estructural de textos verbales. La espacialidad icónica se define por el carácter ambiental, responsable de las posibilidades de reproducir condiciones sensoriales por medio de la plasticidad expresada por las imágenes. Con ello, las

imágenes sensoriales muestran su capacidad de interactuar con el cuerpo en la casi totalidad de sus sentidos y no solamente con los ojos y los oídos. Es decir, en el desdoblamiento de interacciones sensoriales se dimensiona una espacialidad que no resulta solamente de la composición de escenas organizadas en secuencias, sino que también evidencia atravesamientos que proyectan la pulsación icónica de la transformación de los signos en el proceso de significar instancias de sentido que exceden los límites de un dado proceso, en este caso, la visualidad. En vez de linealidad, se constituye un espacio semiótico de diferentes ordenamientos o, como diría Lotman, un espacio semiótico en el que la dinámica de la semiosis procesa efectos imprevisibles. Asimismo, la audio-visualidad del lenguaje del cine demanda mucho más que ojo y oído: demanda todo lo que en el cuerpo se manifiesta como sensorio. En último análisis, tal demanda implica la complejidad de los lenguajes en el universo de las relaciones culturales donde los signos se conjugan por asociación, transformación y por traducción.

Dicha traducción no se reporta al proceso de transferencia de una lengua a otra de modo unívoco, como afirma Lotman. Desde el punto de vista de las relaciones entre sistemas de signos en los espacios culturales hay que considerar procesos de traducción entre diferentes signos o, como ha afirmado Lotman:

(...) una multitud de textos distintos unos de otros, cada uno de los cuales es una traducción del texto inicial. En esta situación es evidente que, si realizamos una traducción inversa, *en ningún caso* obtendremos el texto inicial. En este caso podemos hablar del surgimiento de nuevos textos (Lotman, [1983] 1996: 68).

Así, la traducción del mundo vivencial —o incluso de las narrativas literarias— en lenguaje espacial-icónico del sistema audiovisual crea una nueva textualidad en la composición plástico-sensorial de la expresión por imágenes que se dirige a las distintas arterias sensoriales del cuerpo perceptual. La nueva textualidad se reporta a diferentes capas de sentidos en los que a la propia memoria se le reserva un papel distintivo. Al fin y al cabo, el nuevo texto en pauta es un texto de cultura y, como tal, un complejo semiótico de interacciones marcadas mucho más por las disonancias que por la univocidad.

Al estudio de tal textualidad —formulada en el contexto de la traducción inversa como forma de hacer emerger el nuevo texto— se dedica



el presente ensayo. Nos interesa examinar la traducción en (y entre) sistemas de signos que en los espacios culturales se sitúan en fronteras de relaciones heterogéneas y, por lo tanto, conflictivas. Sometidas a toda suerte de tensiones, divergencias y disensos, las relaciones en fronteras acaban generando situaciones desafiantes en las que lo intraducible se coloca como el mayor desafío. Este ha sido el caso del *Aboio* en la película de Marília Rocha, en la cual el universo de la vida del vaquero se traduce a partir del canto gutural, monosilábico, que se dirige a los bueyes como conversación en el transcurso de un viaje. Historias de vida, narrativas ancestrales, confrontamientos corporales, todo es motivo para nuevas interacciones sensoriales que se construyen audiovisualmente con recursos plásticos de la audio-visualidad en una nueva textualidad que ya no es el canto del *aboio*, ni la narrativa oral, ni la narrativa visual: es todo el aparato de la relación sensorial que incluye el campo perceptual del espectador. Muchas cosas pueden quedar fuera como constituyentes intraducibles; y es muy importante que este excedente permanezca como fenómeno extra semiótico que es.

Por más paradójico que pueda parecer a primera vista, al incorporar en sus análisis la intraducibilidad como problema semiótico, Lotman solamente seguía las premisas de su entendimiento semiótico de cultura como mecanismo de gran complejidad donde nada existe en aislamiento, ni incluso los sistemas más refractarios entre sí. La interacción entre sistemas de signos distintos coloca bajo sospecha no solamente la equivalencia como *modus operandi* de la traducción, sino también la propia noción de la intraducibilidad. Gana proyección el concepto de traducción como “*mecanismo del pensamiento creador*” como afirma Lotman ([1983] 1996: 68) en la última frase del epígrafe citado (cursiva en el original).

## **Intersemiosis y dualismo estructural de los lenguajes culturales**

La película *Aboio*, citada en la introducción de este ensayo, no solamente coloca el desafío de la intraducibilidad, sino que también significa el contexto sensorial de la experiencia de los vaqueros en su interacción con el ganado y el ambiente de modo particular. Es decir, les confiere a los signos visuales la capacidad de materializarse como sonido, tacto, movimiento, en fin, en ambiente espacial de ocurrencias internas y ex-

ternas a lo que encuadra la cámara explotando la condición elemental de la codificación del lenguaje del cine basado en signos icónicos.

Se entiende por signos icónicos las transformaciones codificadas que se orientan por las relaciones de similitud. En el cine, los cuerpos y los ambientes tomados por la cámara resultan en una proyección luminosa que se perciben como los cuerpos y ambientes del mundo empírico. Generalmente nos olvidamos de que el cine es una codificación de la luz: base de su lenguaje icónico, así como los trazos de un dibujo en la piedra constituyen la base del lenguaje icónico de la cultura que generó el arte rupestre; o del tambor que codificó los signos icónicos del lenguaje óptico de los tambores (Kondratov, 1972). Los tambores de muchas culturas africanas reproducen sonidos que se perciben por los nativos como palabras habladas lo que ha generado la producción de un lenguaje icónico reconocido como tambores hablantes: los *talking drums*.

Ya sea como sonidos, figuras, danzas, hábitos, costumbres, ritos, rituales, procesos sociopolíticos, descubrimientos filosóficos y científicos constituyen prácticas de interacción y de comunicación que producen lenguaje por medio de signos icónicos, capaces de mover relaciones y transformaciones que los habiliten a potenciar las similitudes de modo que signifiquen aquello que no es lo específico de su condición semiótica. Lotman reconoce la posibilidad de entender en procesos semióticos de dicha naturaleza una paradoja. Sin embargo, alcanza una dinámica de relaciones cuyas raíces se remontan al dualismo estructural de las culturas, como se puede leer en el fragmento siguiente.

Esto explica el hecho, enigmático desde otros puntos de vista, de la heterogeneidad y el poliglotismo de la cultura humana, pero también de todo dispositivo intelectual. El rasgo más universal del dualismo de las culturas humanas es la coexistencia de lenguajes discretos verbales y lenguajes icónicos, en cuyo sistema los diferentes signos no forman cadenas, sino que se hallan en una relación de homeomorfismo, actuando como símbolos mutuamente semejantes (cfr. La idea mitológica del homeomorfismo entre el cuerpo humano y las estructuras social y cósmica). Aunque en diferentes etapas de la historia humana uno u otro de esos sistemas de lenguaje universales pretende tener un carácter global y realmente puede ocupar una posición dominante, la organización bipolar de la cultura no desaparece en ese caso, sino que sólo asume formas más complejas y secundarias (Lotman, [1978] 1998: 28).

Aunque no siempre se tengan en cuenta, las interacciones entre signos discretos e icónicos constituyen los verdaderos impulsos para la tan citada ampliación y multiplicación de lenguajes llegando incluso a la producción de las diferentes formas de hibridismo del cual el lenguaje audiovisual es el dominante en la cultura electrónica y digital de nuestro tiempo.

El dualismo que evidencia la coexistencia de signos discretos y signos icónicos no autoriza cualquier prevalencia de un lenguaje sobre otro, sin excepción, incluso para el lenguaje verbal que siempre ha asumido el dominio en la propia definición de cultura en el mundo occidental –premisa con la cual Lotman manifiesta su desacuerdo ya que, en su entendimiento, “ninguna cultura puede contentarse con un solo lenguaje” (Lotman, [1977] 2000: 126)–. Si, por un lado, los híbridos y la plasticidad icónica denuncian la fragilidad de los límites rígidos de cada alineamiento de signos, por otro lado, tales manifestaciones demuestran cuánto la cultura funciona como un organismo vivo con la capacidad de autoorganización regida por fuerzas semejantes a las de un intelecto. Lotman no duda en afirmar su convicción en tal premisa al afirmar: “la cultura es un sistema que se autoorganiza” (Lotman, [1983] 1996: 75). Antes de prestarle atención al proceso de autoorganización, hay que comprender el papel de la traducción en el intercambio entre signos discretos e icónicos ante la fuerza del dualismo estructural de las culturas.

En la comunicación semiótica, la traducción funciona como un deslocamiento del lenguaje de uno hacia el lenguaje del otro: una dinámica válida para todos los sistemas de signos y no solamente para las lenguas. En el caso de la traducción entre signos verbales y signos icónicos, los códigos involucrados forman conjuntos que se interrelacionan a costa de pérdidas que, si, por un lado, permanecen en la zona de intraducibilidad, por otro lado, despiertan nuevos arreglos y posibilidades de significación. De donde se infiere que toda traducción revela otra posibilidad de creación de una información nueva, lo cual justifica, para Lotman, la necesidad que mantiene vivo el contacto con el otro, como se puede leer en el fragmento a continuación.

Hasta hora en el centro de la atención de los investigadores se ha hallado la cuestión de las condiciones en presencia de las cuales se hace posible la influencia de un texto en un texto. A nosotros nos interesa otra cosa: por qué y en qué condiciones en determinadas situaciones culturales un texto ajeno se hace necesario. Esta cuestión puede ser

planteada de otra manera: cuándo y en qué condiciones un texto “ajeno” es necesario para el desarrollo creador del “propio” o (lo que es lo mismo) el contacto con otro “yo” constituye una condición necesaria del desarrollo de “mi” conciencia (Lotman, [1983] 1996: 64).

Ni la transmisión es la única función del proceso comunicativo, ni la traducción agota la relación de correspondencia unívoca. Las relaciones de alteridad permiten el desarrollo de un tipo de traducción que, sin jamás recuperar el texto inicial de partida y sin operar un supuesto retorno a la condición anterior, construye otro texto. A este tipo de traducción, Lotman la denomina traducción inversa. Se trata de un concepto contextualizado no solamente por la recodificación en un nuevo texto, sino también justificado por el dualismo estructural de la cultura cuya intersemiosis permite el paso de una dimensión a otra, lo cual implica dimensionar el conflicto desarrollado entre fronteras, entre espacios semióticos distintos.

### **Traducción inversa e intraducibilidad en espacios de frontera**

El concepto de traducción inversa lo ha formulado Lotman en el estudio en el cual examina el papel del espacio extralingüístico en la comunicación basada en el código común de la lengua que excluye todo lo que no es lingüístico. Le interesaba en este proceso aquello que ha quedado fuera: lo excluido. Todo esto porque, según su entendimiento, cuanto más difícil es la traducción de una parte excluida, más la comunicación paradójica adquiere valor en el plano informacional y, consecuentemente, se hace más compleja. De esta forma, “se puede decir que la traducción de lo intraducible resulta, para el portador de información, de un valor elevado” (Lotman, 1999: 17).

Ampliando el raciocinio, se abarca el campo de los lenguajes icónicos observándose el redimensionamiento de la traducción en su acción de relacionar diferentes lenguajes en los espacios de cultura. Los lenguajes icónicos se sitúan en espacios de frontera en el sentido que luchan para dimensionar sistemas de signos no susceptibles de sustituirse por signos discretos, principalmente del lenguaje verbal. En los espacios de frontera así constituidos la traducción inversa cumple su papel de generación de información nueva.

El concepto de frontera aquí empleado lo ha establecido Lotman

para designar relaciones entre heterogeneidades e irregularidades, como se puede leer en el fragmento a continuación.

La noción de frontera es ambivalente: separa y une. Siempre es el límite de algo y, por lo tanto, pertenece a ambas culturas fronterizas, a ambas semiosferas contiguas. El límite es bilingüe y polilingüe. La frontera es un mecanismo para traducir textos de una semiótica ajena a “nuestro” lenguaje, es el lugar donde lo “externo” se transforma en lo “interno”, es una membrana filtrante que transforma los textos extranjeros de tal modo que se convierten en parte de la semiótica interna de la semiosfera conservando sus propias características (Lotman, 1990: 136-137, la traducción es nuestra).

Desde el punto de vista de un espacio semiótico, la frontera se manifiesta menos como divisoria que como una región de confrontamiento en la cual la traducción se vuelve un mecanismo posible de transformación y, en un cierto sentido, de transferencia, de una condición a otra. Desde el punto de vista de la cultura, la tensión en espacios de frontera contribuye mucho, tanto para la distinción entre lenguajes icónicos como para su generación. Este es el caso de los signos audiovisuales del cine que luchan para que no se reduzcan a los límites de los signos verbales. Muchos de sus constituyentes permanecen refractarios a cualquier equivalencia a los signos verbales que permanecen en regiones de intraducibilidad. De donde se infiere otro tipo de confrontamiento en el cual lo extra semiótico opera la generación de un signo nuevo refractario a la traducción unívoca.

Aquello que ya se ha observado aquí con relación a los tenues límites entre la imagen visual y la sonora en el signo audiovisual del cine puede servirnos de encaminamiento para dimensionar la traducción inversa en espacios de frontera marcados por la relación conflictiva entre el espacio semiótico y extra semiótico como potenciales espacios de significación en el lenguaje cinematográfico. Vamos a recurrir, ahora, a la película *Cinema, aspirinas e urubus* (Cine, aspirinas y auras) (Marcelo Gomes, Brasil, 2004).

En el fotograma colocado a continuación, lo borroso del paisaje está lejos de demostrar solamente el exceso de luz en la composición de la escena fotografiada. Si, por un lado, refleja la intensidad de la irradiación de un sol muy fuerte, por otro lado, desarticula la profundidad de campo de un vehículo que se disloca con dificultad en el paisaje y

parece no avanzar. Si la luz y el polvo hacen que la imagen se vea espesa, el roce del camión en contacto con el suelo seco levanta polvo suficiente para encubrir el paisaje provocando la rarefacción de todo lo que se mueve por este camino.



*Cinema, aspirinas e urubus*, Marcelo Gomes, 2004.  
<https://www.youtube.com/watch?v=DTn670Ocohs>

Del vehículo que se disloca por la carretera de tierra en un paisaje árido, con piedras y mucho temblor que desafían su estabilidad, se ve tan solo un espejo lateral que alcanza una parte del rostro del conductor. Del interior del vehículo se propaga el sonido de una radio cuyas ondas también se irradian por el espacio resonando una antigua canción brasileña sobre la bella *Serra da Boa Esperança* (Sierra de la Buena Esperanza). Con versos retratando el idilio del paisaje serrano se crea un rígido contrapunto con el inhóspito paisaje del sertón (como se conoce el gran desierto del noreste de Brasil)<sup>1</sup>. Sin embargo, la radio situada en este paisaje cumple no solamente la función de distraer al conductor, sino que también delimita el tiempo histórico: el año de 1942, en pleno desarrollo de la segunda guerra. En el camino, el conductor Johann —un hombre rubio con marcado acento alemán— recibe al sertanejo Ra-

---

<sup>1</sup> La canción *Serra da Boa Esperança* la ha compuesto Lamartine Babo en 1937 y la interpretan muchos cantantes, entre ellos Francisco Alves, intérprete de la reproducción que entró en la banda sonora de la película. Localizada al sur de Minas Gerais, la sierra de la Buena Esperanza conjuga una cadena montañosa de nacientes de muchos ríos de la región y tiene un Parque Estadual que desde 2007 protege las nacientes de la expansión agrícola. Alrededor de 1725, fue lugar de trabajo esclavo y del Primer Palenque.

nulfo (habitante del sertón) como compañero de viaje. El espacio interno de la cabina del camión se convierte en una ruta de fuga divergente de dos destinos: el del alemán que huye de la guerra y el del sertanejo que huye de la miseria. Ambos siguen adelante guiados por la misma carretera; sin embargo, los destinos no son convergentes.

Los cuadros fílmicos presentados parecen obviedades descriptivas, sin embargo, su carácter indiciador remite a un “extra-cuadro” que compone el ambiente del espacio en el cual se desarrolla la acción fílmica en aquello que esta tiene de más esencial y también de más invisible e intraducible: el mundo interior de los proyectos de vida de los personajes y el mundo sensorial que la imagen visual procura traducir para darle indicios a su ausencia. En ambos casos, se trata de un no dicho excluido de la materialidad audiovisual que se coloca icónicamente en el movimiento de la escena. Si, por un lado, funcionan como un disparador del imaginario, por otro lado, amplían el espacio de relaciones potenciando la variedad de significados. De esta forma, en una única toma fílmica, se manifiesta un problema emblemático de la cultura humana: la heterogeneidad, la diversidad de las formas de interacción por los lenguajes y la intervención del imaginario. El extra-cuadro se muestra integrado al lenguaje del cine como parte de su espacio semiótico donde actúan diferentes códigos de base de toda una cultura audiovisual. Con esto,

El espacio semiótico se nos aparece como una intersección en varios niveles de varios textos, que unidos van a formar un determinado estrato, con complejas correlaciones internas, diferentes grados de traducibilidad y espacios de intraducibilidad. Bajo este estrato está situado el de la “realidad”: de aquella realidad que está organizada por múltiples lenguas y se encuentra con ella en una jerarquía de correlaciones. Ambos estratos forman juntos la semiótica de la cultura (Lotman, 1999: 41).

En la película *Cinema, aspirinas e urubus*, antes citada, las palabras que articulan el título ya son indiciadoras de un espacio semiótico con “diferentes grados de traducibilidad y espacios de intraducibilidad”.

El silencio entre los dos viajeros está marcado por las distinciones culturales de lengua y de costumbres, imposibilitando una traducción unívoca y delimitando el espacio de uno y el espacio del otro: extranjeros uno para el otro. No es de extrañar que la comunicación entre Johann y Ranulfo se vuelve una representación de subtextos en los cuales las

miradas, los gestos y las actuaciones corporales (Carreiro, 2010: 3) que se atraen y se reflejan, dejan explícita la imposibilidad de una traducción unívoca. Lo que queda de intraducible, no obstante, contribuye a una configuración estética de la construcción del lenguaje icónico cuyo ritmo lento, con largos planos e interminables silencios, abren espacios para la emergencia de relaciones orientadas hacia el mundo interior de los personajes y hacia la gestualidad sensorial que las mínimas expresiones revelan.

Un episodio relevante de la emergencia de este mundo interior tan reservado de los personajes, así como de sus destinos, tiene lugar con la llegada a un pueblecito cuando el camión de Johann se transforma en una sala de proyección de cine en que un film de publicidad de aspirina se revela mucho más que tan solo un producto comercial. Ranulfo se empeña en todas las tareas y ambos viven momentos compartidos en que los sueños de los destinos de ambos corren, en una misma intensidad, pero en direcciones distintas.



*Cinema, aspirinas e urubus*, Marcelo Gomes, 2004.

<https://reprodutores.com.br/portfolio/cinema-aspirina-e-urubus/>

Un momento de magia y éxtasis como este se rompe cuando Johann recibe un telegrama que lo convoca a volver a su país: Brasil se había aliado a los EUA, Inglaterra, Francia y a la URSS contra Alemania, Italia y Japón, y Johann era, ahora, el enemigo. Ambos toman rumbo nuevamente por la carretera: Ranulfo recibe de regalo el camión y la magia del cine que lo había dejado encantado; Johann se mezcla clandestina-



mente en el tren que llevaría trabajadores para la explotación del caucho en la Amazonia. El diagrama de los “camino que se bifurcan” –parafraseando a Jorge Luis Borges– construye nuevos atajos y los viajes continúan sin, no obstante, borrar la dimensión del otro que permanece en el extra-cuadro y, como tal, continúa intraducible.

El juego de relaciones transversalizadas en un campo de fuerzas heterogéneas y de alteridades está anunciado en el propio título en el cual la tríada cine-aspirinas-auras destituida de nexos causales conjuga un cuadro metonímico de relaciones móviles. Si, por un lado, convoca la dimensión de las ausencias, de los silencios y no-dichos, por otro lado, construye la fabulación del sueño, de la cura y del destino. Dichas relaciones se manifiestan como partes constitutivas de la narrativa, tejiendo espacios de frontera y dominada por lo intraducible: fuente del pensamiento creador, como afirma Lotman en el epígrafe a este estudio.

En la película, el cine se nos presenta como un espacio semiótico de frontera. Los filmes de publicidad que se proyectan en los pueblecitos del sertón son un negocio para el alemán, al mismo tiempo que le abren un camino de liberación. Para Ranulfo, es un mundo nuevo, un puente para el mundo sin miseria, otra forma de liberación. De un modo y de otro, el cine construye caminos y puentes donde no siempre existen condiciones para conjunciones. Más allá del metalenguaje que se inscribe en su organización como lenguaje de cultura, la narrativa apunta hacia una construcción cultural en la cual el lenguaje icónico no define solamente el carácter del proceso compositivo de la narrativa fílmica, sino también el papel del cine como realización cultural del metalenguaje artístico-científico que ha contribuido a la formación de la cultura audiovisual en el siglo XX.

## **Modelización de los lenguajes en el espacio dinámico de la cultura**

No deja de ser paradójico el hecho de que las emisiones radiofónicas que resuenan en el interior del camión en la película *Cinema, aspirinas e urubus* dimensionen diferentes temporalidades de un espacio cultural heterogéneo, evidenciando un espacio semiótico dinámico, con la sincronidad de diferentes épocas y sin la posibilidad de alineación vertical, como afirma Lotman en el estudio en el cual examina la dinámica del sistema semiótico ([1974] 1998: 65). Por las ondas radiofónicas se mue-

ven las temporalidades de la narrativa: la guerra mundial, la tragedia de la sequía, el contraste entre sertón y ciudades, la lucha de los personajes por la vida. Más paradójico todavía es el hecho de que el cine dimensione la fuerza que lo define como propagador de la cultura audiovisual al ser focalizado en el espacio de una cultura eminentemente oral. Evidentemente que la película se alimenta de las tensiones de su inmersión en este espacio de fronteras, pero, al hacerlo acaba por configurar una tensión más abarcadora entre aquello que, teóricamente, entendemos como conflicto entre el espacio sistémico y el espacio extra sistémico. Si, por un lado, comprender el espacio de frontera desde el punto de vista de tales conflictos es una forma de, si no eliminar, por lo menos problematizar la noción de frontera como línea divisoria, por otro lado, evidencia cuánto el mecanismo de la modelización contribuye al funcionamiento de la traducción inversa.

Como todo sistema cultural dinámico, el lenguaje del cine conjuga una dimensión sistémica en el cuadro de los elementos que le son extra sistémicos, alimentando una relación complementaria. La comprensión de tal dinámica demanda, según Lotman, no solamente una descripción estructural sino, principalmente, la traducción en los términos del lenguaje de dicha traducción (Lotman, [1974] 1998: 72). He aquí que, en el cine, es el lenguaje icónico el que se encarga de esta traducción al traducir similitudes y establecer correlaciones y complementaciones de aquello que parece aislado. En *Cinema, aspirina e urubus*, por ejemplo, tres elementos de naturaleza distinta operan síntesis de juegos relacionales que aproximan la diversidad del mundo representado desafiando los sentidos que se convierten en objetos de análisis. Se observa, así, que la capacidad de síntesis, propia del lenguaje icónico, es un procedimiento de la traducción inversa que busca correlaciones, pero no retorna a un sentido primordial. En el entendimiento de Lotman la iconicidad determina el lenguaje del cine por un atributo de su constitución, como se puede leer en el fragmento siguiente.

(...) las condiciones técnicas de la película cinematográfica exigían textos cortos, y el cambio en la naturaleza estética del filme, la renuncia a la poética del gesto mímico condujo a una orientación no hacia el discurso teatral o literario-escrito, sino hacia el discurso conversacional. La naturaleza de la película influyó en la estructura del lenguaje cinematográfico, seleccionando de toda la masa de éste una determinada capa (Lotman, [1978] 1998: 35).

En la transposición de los elementos se configura algo nuevo o, como afirma el poeta y ensayista Haroldo de Campos al incorporar el estatuto de la crítica a la traducción:

En una traducción de esta naturaleza, no se traduce solamente el significado, se traduce el propio signo, o sea, su característica física, su materialidad misma (propiedades sonoras, de imagen visual, en fin, todo aquello que forma, según Charles Morris, la iconicidad del signo estético, entendido por signo icónico aquel que es de cierta manera similar a aquello que este denota). El significado, el parámetro semántico, será solamente y tan solo la baliza demarcadora del lugar de la empresa recreadora. Se está pues en el lado inverso de la llamada traducción literal (Campos, 1992: 35, la traducción es nuestra).

Sin dudas, al operar directamente con la materialidad del lenguaje audiovisual, gracias a la similitud de los signos icónicos producidos, la traducción inversa revela cómo el metalenguaje se constituye no solamente como parte de su funcionamiento, sino también como mecanismo de carácter metacultural del dispositivo cinematográfico. Con esto se quiere decir lo siguiente: es imposible desvincular el *modus operandi* del lenguaje icónico audiovisual y, consecuentemente, el proceso de traducción que este realiza, del lenguaje del cine construido históricamente. Una historia de invención de objetos técnicos resultantes de la transcodificación de conocimientos científicos que al ser operados crean una información nueva: un nuevo lenguaje de creación artística. En último análisis, queda decir que el agente dinámico de los lenguajes icónicos no se restringe a la realización de un único sistema, sino que moviliza constituyentes del espacio semiótico de diferentes esferas de la cultura, lo cual también expresa la dinámica de la traducción inversa entre lenguajes distintos.

Cabe repetir aquí la formulación de Lotman según la cual “el rasgo más universal del dualismo de las culturas humanas es la coexistencia de lenguajes discretos verbales y lenguajes icónicos” ([1978] 1998: 28), para recordar que la iconicidad es un rasgo distintivo del funcionamiento de la cultura que se manifiesta en sus diferentes lenguajes. Si es verdad que el lenguaje verbal humano orientado por los signos discretos ha consagrado la condición antropológica, no menos verdadera es la noción de que, en su historia, el lenguaje verbal ha creado mecanismos de multiplicación de otros lenguajes: de la gestualidad corporal a los ins-

trumentos creados para actividades específicas, se han desarrollado lenguajes artísticos, artificiales, científicos; cada uno de estos con su universo propio de signos en acción en espacios semióticos. Para la semiótica de la cultura, el proceso que le ha conferido al lenguaje verbal escrito la capacidad de operar como metalenguaje de diferentes textos culturales se ha concebido como un proceso de modelización. De esta forma, distintas producciones culturales y creaciones artísticas se entienden como una posibilidad de significar el mundo por medio de lenguajes específicos, pasando a examinarse como sistemas de modelización de la cultura.

La “modelización” es un concepto que entra para el dominio semiótico en los años de 1960 para atender a una demanda teórica específica: la necesidad de comprender procesos de producción de pensamiento y la ulterior generación de lenguaje a partir de códigos culturales forjados fuera del dominio del lenguaje verbal. La semiótica de la cultura entiende que los sistemas de signos del arte, de los mitos, de la ciencia, de la religión, de la arquitectura, de la tecnología y tantos otros producen códigos, no obstante, solamente el conocimiento especializado distingue los códigos de cada uno de los lenguajes. De este modo, la cultura no solamente “habla” diferentes lenguajes, sino que también constituye sistemas de lenguaje tan variados como la capacidad productiva de códigos y de modelos de mundo generados gracias al desarrollo evolutivo del mecanismo semiótico de inteligencia (Lotman, [1981] 1998: 11-25). Con estos modelos, no solamente interactúa, sino que comparte y se desarrolla creando posibilidades comunicacionales con el entorno. Le corresponde al lenguaje humano articulado por las palabras no solamente generar el fenómeno de la comunicación de la cultura, sino también desencadenar un proceso multiplicador de otras tantas posibilidades interactivas. El resultado es la generación de un nicho semiótico en el cual los códigos culturales crean sistemas de jerarquías complejas (Lotman, [1981] 1998: 14).

En el contexto de la semiótica de la cultura practicada en Tartu, el concepto de modelización se convirtió en la clave de un pensamiento en el cual las operaciones de corte sincrónico les dan características espaciales a las culturas en “grandes temporalidades”<sup>2</sup>. El factor de mode-

---

<sup>2</sup> Lo que Lotman estudió, progresivamente, en sus estudios sobre la tipología como fenómeno de interacción de las culturas (Lotman, [1974] 1998: 61-76) consagrado en el estudio de la semiosfera (Lotman, 1985, 1990).

lización se vuelve un mecanismo de reorganización de los signos en el espacio semiótico fuera de cualquier predominio de uno sobre los otros. Aunque los códigos verbales del lenguaje humano tengan un lugar destacado en la comunicación semiótica, la condición de sistema de modelización primario ha sido solamente un principio heurístico que ha sustentado el inicio del entendimiento del funcionamiento de los códigos como jerarquías complejas. Principalmente en lo que se refiere a los lenguajes secundarios del arte y de la ciencia, así como también a los lenguajes artificiales, asumiendo una condición de modelización secundaria (Lotman, 1977 y 1970: 9-46; Zalizniák *et al.*, 1979: 81-96).

Si, por un lado, se faculta al principio heurístico de la modelización primaria la ausencia de pertinencia con la realidad de la interacción semiótica, por otro lado, se abre camino para la construcción de metalenguajes científicos para el entendimiento de la traducción cultural en los diferentes procesos de su manifestación. Esto para no referirse a la demanda que el régimen político impuso con relación a las actividades semióticas en el período de su surgimiento. Para el régimen soviético, la semiótica era una denominación de prácticas científicas del occidente (Américo, 2015: 128), lo que no ocurría con la denominación de sistemas de modelización —principalmente por interpretarse por el *stablishment* como “moldear” (como en la expresión moldear comportamientos)—. A pesar de las muchas controversias (Sebeok, 1996 y 1998; Danesi, 1998: 55-70; Chang, 2003: 9-23; Grzybek, 1994: 285-300), el hecho es que el concepto de modelización se convirtió en la base para la percepción de los mecanismos metaculturales. Lotman condujo su investigación hacia campos tanto de la tipología de la cultura como hacia la dinámica de sus mecanismos imprevisibles donde la traducción tiene un papel fundamental.

Vyacheslav V. Ivanov, a su vez, dimensiona el proceso de modelización a partir de las demandas internas de los objetos culturales que examina, cuyo abanico de posibilidades varía de las lenguas y sistemas mitológicos de diferentes pueblos (incluso los indios bororos de Brasil) hasta la cibernética. El centro unificador de su investigación concentra un raciocinio fundamental: la capacidad de construcción de metalenguajes que las lenguas naturales han colocado al servicio del conocimiento. El manantial de los códigos genéticos de la biología, los códigos matemáticos, formas geométricas y grafos, los sistemas de cálculos de los lenguajes formales, así como los algoritmos de los lenguajes infor-

máticos, solamente sitúan el vértice de un vasto campo de prospección del metalenguaje como centro irradiador de los lenguajes científicos particularmente gracias al mecanismo de la traducción inversa. Es de la interacción entre los diferentes sistemas que se multiplican culturalmente que emerge el desafío para el análisis semiótico de los sistemas de modelización. Gracias al dispositivo de la modelización emergente en el proceso cibernético, la semiótica encuentra un nuevo dispositivo teórico para formular aquello que observa en la interacción entre sistemas de la cultura. A este respecto, Ivanov afirma:

Como otras ciencias relacionadas con la cibernética, la semiótica se ocupa principalmente de modelos, es decir, de formas, objetos reflectantes (modelados), formas compuestas por un número finito de elementos y relaciones entre estos elementos. El objetivo es hacer estas formas (modelos) de tal manera que todos los elementos y objetos que están presentes (desde el punto de vista pragmático del usuario del modelo dado) en el objeto modelado también están presentes en la forma (modelo), mientras que no es necesario que ocurra lo contrario. La construcción de modelos del mundo se efectúa mediante sistemas de modelado semiótico con diversos grados de capacidad de modelado (es decir, un número variable de elementos y relaciones correspondientes a los elementos y relaciones del objeto modelado) (Ivanov, 1978: 201, la traducción es nuestra).

Históricamente, la modelización se desarrolló en las culturas como forma de ejercicio complementario ante la jerarquía de la complejidad entre los sistemas semióticos, en las ciencias, en las artes y en las prácticas sociales. Por consiguiente, la multiplicación progresiva de sistemas semióticos convirtió en una necesidad la traducción de un sistema de signos a otro (incluso de los lenguajes artificiales de las máquinas semióticas) (Ivanov, 1978: 202). Tal funcionamiento abre camino a la modelización cibernética: aquella en la cual, en vez de una comunicación unívoca basada en el código único, se desarrolla el proceso interactivo entre sistemas *a priori* marcados por la intraducibilidad y con aumento de la complejidad estructural (Lotman, [1974] 1998: 65). Tanto por la perspectiva de la tipología como de la interacción de las culturas, lo que Lotman observa es la constitución de modelos comunicacionales no-unívocos de choque y conflictos que delimitan los espacios semióticos de la cultura.

Si existen controversias en lo que respecta a la modelización del lenguaje, lo mismo no ocurre cuando se dimensiona el concepto que realmente marcó la configuración de la actividad mental de la cultura que es el concepto de texto. En este caso Lotman afirma la precedencia de un modelo heurístico de pensamiento y alcanza otro linaje del proceso de modelización. El raciocinio de Lotman se vuelca hacia ejemplos de las culturas ágrafas (Lotman, [1980] 1998: 81-82) y del potencial generativo de textos desencadenadores de una escalada heterogénea de la modelización de lenguajes culturales cuyo corte sincrónico hace emerger el espacio semiótico de los algoritmos elementales de su constitución icónica donde la comunicación semiótica solo es pasible de tenerse en consideración en sistemas de gran complejidad, es decir, de cuyo funcionamiento no se excluyen diversidades entrópicas, tales como las incomprensiones, las discordancias, las refutaciones presentes en todos los funcionamientos (biológicos, culturales, tecnológicos) dotados de inteligencia y facultad de juzgar. Desde el punto de vista de las modelizaciones cibernéticas adaptadas a los sistemas de gran complejidad,

(...) la estabilidad del todo aumenta mediante el aumento de la diversidad interna del sistema. La diversidad, por su parte, está ligada al hecho de que los elementos del sistema se especializan como partes de este y, al mismo tiempo, adquieren una autonomía creciente como formaciones estructurales independientes. Pero el proceso no se detiene ahí. Los elementos autónomos “para sí” del sistema se presentan, desde las posiciones del todo, como idénticos y completamente intercambiables. Aquí, sin embargo, entra en funcionamiento un nuevo mecanismo: de la “dispersión” natural de las variantes en la naturaleza conduce a que los elementos estructuralmente idénticos se realicen en forma de variantes (Lotman, [1977] 2000: 124-125).

Reconocer la diversidad interna como parte de la comunicación semiótica de la cultura humana tiene implicaciones en la construcción de la significación. Manifestaciones de incomprensión no se pueden considerar tan solo como “ruido”: “consecuencia nociva de una imperfección constructiva del sistema, que está ausente en el esquema ideal de este”. Una incomprensión puede generar una comprensión inadecuada, equivocada, incongruente, no obstante, no deja de ser un indicio “de la complicación de ese sistema, de su capacidad para cumplir funciones culturales más complejas e importantes” (Lotman, [1977] 2000: 126).

Los procesos de modelización cibernética, tales como los definen Ivanov y Lotman revelan otra esfera de funcionamiento de los sistemas de modelización. Si el mecanismo fundamental es la creación de lenguajes a partir de metalenguajes propios a sistemas culturales, la modelización constituye un eslabón en la comprensión de la dinámica de la propia autoorganización de los sistemas culturales que Lotman define como metamecanismos.

Considerando que, desde el punto de vista de la cultura, ningún lenguaje constituye un sistema semiótico aislado en sus posibilidades, sino que todo lenguaje es potencialmente generador de códigos culturales, no fue difícil llegar a la comprensión de las transformaciones que, históricamente, han contribuido a la ampliación y, consecuentemente, a la dinámica de los espacios semióticos de la cultura. A este respecto, Lotman discurre sobre tres mecanismos metaculturales (o metamecanismos) responsables de la dinámica de la cultura en las esferas más complejas de su organización. Entiende que la esfera mitológica acompaña la vida humana y se encarga de la modelización narrativa en diversos dominios de la existencia: en la historia, en lo cotidiano, en las representaciones, en el imaginario, lo cual muestra la fuerza de los mitos en la modelización de la cultura. Amparado predominantemente por el lenguaje verbal, los mitos se volvieron un metamecanismo de consolidación de diferentes textos de cultura.

Frutos del contexto histórico de la primera mitad del siglo XX, los avances revolucionarios observados en distintos dominios de la cultura han contribuido a la cualificación diferencial de formas comunicativas no susceptibles de traducción por los códigos verbales. En este contexto, la consagración de lenguajes como el de las matemáticas, el de la química, el de la física, el de la lingüística o el de la biología, han permitido observar el papel cada vez más marcado de los metamecanismos científicos en la formulación de los modelos de mundo. Tal presencia se vuelve más incisiva cuando medios tecnológicos se muestran potencialmente productores de lenguaje por medio de objetos tecnológicos, como la fotografía y el cine.

Producidas con el objetivo de transformar objetos de naturaleza luminosa en signos icónicos en un amplio espectro visual, las cámaras de fotografía y del cine han resultado una inversión de la ciencia en rediseñar el funcionamiento metacultural en el cuadro de su desarrollo histórico. Se convirtieron, de esta forma, en objetos de materialización de



los metalenguajes culturales que, según Lotman, demuestran la dinámica de autoorganización de la cultura, o, como él afirma: “(...) la aparición de la semiótica es un fenómeno que responde a leyes no sólo en la perspectiva de la historia de la ciencia, sino también como un hecho de la autoorganización de la cultura” (Lotman, [1977] 2000: 132).

Consecuentemente, la fotografía y el cine han creado un espacio privilegiado entre los mecanismos metaculturales del siglo XX, transformando las dinámicas comunicacionales a partir de las codificaciones y transcodificaciones operadas en los aparatos. Construidas para traducir operaciones científicas en mecanismos de creación y de representación de nuevas formas de significar el mundo, la fotografía y el cine se convirtieron en los grandes medios de los lenguajes icónicos a los cuales se refiere Lotman como campo de expansión juntamente con los lenguajes discretos.

## Consideraciones finales

En una de las cuestiones que acompañan muchas de sus reflexiones, Lotman se pregunta: ¿cómo diferentes lenguajes, constituidos por códigos radicalmente distintos y de tan distintas culturas (muchas de las cuales son restos de tiempos históricos inmemoriales) se comunican y desarrollan formas de interacción y de convivencia en rebeldía de tantas impertinencias, obstrucciones y hostilidades?

Cuestiones como esta no tienen como objetivo respuestas inmediatas, sino un camino de autoconocimiento cultural en la dinámica permanente de los encuentros y choques entre diversidades que se ven permanentemente ante el desafío que el ensayista de los medios de comunicación y del pensamiento nagó de matriz africana, el brasileño Muniz Sodré (2017: 23), formula del siguiente modo: ¿cómo una cultura se vuelve inteligible para otra?

Indagaciones de esta naturaleza movilizan acciones y relaciones que no solamente sitúan confrontamientos, sino también esferas de gran complejidad que, en muchas situaciones, llegan al límite de la imposibilidad interactiva y de la intraducibilidad (Lotman, [1984] 1996: 27; [1978] 1998: 28). Preguntas sobre manifestaciones de tamaño complejidad demandan métodos analíticos de largo alcance y, principalmente, propensos a las dinámicas de las transformaciones culturales. Para hacerles frente a tales demandas, el trabajo semiótico de Lotman coloca

bajo sospecha el procedimiento de análisis que se orienta por la existencia de un supuesto elemento simple como forma de alcanzar otras relaciones –un método arriesgado, como se lee en su formulación–.

Tal enfoque respondía a una conocida regla del pensamiento científico: ascender de lo simple a lo complejo; y en la primera etapa, sin duda, se justificó. Sin embargo, en él se esconde también un peligro: la conveniencia heurística (la comodidad del análisis) empieza a ser percibida como una propiedad ontológica del objeto, al que se le atribuye una estructura que asciende de los elementos con carácter de átomo, simples y claramente perfilados, a la gradual complicación de los mismos. El objeto complejo se reduce a una suma de objetos simples (Lotman, [1984] 1996: 22).

El método de la complejidad parte de contingencias, de relaciones heterogéneas, de refracciones: aquellas que permiten el desvío de lo común y esperado en nombre de la información nueva. Todo esto porque la cultura y sus lenguajes no actúan aisladamente, sino en espacios de relación dinámica en los que la semiosis ocurre bajo las más variadas formas y, por eso mismo, se configura como “*continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización” (Lotman, [1984] 1996: 22). De esta forma, Lotman concibe el espacio semiótico como semiosfera –síntesis de la complejidad relacional de la diversidad y heterogeneidad semiótica en confrontamiento e interacción–. En este espacio, el mecanismo de la traducción inversa se muestra como un mecanismo por el cual la inteligibilidad puede observarse incluso la rebeldía de la falta de univocidad, como Lotman reafirma en otro momento:

La idea de que el punto de partida de cualquier sistema semiótico no sea el simple signo aislado (la palabra), sino la *relación* por lo menos entre dos signos nos hace pensar de manera diferente las bases fundamentales de la semiosis. El punto de partida no resulta ser el modelo aislado, sino el espacio semiótico. Este espacio está colmado de conglomerados de elementos, que se encuentran en las relaciones más diversas el uno con el otro: pueden aparecer en calidad de sentidos que se chocan, que oscilan en el espacio entre una plena identificación y una absoluta divergencia (Lotman, 1999: 230).

El intercambio y la alteridad definen la dinámica de la inteligibili-

dad como una efectiva acción cultural de interacción, comunicación y significación. Asimismo, ninguna acción cultural se constituye aisladamente y en estado de inercia. El aislamiento es un concepto que no circula en el repertorio analítico del pensamiento semiótico de Lotman. Al fin y al cabo, un sistema aislado es una paradoja ya que, en su existencia real, una cultura aislada contraría la naturaleza de sus fenómenos y de sus manifestaciones que solo se constituyen en el dinamismo dirigido a la interacción con el otro. Con esto, el acto de intercambio que se dirige al otro se toma como punto de partida para comprender la naturaleza de la traducción inversa en la cultura. Como afirma Lotman, “el desarrollo de la cultura, al igual que el acto de la conciencia creadora, es un acto de intercambio y supone constantemente a ‘otro’: a un *partenaire* en la realización de ese acto” (Lotman, [1983] 1996: 71).

La dirección hacia el otro (que ocurre bajo fronteras) está en la base de lo que Lotman denomina mecanismo propulsor del acto de conciencia creadora, como se puede leer en la formulación siguiente.

La conciencia creadora puede ser definida, a esta luz, como aquel acto de intercambio informacional en el curso del cual el mensaje inicial se transforma en un mensaje nuevo. La conciencia creadora es imposible en las condiciones de un sistema completamente aislado, uniestructural (desprovisto de una reserva de intercambio interno) y estático (...). El desarrollo de la cultura, al igual que el acto de la conciencia creadora, es un acto de intercambio y supone constantemente a “otro”: a un *partenaire* en la realización de ese acto (Lotman, [1983] 1996: 71).

Si el intercambio no existe sin el movimiento en dirección al otro, forma parte del dinamismo de la cultura la dependencia de lo que le es exterior. La cultura no corresponde tan solo a aquello que se organiza en un espacio que le es interior, sino que también necesita de la interacción de lo que le viene del exterior, como entiende Lotman: “el desarrollo inmanente de la cultura no puede realizarse sin la constante afluencia de textos de afuera” ([1983] 1996: 71). A partir del momento en que la interdependencia entre espacio interno y externo se reconoce como un mecanismo dinámico del funcionamiento de la propia cultura, la dinámica que se diseña entre el intercambio y la alteridad se revela un acto dialéctico. Marcado por la contradicción de construir una imagen interna de la cultura que gravita en su exterior, el sistema de la cultura está instado a elaborar “un lenguaje de trato con el mundo cultural al

que ella [la otra cultura] está incorporada” ([1983] 1996: 71). Antes que se instale la paradoja, Lotman afirma:

El doble papel de la imagen interiorizada, de la cual se exige que sea traducible al lenguaje interno de la cultura (esto es, que no sea “ajena”) y que sea “ajena” (esto es, que no sea traducible al lenguaje interno de la cultura), genera colisiones de gran complejidad, a veces marcadas por el sello de lo trágico (Lotman, [1983] 1996: 72).

Más que neutralizar la ascendencia de una cultura en relación con la otra, el mantenimiento del choque y extrañamientos define el acto ético fundado en el intercambio-alteridad se muestra fundado como aquel que inexistente sin el otro –dimensión sin la cual la dinámica simplemente no ocurre–.

Un aspecto esencial del contacto cultural está en la denominación del *partenaire*, que equivale a la inclusión de éste en “mi” mundo cultural, la codificación de éste con “mi” código y la determinación de su puesto en mi cuadro del mundo (Lotman, [1983] 1996: 73).

En su estudio sobre la interacción de las culturas, Lotman extiende su entendimiento para comprender el difícil contacto entre pueblos. Aunque haya pensado en las difíciles relaciones geopolíticas del siglo XX, Lotman no alcanzó en vida a ver las ondas de refugiados en busca de recepción para escapar de los conflictos bélicos, étnicos y religiosos que evidentemente han marcado encuentros culturales de todos los tiempos, no obstante, en el siglo XXI actúan en una frontera que su sistema teórico examinó muy bien: la complementariedad entre lo sistémico y lo extra sistémico cuya acción constituye una lucha para transformar dialécticamente relaciones como “propio / ajeno”; “yo / otro”; “hombre / bestia”; “natural / extranjero”, entre otras. Según su entendimiento, tales dicotomías –o mejor, tales anomalías– se derivan de una deformación conceptual que convierte un objeto dinámico por naturaleza en un modelo estático (Lotman, [1974] 1998: 65). Para corregir tal metodología, desarrolla la concepción de modelo dinámico basado en la autodescripción:

Puesto que la descripción, como hemos señalado, trae consigo un aumento de la medida de organización, la autodescripción de tal o cual

sistema semiótico, la creación de una gramática de sí mismo, es un poderoso medio de autoorganización del sistema (...) Es esencial subrayar que en este caso la descripción es una auto descripción, y el metalenguaje no es tomado de fuera del sistema, sino que es una subclase de él (Lotman, [1974] 1998: 68).

Con esto, el modelo dinámico de la cultura incorpora lo extra sistémico y reconoce la necesidad del otro no solamente para la definición de la cultura, sino para la recomposición de las dinámicas del propio proceso histórico que se extienden para el papel de sus fuerzas políticas del presente y del pasado. Conocemos su perplejidad ante “el enigmático fenómeno de las civilizaciones preincaicas suramericanas” (Lotman, [1980] 1998: 82). Sabemos que los hitos civilizacionales del eurocentrismo han situado las culturas ágrafas en la prehistoria y, con esto, han consagrado todas las civilizaciones de pueblos sudamericanos como integrantes del período precolombino. El derrumbe de estatuas del navegante español en diferentes puntos del continente no es solamente un gesto de ruptura, sino la revisión de una anomalía y la instauración de una nueva visión de historia en la cual los pueblos y las civilizaciones preexistentes a la expansión ibérica se consideren fuerzas políticas cuyo legado son sus descendientes. Con ello, “la formación de una nueva situación cultural y de un nuevo sistema de autodescripciones reorganiza los estados que precedieron, es decir, crea una nueva concepción de historia” (Lotman, [1974] 1998: 71).

Desde el punto de vista semiótico de la cultura, una nueva concepción de historia resulta de un proceso de traducción inversa en el cual el otro no se traduce por los códigos de una cultura que se autodenomina superior y dominante. El otro no es un ejemplar de la no cultura; su condición alosemiótica quiere tan solo decir: pertenece a otro sistema cultural y nada impide que, al interactuar, se iluminen mutuamente como aliados de la jornada histórica.

Un aspecto esencial del contacto cultural está en la denominación del *partenaire*, que equivale a la inclusión de éste en “mi” mundo cultural, la codificación de éste con “mi” código y la determinación de su puesto en mi cuadro del mundo (Lotman, [1983] 1996: 73).

No es de extrañar que le incumbió al mecanismo semiótico de la traducción inversa (entendido como dispositivo del pensamiento crea-

dor) ofrecer el gran desafío metodológico a la comprensión de la dinámica de las culturas en el camino analítico de su complejidad.

Traducción de Fernando Legon

## Bibliografía

- Américo, Ekaterina Volkova (2015). “Júri Lótman e a Escola de Tártu-Moscou”. *Galáxia*, Nº 29: 123-140.
- Campos, Haroldo de (1992). “Da tradução como criação e como crítica”. En *Metalinguagem e outras metas* (pp. 31-48). São Paulo: Perspectiva.
- Carreiro, Rodrigo (2010). “Relações entre imagens e sons no filme ‘Cinema, aspirinas e urubus’”. *E-Compós*, Vol. 13: 1-19.
- Chang, Han-liang (2003). “Is language a primary modeling system? On Júri Lotman’s concept of semiosphere”. *Sign Systems Studies*, Nº 31(1): 9-23.
- Danesi, Marcel (1998). “The ‘dimensionality principle’ and semiotic analysis”. *Sign Systems Studies*, Nº 26: 42-60.
- Gomes, Marcelo (director) (2004). *Cinema, aspirinas e urubus* [Película]. Brasil: Dezenove Son e Images.
- Gomes, Thalles (2015). *Cantos de trabalho no cinema brasileiro: uma análise das obras de Humberto Mauro e Leon Hirszman*. Tesis de Maestría. USP, São Paulo. [En línea] <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-17112015-105208/publico/THALLESGOMESCAMELLODACOSTA.pdf>
- Grzybek, Peter (1994). “The Concept of ‘Model’ in Soviet Semiotics”. *Russian Literature*, Vol. 36, Nº 3: 285-300.
- Ivanov, Viacheslav (1978). “The Science of Semiotics”. *New Literary History*, Vol. 9, Nº 2: 199-204.
- Kondratov, A. (1972). *Sons e sinais na linguagem universal. Semiótica, Cibernética, Linguística, Lógica*. Brasília: Coordenada.
- Lima, Cristiane da Silveira (2014). “Ê, gado manso! Ê saudade! Uma travessia com o filme Aboio”. *Devires*, Vol. 11, Nº 2: 74-97.
- Lotman, Juri (1970). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo.

- Lotman, Juri (1977). "Primary and Secondary Communication-Modeling Systems". En Daniel P. Lucid (ed.), *Soviet Semiotics. An Anthology* (pp. 95-98). Londres: Johns Hopkins University Press.
- Lotman, Juri (1985). *La semiosfera. Lasimetría e il dialogo nelle strutture pensante*. Venez: Marsilio.
- Lotman, Juri (1990). *The Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lotman, Juri ([1983] 1996). "Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)". En Juri Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (pp. 61-82). Madrid: Cátedra.
- Lotman, Juri ([1984] 1996). "Acerca de la semiosfera". En Juri Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (pp. 21-42). Madrid: Cátedra.
- Lotman, Juri ([1974] 1998). "Un modelo dinámico del sistema semiótico". En Juri Lotman, *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (pp. 63-80). Madrid: Cátedra.
- Lotman, Juri ([1978] 1998). "El fenómeno de la cultura". En Juri Lotman, *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (pp. 25-41). Madrid: Cátedra.
- Lotman, Juri ([1980] 1998). "Algunas ideas sobre la tipología de las culturas". En Juri Lotman, *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (pp. 81-92). Madrid: Cátedra.
- Lotman, Juri ([1981] 1998). "Cerebro - texto - cultura - inteligencia artificial". En Juri Lotman, *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (pp. 11-24). Madrid: Cátedra.
- Lotman, Juri ([1986] 1998). "La memoria de la cultura". En Juri Lotman, *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (pp. 152-162). Madrid: Cátedra.
- Lotman, Juri (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- Lotman, Juri ([1977] 2000). "El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura". En Juri Lotman, *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura* (pp. 123-137). Madrid: Cátedra.
- Rocha, Marília (directora) (2005). *Aboio* [Película]. Brasil: Teia.

- Sebeok, Thomas A. (1996). “¿La lengua como un sistema de modelización primario?”. En *Signos: una introducción a la semiótica* (pp. 136-142). Buenos Aires: Paidós.
- Sebeok, Thomas A. (1998). “The Estonian connection”. *Sign Systems Studies*, Nº 26: 20-41.
- Sodré, Muniz (2017). *Pensar Nagô*. Petrópolis: Vozes.
- Zalizniák, Andrei; Ivanov, Vyacheslav; Toporov, Vladimir (1979). “Sobre a possibilidade de um estudo tipológico-estrutural de alguns sistemas semióticos modelizantes”. En Bóris Schnaiderman (ed.), *Semiótica russa* (pp. 81-97). São Paulo: Perspectiva.