



Lis letra
imagen
sonido

Año IV, # 8,
Segundo Semestre,
JULIO~DICIEMBRE 2011
ISSN 1851-8931

Ciudad Mediatizada

Publicación del Equipo de Investigación
*Letra, imagen, sonido: Convergencias y divergencias
en los medios y en el espacio urbano*

UBACyT
Ciencias de la Comunicación
Facultad de Ciencias Sociales —UBA



Ciudad Mediatizada
L.I.S. Letra. Imagen. Sonido

Publicación del Equipo UBACyT
Letra, imagen, sonido: Convergencias y divergencias en los medios y en el espacio urbano
UBACyT. Ciencias de la Comunicación. FCS-UBA
Año IV, # 8, Segundo Semestre,
JULIO-DICIEMBRE 2011

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Decano: Sergio
Caletti, Vicedecana: Adriana Clemente, CARRERA
DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN Director: Glenn
Postolski, Secretaria Académica: Shila Vilker.

EQUIPO EDITORIAL

Director: José Luis Fernández

Consejo consultivo: Aprea, Gustavo (UBA, IUNA,
UNGS); Baggiolini, Luis (UNR); Carlón Mario (UBA);
Cid Jurado, Alfredo (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA, MÉXICO); Cingolani, Gastón (UNLP,
IUNA); Escudero Lucrecia (UNIVERSIDAD DE LILLE,
FRANCIA); Francescutti, Pablo (UNIVERSIDAD REY JUAN
CARLOS); Ledesma, María (UBA, UNER); Mangieri,
Rocco (UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, VENEZUELA);
Paz Gago, José María (UNIVERSIDAD DE A CORUÑA,
ESPAÑA); Scolari, Carlos (UNIVERSITAT DE VIC,
CATALUNYA); Tassara, Mabel (IUNA, UBA); Valdettero,
Sandra (UNR); López Cano, Rubén (ESCOLA SUPERIOR
DE MÚSICA DE CATALUNYA Y UNAM)

Consejo de Redacción/Investigación:
Mónica Berman, Damián Fraticelli, Daniela
Koldobsky, Beatriz Sznajder, Claudio Centocchi,
Sandra Sánchez, Betina González

Coordinación: Mariano Lapuente, Ximena Tobi

Consultor Editorial: Ezequiel De Rosso

Redacción/Investigación: Jimena
Jáuregui, Ana Garis, Pablo Porto López,
María de los Ángeles Mendoza,
Ana Slimovich, Santiago Videla

Diseño y producción gráfica: Mauro Oliver

Distribución: La Crujía, Viamonte 1984,
C1056ABD - Ciudad de Buenos Aires, Argentina.
Tel. (54 11) 4374 0346, e-mail:
distribuidora@lacrujalibros.com.ar

Esta publicación se encuentra
bajo el sistema de referato
de acuerdo a las normas
internacionales y forma
parte del DIRECTORIO del
sistema LATINDEX (CAICYT-
CONICET), folio 18.723
(www.latindex.org).

Editorial JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ Y
EQUIPO UBACyT
Ferrari 206, 7º B
C1414EGB Ciudad de Buenos
Aires, Argentina
revistalis@semioticafernandez.
com.ar
www.semioticafernandez.
com.ar

Los artículos firmados no
expresan necesariamente la
opinión de LIS, y los editores
no asumen responsabilidad
alguna por su contenido
y/o autoría. Se permite
la reproducción total o
parcial del material de esta
publicación, siempre que se
cite el nombre de la fuente
(Revista LIS), el número de la
edición y el nombre del autor.

ISSN 1851-8931/HECHO EL DEPÓ-
SITO QUE MARCA LA LEY 11.723/
IMPRESO EN ARGENTINA/PRINTED
IN ARGENTINE

Se terminó de imprimir en el
mes de diciembre de 2011 en
Impresiones Bellizi, Honorio
Pueyrredón 874, Ciudad de
Buenos Aires.

Ciudad Mediatizada

LIS letra
imagen
sonido

Índice

Presentación

Futuros tangibles	8
JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ	

Producción

1. Nueva visión (nv): una revista de arte en los años '50, una revista de diseño en la actualidad	14
VERÓNICA DEVALLE	
2. Teatro Ópera/Teatro Citi: los medios y redes sociales en las nuevas formas de protesta ciudadana	25
MERCEDES GONZÁLEZ BRACCO	
3. Visualidades de la ciudad contemporánea: imágenes, estéticas y espacios en la cinematografía reciente	36
ESTEBAN DIPAOLA	
4. Sobre la naturaleza abductivo-adivinatoria del rumor bursátil	46
MANUEL LIBENSON	
5. Todos menos uno. El discurso político televisivo de Pino Solanas y Gabriela Michetti en la campaña 2009	61
ANA SLIMOVICH	
6. Te estoy buscando. Los radioaficionados y la web 2.0 como distintas modalidades de desintermediación	70
GASTÓN TOURN	
7. La construcción de la empresa radiofónica	80
XIMENA TOBI	

3. Visualidades de la ciudad contemporánea: imágenes, estéticas y espacios en la cinematografía reciente

ESTEBAN DIPAOLA

En este trabajo se abordan las diferentes representaciones que la ciudad y lo urbano tienen en la cinematografía contemporánea, atendiendo a algunas características estéticas de tales representaciones. En este sentido, no se expone únicamente las condiciones de la estética cinematográfica para expresar en imágenes a las ciudades actuales, sino además las formas estéticas de visualización y conceptualización que las propias ciudades han adquirido en los últimos tiempos. Se busca, así, pensar a las ciudades como series de relaciones y de acuerdo a sus características ofrecidas por la multiplicidad, los flujos, la movilidad, sus diferentes dimensiones, su carácter global, etc. En definitiva pensar imágenes de ciudades y los intersticios producidos entre esas imágenes y las propiamente cinematográficas.

Palabras-clave: *imagen - visualidad - espacio urbano - movilidad - expresión*

Introducción

Una ciudad es una profunda difusión de imágenes. Carteles publicitarios, pantallas, gigantografías, diseños, modas, etc. se muestran como registros del pasear y de los pasajes urbanos. Las imágenes móviles de las ciudades y las visualidades que emanan, entonces, conforman un circuito y condensan series de prácticas y experiencias que instituyen formas y medios espaciales. La ciudad como tránsito y despliegue se convierte en performatividad y desplazamiento: flujos que se componen de las estéticas de una cultura globalizada donde las imágenes pueden ser reproducidas constantemente y exponerse a la repetición programada. Por eso la ciudad se define también como "espacio vivido", donde lo visual, la visión y la acción complementan trazos de experiencia urbana que confinan las estéticas y las narrativas de las distintas formas de circulación y de pasaje (GARCÍA VÁZQUEZ, 2008).

36

En ese contexto, trazos de las narrativas temporales del capitalismo tardío organizan las imágenes de lo urbano. GILLES DELEUZE (2005A) argüía que las imágenes cinematográficas organizaban un mundo, y por su parte, GONZALO AGUILAR (2006) comprendía que en el nuevo cine argentino se representaban narraciones de mundo. Pero ese mundo narrado y organizado en las imágenes es ya la exposición de movilidades: en el caso de Deleuze la "imagen-mundo" se compone en la indiscernibilidad de los signos. Para Aguilar el mundo se narra en lo posible o en las series, es decir, que en la amenaza de la experiencia (el cine de Alonso o de Martel) o en las series que transforman constantemente la experiencia (el cine de Rejtman especialmente) (IBID: 73 y ss.).¹

Se trata siempre de un régimen narrativo: la ciudad es circulación y trayectos, y las imágenes cinematográficas registran las modalidades y objetos de esa circulación. La mercancía puede ser amenaza de la experiencia o sucesión de las series, pero es, en el mundo global, "un nuevo régimen óptico" que interviene en el mundo de las imágenes (SARLO, 2009). Así, "la ciudad fílmica compone un entramado de imagen y lenguaje, de vida y muerte" (BARBER, 2006: 13). Por ello, comprender las imágenes móviles de una ciudad es, necesariamente, atravesar los intersticios entre la ciudad como imagen y sus expresiones estéticas y narrativas en las cinematografías contemporáneas.

37

Estéticas de la ciudad: expresión, experiencia y devenir de lo urbano

El espacio urbano es producido en la interacción y en las prácticas cotidianas de los individuos. Precisamente esas prácticas adquieren formas fluidas y dinámicas de interacción en el conjunto de la experiencia social y cultural. Interrogar los intersticios producidos entre una experiencia móvil de la ciudad y las imágenes de cine, requiere que en lo estético nos desliguemos de la concepción de Representación. En otro contexto abordé más exhaustivamente este punto;² aquí me interesa indicar que la tesis representativa en la estética cinematográfica obtura el plano de movilidad sobre el cual se capta el registro de los flujos permanentes de lo urbano. Siguiendo en algunos puntos indicaciones de la filosofía y la estética deleuziana³, propongo el concepto de expresión estética, atendiendo a que éste no define y fija el proceder narrativo-estético de un filme, sino que lo abre al campo material en el cual el filme se produce, es decir,

1 El cine de Lisandro Alonso, Lucrecia Martel y el de Martín Rejtman pueden ubicarse dentro de lo que se conoce como "nuevo cine argentino", un período de la cinematografía nacional que se sitúa entre mediados de los años noventa y, podría decirse -aunque ya en esto no hay un criterio común-, los años 2006 y 2007.

2 Me refiero a mi investigación y tesis doctoral defendida en el mes de mayo del año 2010 en la Universidad de Buenos Aires.

3 Entre otros conceptos que abriga Deleuze para cuestionar el modelo representativo tanto en el plano filosófico como estético, se encuentra el de "plano de inmanencia". Desde esta propuesta se organizan otras nociones que sirven para deconstruir la Representación, como son: multiplicidad, devenir, series, azar, sentido y acontecimiento. Allí donde no hay representación, adviene la expresión como condensación material y sensible de la multiplicidad, el devenir y el azar. Es decir, la expresión es el acontecimiento (Deleuze, 2002; 1989). En sus *Estudios sobre cine*, la expresión se liga, sobre todo, a la idea de "imagen-cristal".

las condiciones inmanentes de su producción en un espacio y una experiencia social y cultural (DIPAOLA, 2010A; 2010B).

Para ordenar y dar claridad al argumento, podemos sintéticamente exponer que la teoría de la Representación ha constituido el aparato crítico-semántico de la historia de la filosofía y de las teorías del arte. El pensamiento—desde sus orígenes en la Teoría de las Ideas de Platón— se sustentó siempre en el presupuesto de la mimesis y la racionalidad universal (ADORNO, 1975; 1983; DELEUZE, 2002). En ese universo de la mimesis, el pensamiento podía definirse en una identidad absoluta con la realidad.

Ese modelo de pensamiento se consolida con el surgimiento de la modernidad: el Cogito se convierte en el fundamento que unifica pensamiento con realidad y, así, la realidad sólo lo es del pensamiento. La paradoja se instituye por su dimensión tautológica: hay realidad sólo porque es un efecto del pensamiento, pero al tiempo, hay pensamiento sólo por relación a entes reales que éste representa.

En el orden filosófico, Deleuze objetará que el pensamiento no funda el orden de las cosas, sino que entre ambos hay un “único plano de inmanencia”, debido a lo cual si no hay dimensión trascendente, la representación puede empezar a deconstruirse y componer sobre ella los múltiples pliegues, sus devenires (DELEUZE, 1989; 2002). En ese intersticio abierto en la inmanencia puede emerger una “organización expresiva” que implica un permanente desplazamiento entre el pensar y las cosas.⁴

En contraposición a la Representación, aparece así la noción de Expresión que se afirma en los “efectos de superficie” que ella misma expresa y es. Así, la expresión está en el expresar pero también en lo expresado: no hay una dualidad, pues, en ese caso, no se diferenciaría en nada de la representación. Es un movimiento entre la subjetividad y la objetividad. No es la interioridad de un sujeto, pero tampoco la sublimación representativo-expresiva de un objeto, es decir, no es el modo en que el objeto se aparece a un sujeto, sino la aparición misma sin profundidad ni esencia, la aparición como el despliegue de una expresividad que no puede dejar de expresar y ser expresada a la vez.

En el plano estético, y específicamente en el cinematográfico, esta idea de expresión es articulada por Deleuze en la concepción de una “imagen-mental”. Ella indica un “cine del pensamiento” y un “cine de vidente”, es decir, un cine en el que ya no hay encadenamiento de situaciones y acciones sino imágenes ópticas y sonoras puras, sonsignos y opsignos (Deleuze, 2005a). También se termina de considerar la idea en el plano estético con la noción de “imagen-cristal” que determina la coalescencia entre las imágenes y ya no, como decimos, una relación indirecta dada en el montaje: “el cristal es expresión”, dice Deleuze (IBID: 105).

La estética cinematográfica se sustenta así en una condición expresiva, de acuerdo a este autor, a partir de una serie de indicios: en primer lugar, la imagen se conforma en el “instersticio”, lo que significa que no hay ya un encadenamiento de imágenes, sino siempre un intersticio entre las mismas; ese “bloque-móvil”, ese “espacio entre” es lo que Deleuze a lo largo de toda su obra ha considerado, efectivamente, la expresión,

4 Dice Philippe Mengue: “Los conceptos de expresión e inmanencia se implican recíprocamente: la expresión es inmanente, y la inmanencia es expresiva” (Mengue, 2008: 97).

entendida como un desplazamiento constante, como un devenir o una diferencia. En segundo lugar, ya no se trata de la condición de la verdad, es decir, las imágenes del cine no representan una verdad sobre los hechos de la realidad, contrariamente, expresan una creencia y, específicamente “una creencia en este mundo” (IBID).⁵ Por ello, en tanto la expresión es recíproca con la inmanencia y es un devenir que destituye todo modelo de representación de lo verdadero, lo que resulta de ello es una expresión de la experiencia. Porque si la realidad bajo su proceso de identificación con el pensamiento se ha vuelto una, lo que debe comprenderse es el verdadero proceso de metamorfosis que indica que los sujetos viven y se relacionan sobre la multiplicidad de la experiencia.

En definitiva, el cine contemporáneo expresa un ejercicio de lo visual, y en ese sentido no es una representación de la realidad, sino una composición de visualidades entre las imágenes de eso que denominamos realidad. Por ello la noción de expresión estética también requiere cuestionar la categoría de realismo.

Deleuze pensaba la estética en el cine desde los principios de una ontología inmanente, pues sólo si concebimos que las imágenes, el pensamiento y la realidad toman y adquieren su *sentido* sobre un “solo y único plano de inmanencia”, puede el cine reestablecer el lazo quebrado con el mundo, es decir, esa disociación generada por la idea de una inexplicable preexistencia de un modelo de adecuación entre una representación trascendente y una realidad que se eleva por sobre su propio principio. La expresión es ese nuevo lazo, siempre en devenir, transfigurándose, yendo entre las cosas y las imágenes. Un “cine del pensamiento”, y, en ese marco, ya no se trata de pensar *el* cine, sino de “pensar *con* el cine” (IBID).

De este modo, en un medio como el cine, que se articula y narra a partir de imágenes en movimiento, la expresión debe enlazarse con la circulación, con el devenir, con lo que no está sujeto a ningún régimen fijo o lógico.

Una “imagen-mental”, como ya mencionamos, que significa, a su vez, que las propias cosas son imágenes, que el tiempo y el movimiento son también imágenes. En este contexto, Deleuze rompe con toda la concepción fenomenológica del pensamiento sobre cine que consistía en establecer una relación distanciada de percepción entre la visión, la imagen y el objeto. Para el filósofo francés las imágenes existen, pero “las cosas mismas son imágenes”. Cuando se produce una imagen, se está produciendo un acto del pensamiento, pero no como algo que está más allá del objeto, sino que tiene una relación que es inherente al objeto, que genera una nueva sensibilidad de orden puramente material, una inmanencia completa entre pensamiento y objeto:

“Existen imágenes, las cosas mismas son imágenes, porque las imágenes no están en la cabeza, en el cerebro. Al contrario, el cerebro es otra imagen más entre las imágenes. Las imágenes no dejan de actuar y de reaccionar las unas sobre las otras, de producir y de consumir. No existe ninguna diferencia entre las imágenes, las cosas y el movimiento” (DELEUZE, 2005B: 78 -CURSIVAS EN ORIGINAL-).

5 Por razones de espacio no es posible desarrollar *in extenso* las cuestiones relativas a estos importantes conceptos en la obra deleuziana, sin embargo, creemos que con lo expuesto es suficiente para abordar las problemáticas propias de este artículo.

Considerando a las imágenes como una sensibilidad que es inmanente respecto al pensamiento y a los objetos sobre los que se inscribe y de acuerdo a los que se instituye, puede vislumbrarse cómo la dinámica de la expresión implica, sobre todo, un circuito y un traspaso entre las imágenes, una circulación y un devenir. Si ya no hay representación en esta concepción de las imágenes, es porque éstas se hallan entrelazadas mediante su expresividad en lo otro y restituidas por lo que lo otro expresa en ellas. Por ello, no puede ya concebirse la imagen bajo el requisito de su permanencia y un estado determinante y constante de identidad consigo misma; la imagen, al contrario, en el circuito de la expresión, es siempre diferente a lo que es: transfigura en el proceso a la cosa y se transfigura por lo que la cosa despliega en ella.

De este modo, bajo la noción de *expresión* se comprende una relación estética que es inmanente a la obra y a su vínculo con la experiencia social. Esto es, conforma una inmanencia entre forma y contenido y entiende al arte y a las imágenes como una producción social que, en tanto tal, da cuenta de la multiplicidad de la experiencia, de su devenir. Contrariamente al modelo representativo que trasciende a la obra de arte y a la realidad y, por ende, unifica y totaliza esa realidad en un concepto o modelo universal.

También Jacques Rancière ubicaba en entredicho el lugar adjudicado a la representación. Sostenía que en el manto de la modernidad artística —lugar en el que se sitúa el cine— era adecuado pensar un “régimen estético del arte” que se opone al “régimen representativo clásico” y que supone “una idea distinta del pensamiento que interviene en el arte”. Así: “En el régimen representativo, el trabajo del arte está pensado a partir del modelo de la forma activa que se impone a la materia inerte para someterla a los fines de la representación. En el régimen estético, esa idea de la imposición voluntaria de una forma a una materia se ve recusada” (RANCIÈRE, 2005: 140). Esta es para Rancière la “dialéctica constitutiva del cine”, es decir, una identidad primordial entre el pensamiento y el no-pensamiento (IBID: 146).⁶

En definitiva, no pretendo dialogar con las representaciones posibles de la ciudad, sino con las múltiples expresiones estéticas y narrativas que atraviesan a las imágenes de las ciudades. Son las cartografías diseminadas de las producciones estéticas de las ciudades las que me interesan particularmente.

De la imagen-tiempo a la imagen-espacio / De lo moderno a lo contemporáneo

Las imágenes del cine moderno son una configuración de topos y de tiempo. Deleuze (2005a) refería que la imagen-tiempo impulsaba al pensamiento hacia una nueva topología: la representación del espacio —y sus acciones— ya no era lo relevante, sino las

⁶ Respecto a la controversia del realismo y su representación en cine, Dominique Chateau afirma: “Esta disputa pone de manifiesto la dualidad fundamental de toda estética del cine, su relación a la vez con la estética general (con su historia, con su capital teórico) y con la particularidad del medio cinematográfico” (Chateau, 2010: 92).

formas que adquirirían las cualidades de la expresión estética y narrativa del espacio, es decir, atender a las diseminaciones posibles de las dimensiones topográficas. Entonces, en el contexto estético-cultural actual una noción de imagen-espacio es pensable y definible sobre los flujos de lo urbano o de lo que Olivier Mongin (2006) denomina lo “posturbano”: un mundo —y ciudades— organizado por los flujos y los trayectos, por las movilidades permanentes. Lo “urbano fluido” es experiencia de una cultura globalizada, con sus metrópolis multiculturales, que posibilita la transformación constante de los territorios producto de nuevas experiencias y prácticas que imponen un estado de “urbanización” (Muñoz, 2008). El cine compone una intervención estética sobre esos espacios conformando, en cierta manera, eso que Fredric Jameson denominó “inconsciente geopolítico”, entendido como un “instrumento conceptual para comprender nuestro nuevo estar-en-el-mundo” (JAMESON, 1995: 24).

Entonces, a la vez que la imagen-tiempo deleuziana es apertura hacia una imagen-espacio adecuada a las transiciones del capitalismo global, el cine encuentra un tránsito de lo moderno hacia lo contemporáneo. DAVID OUBIÑA (2009) reflexiona acerca de cómo el cine surgió con la modernidad urbana, pues se insertaba en la cultura propia de un capitalismo industrial creciente. Ahora bien, las transformaciones del espacio urbano actuales posibilitan pensar una nueva experiencia de las imágenes que habilitan un ejercicio de pasaje entre las estéticas de un cine moderno y las propias de un cine contemporáneo: un cine de visualidades permanentes.

En este aspecto, Domin Choi sugiere que la contemporaneidad cinematográfica surge por un desfase: “el mundo pretendido por el cine moderno simplemente no coincide con los desarrollos del mundo actual” (CHOI, 2009: 123). Así, el cine contemporáneo se definiría por un predominio de lo visual —tal había anticipado Serge Daney—, “donde lo visible funciona en conexión directa con la economía y la tecnología” (IBID: 123).

Entonces, la contemporaneidad cinematográfica es un ejercicio de lo visual que no se detiene en ningún plano representativo para expresarse como apertura de las múltiples maneras de mirar y transitar las imágenes de la actualidad.

JEAN-LOUIS COMOLLI (2007) introduce un rodeo interesante para modelar una crítica a la violencia de lo visual que exponga, al tiempo, una crítica de la representación. En un mundo donde todo tiende a hacerse audiovisual, donde todo se vuelve imagen y espectáculo, los signos se contraen, las metáforas son calladas y esa “visibilidad generalizada plantea, paradójicamente, la cuestión del debilitamiento de las representaciones” (COMOLLI, 2007: 297).

Pensar los realismos y sus representaciones cuando las imágenes y el espectáculo lo abrigan todo, obliga a interrogar y posibilitar otra vez el ejercicio de una nueva creencia, de una nueva narración: un realismo contemporáneo que sea una renovada creencia en el mundo (IBID: 365 y ss.). En fin, un realismo que en lugar de disponerse como representación de la realidad, se exprese como un ejercicio de lo visual.

De esta manera, la contemporaneidad cinematográfica se inscribe en un régimen signado por lo “imaginario” y por la sucesión de visualidades, que imprimen una producción visual del espacio y de lo urbano como experiencia de las movilidades, de los flujos y de

los tránsitos. Las imágenes móviles son intersticio entre las experiencias de circulación y diseminación del espacio urbano y las estéticas cinematográficas que lo expresan.

Esta noción de "imaginal" propone dar cuenta de una nueva dimensión problemática que debe empezar a considerar que en las sociedades posmodernas, las imágenes tienen efectos materiales concretos y entre ellos producen subjetividad, animan vínculos, instituyen deseos, pasiones, afectos, etc. Es decir, lo imaginal se sustenta en que actualmente asistimos a una indiscernibilidad entre las imágenes y lo social: las prácticas sociales están cada vez mayormente regidas por imágenes que las vuelven posibles. Las modas y el ocio, los circuitos de entretenimiento, los ejercicios de "postproducción" que originan otros usos y disposiciones de los objetos, los consumos de indumentarias, artefactos, etc. conforman distintas derivas subjetivas que atraviesan las formas de nuestros vínculos sociales y la propia constitución de los individuos y sus diferentes relaciones como imágenes: el individuo se presenta como imagen y la concreta en el registro de confianza que obtiene como reconocimiento en el espacio social y comunicacional. A partir de esa circulación de lo imaginal, las expresiones de los distintos tipos de prácticas y las interacciones con los espacios de tránsitos también se establecen mediante ejercicios y efectos imaginables: la ciudad se vuelve un registro de imágenes y disposiciones visuales que permite congregarse, dispersarse, organizarla de diferentes maneras según sus repentinas significaciones; incluso estas formas imaginables de cartografiar y practicar los espacios y de asumir identidades flexibilizadas instituyen también los requisitos visuales de diferenciación, exclusión y expulsión. 42

Sintéticamente, lo imaginal es un modo de evaluar la organización de las prácticas sociales que en la posmodernidad son traspasadas y efectualizadas entre el espectáculo, los objetos, las mercancías y el orden publicitario y consumista de socialización. Esto implica, en fin, pensar el traspaso de sociedades organizadas bajo un "régimen de organización discursiva" a otro tipo sostenido en lo que por ahora podemos simplemente denominar un "régimen de organización óptico", para mostrar, precisamente, esa preeminencia de lo visual.⁷

Pasajes: imágenes del cine en la ciudad

La figura del pasaje es la metáfora principal de las imágenes y los registros de la ciudad. Desprendida de Walter Benjamin, es significada nuevamente por Cornolli (2007) para observar los lazos entre las imágenes cinematográficas y las de ciudad. "El cine nace terriblemente urbano" -dice- porque expresa todas las metamorfosis y pasajes de la ciudad (Ibid: 506). Así, la "ciudad es una red de signos" y "serie de relaciones". Por esto, la ciudad filmada no se reduce a "lo visible", sino que entre sus pasajes se ofrecen la historia, el tiempo, las vivencias cotidianas de los hombres. Entonces, la "ciudad filmada" contemporánea es un "ejercicio de lo visual" en cuanto condensación de sus múltiples experiencias.

7 Esta noción de "imaginal" actualmente está siendo desarrollada y fundamentada en el marco del grupo de investigación que dirijo en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la UBA: "La producción imaginal de lo social", y se sustenta principalmente, como se evidencia en lo expuesto, en el análisis de la forma-imágenes que adquieren actualmente las prácticas sociales. (ver Di Paola, 2011).

El medio cinematográfico proyecta todas las convulsiones de la vida urbana, interfiriendo en el modo visual e *imaginal* con que los individuos producen sus relaciones. Stephen Barber dice "las ciudades filmicas de Europa, concebidas a menudo como espacios aberrantes, exploraron la volatilidad de la existencia y de la memoria continentales, revelaron cambios en el poder de sus medios y de sus sociedades, y rastrearón las transformaciones en el seno de la tecnología de la imagen" (BARBER, 2006: 98). Es posible definir la idea de "ciudad filmica" como un espacio aberrante que condensa la representación en imágenes de la ciudad, pero, al tiempo, su proyección, entendiendo por esto último, la manera en que las imágenes cinematográficas también producen el espacio urbano. La imagen contemporánea de la ciudad encierra una dimensión itinerante. En ese sentido, "el cine se alza como medio fundamental para establecer puentes entre las ciudades, sus panoramas y matices arquitectónicos" (Ibid: 99).

Es evidente que las representaciones cinematográficas de la ciudad pueden rastrearse desde los orígenes mismos del cinematógrafo. En el "cine moderno" las propuestas estéticas y narrativas del "neorrealismo" y la *nouvelle vague* se centraron en la dimensión de la ciudad y de la calle. Sin embargo, me interesa indagar en eso que denomino la contemporaneidad cinematográfica y en los intersticios de las imágenes. Reflexionar sobre los vínculos entre los modos mediante los cuales las ciudades se expresan como imágenes y las imágenes cinematográficas que se producen sobre esa circulación. 43

Una variedad de películas "contemporáneas" permiten producir ese ejercicio de lo visible que expresa la multiplicidad visual del mundo actual. *Help me Eros*, filme de Lee Kang Sheng⁸, muestra las maneras en que las miradas sobre la ciudad producen visualidades y espectacularizaciones que el cine no registra, sino que, más claramente, interviene sobre ellas, produce con ellas y las duplica. Todo en este filme se torna imagen y espectáculo, porque la expresión estética de la ciudad es puro devenir visual e imaginal. Por su parte, *Hierro 3* de Kim Ki-duk⁹ ofrece una mirada de la condición urbana contemporánea y de la ciudad global, donde la deriva melancólica y el rastreo nostálgico del lugar se tornan difusos entre las imágenes de la urbanidad contemporánea y las confusiones identitarias propias de una experiencia y una cultura en devenir.

Los registros visuales de lo urbano en el cine argentino contemporáneo están también atravesados por las formas estéticas de producir las experiencias prácticas de los lugares y de las calles. En películas como las de Martín Rejtman o Juan Villegas, los objetos y las formas de circulación e intercambio expresan un devenir de lo urbano que las imágenes cinematográficas atraviesan como un ejercicio más de la ciudad visualizada. Caetano y Stagnaro en *Pizza, birra, faso* (1997) también expresan las imágenes de lo urbano en su circulación, pero introducen las visualidades de los límites, las fronteras

8 Lee Kang Sheng es un director taiwanés y *Help me eros* es una película del año 2007 que muestra el orden espectacular y las corporalidades, las sexualidades y las subjetividades compuestas a partir de interacciones mediante medios electrónicos (chat, etc.) y mediante toda una producción de imágenes. El filme se pudo ver durante el BAFICI 2008 en Buenos Aires.

9 *Hierro 3* es una película del año 2004 del director coreano Kim Ki-duk, quien también realizó *Primavera, verano, otoño, invierno y otra vez primavera*. Ambos filmes tuvieron su estreno comercial en Argentina.

sobre las que la marginalidad construye sus territorios. En el plano de las culturas populares y el territorio suburbano, el mismo propósito de pensar las fronteras de los espacios y los lugares, puede evidenciarse en el cine de Raúl Perrone.¹⁰

En otro orden, *Centro* (2010) de Sebastián Martínez busca detener el registro de circulación, es decir, que sea la ciudad la que se mueve mientras la imagen se inmoviliza. Mediante esa propuesta logra intensificar las imágenes de la ciudad no sólo como experiencia visual, sino explícitamente cinematográfica. El mismo efecto se halla en la intimista *Viaje sentimental* (2010), de Verónica Chen, pero aquí ello se logra mediante los retratos fijos de una suerte de álbum fotográfico, que sin embargo no deja de hacer visible la producción de los lugares como imágenes.¹¹

La experiencia de la ciudad y del espacio como forma permanente de circulación y diagramada a partir de esos trayectos como deconstrucción de las cartografías rígidas, se percibe en el filme *Castro* (2009) de Alejo Moguillansky.¹² Allí, los tránsitos y las persecuciones, los cuerpos y las incomodidades y obstáculos organizan una visualidad de la ciudad y del espacio que compone el devenir de la experiencia de los lugares y su expresión en imágenes que posibilitan la narración a partir de esas mutaciones generadas entre las diseminaciones y multiplicaciones del espacio. En esa abstracción, como afirmara JAMESON (1995: 101): "El espacio es lo que interrumpe la naturalidad de la línea narrativa".

F. Jameson

44

En síntesis, si el cine piensa —decía Deleuze— sólo puede hacerlo a través de las imágenes (de los perceptos y afectos). Entonces, las correlaciones entre el cine y el espacio urbano, entre las imágenes cinematográficas y las imágenes de ciudad, deben comprenderse como "imágenes móviles", entendiendo por ello las múltiples experiencias de la ciudad que se visualizan y se producen mediante los trayectos y los flujos. Las imágenes móviles son las propias de la ciudad, son las visualidades de la ciudad contemporánea y por ello mismo sólo es posible organizarlas en lo visible, mediante los intersticios producidos con las imágenes cinematográficas.

10 Al igual que el anteriormente mencionado Rejtman, Juan Villegas y Adrián Caetano y Bruno Stagnaro corresponden a la generación de lo que se denominó "nuevo cine argentino". De hecho, *Pizza, birra, faso* suele mencionarse como la película fundacional del nuevo cine, aunque también esa referencia se realiza con *Rapado* (1995) de Martín Rejtman. Raúl Perrone, por su parte, es un cineasta muy independiente y con una trayectoria prolífica en la producción de filmes. Mayormente sus películas referencian a la ciudad desde los suburbios, específicamente, con Perrone aparece la imagen del conurbano bonaerense.

11 Tanto la película de Chen como la de Martínez, fueron presentadas en el BAFICI del año 2010 y luego solamente estrenadas en la sala del MALBA, sin paso por el circuito comercial.

12 Esta película se presentó en el BAFICI 2009 y luego tuvo un largo recorrido por festivales internacionales. Sin pasar por el circuito comercial se proyectó en la sala del MALBA. La película trabaja explícitamente sobre los recorridos cartográficos de lo urbano y cuenta con una composición estética que aborda lo visual desde los colores, pero también desde lo coreográfico.

BIBLIOGRAFÍA:

ADORNO, THEODOR (1970). *Teoría estética*. Madrid, Orbis, 1983.

----- (1966). *Dialéctica negativa*. Madrid, Taurus, 1975

AGUILAR, GONZALO (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor.

BARBER, STEPHEN (2002). *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona, G. Gili, 2006.

COMOLLI, JEAN-LOUIS (2007). *Ver y poder*. Buenos Aires, Aurelia Rivera.

CHATEAU, DOMINIQUE (2006). *Estética del cine*. Buenos Aires, La marca editora, 2010.

CHOI, DOMIN (2009). *Transiciones del cine. De lo moderno a lo contemporáneo*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

DELEUZE, GILLES (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires, Paidós, 2005a.

----- (2001). "A propósito de, sobre y bajo la comunicación". En de Baecque, A. (comp.) *Teoría y crítica de cine*. Buenos Aires, Paidós, 2005b, 73-82.

----- (1968). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu, 2002.

----- (1969). *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 1989.

DIPAOLA, ESTEBAN (2011). "La producción imaginal de lo social: imágenes y estetización en las sociedades contemporáneas." En *Cadernos Zygmunt Bauman* Vol. 1, N° 1, Río de Janeiro, 68-84. Se puede consultar:

<http://www.filosofiacapital.org/ojs-2.1.1/index.php/cadernoszygmuntbauman/index>

----- (2010A). *La experiencia social en devenir. Expresiones comunitarias e identitarias en el Nuevo Cine Argentino*. Tesis doctoral de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Sociales (Summa Cum Laude). Fecha de defensa: 21/05/2010. Director: Dr. Claudio Martyniuk (mimeo).

----- (2010b). "Crítica de la representación estética: realismo y nuevo cine argentino". En: *Imagofagia* N° 1, Buenos Aires, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisuales. Se puede consultar:

http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=76&Itemid=61

GARCÍA VÁZQUEZ, CARLOS (2008). *Ciudad hojaldré. Visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona, G. Gili.

JAMESON, FREDRIC (1992). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós, 1995.

MENGUE, PHILIPPE (1994). *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Buenos Aires, Las cuarenta, 2008.

MONGIN, OLIVIER (2005). *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*. Buenos Aires, Paidós, 2006.

MUÑOZ, FRANCESC (2008). *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona, G. Gili.

OUBIÑA, DAVID (2009). *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires, Manantial.

RANCIÈRE, JACQUES (2001). *La fábula cinematográfica*. Barcelona, Paidós, 2005.

SARLO, BEATRIZ (2009). *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI.

4. Sobre la naturaleza abductivo-advinatoria del rumor bursátil

MANUEL LIBENSON

Sobre la base de un análisis discursivo aplicado a un corpus de rumores bursátiles en soportes digitales, este trabajo busca mostrar la existencia de relaciones significantes entre la producción enunciativa de rumores y la activación de un tipo de imaginación cuya naturaleza inferencial sería de tipo abductivo-advinatorio. La hipótesis según la cual la circulación de rumores contribuye a la configuración de una lógica de estas características será argumentada y sostenida desde el marco analítico que provee la teoría de los juegos (CAILLOIS, 1958). En nuestro caso particular, buscaremos mostrar que la existencia de ciertas operaciones ligadas a la enunciación de rumores en dispositivos de alerta articulan fenomenológicamente la vida del rumor con la simultaneidad que requiere la acción económica en el juego de las apuestas. En este sentido, y en oposición al modo en que operan las proyecciones del metadiscurso de la ciencia económica, se observará que la discursividad-rumor (la semiosis rumoral) produce anticipaciones prospectivas cuya pretensión no es erradicar los efectos del azar en el juego sino conservar y multiplicar su riesgo.

Palabras Clave: advinación - rumor bursátil - dispositivo - circulación

Introducción

*Quem predito ventura
lume de le bope dele
razon y predichas*

Este trabajo se inscribe dentro de una investigación de mayor alcance cuyo objetivo general es explorar un conjunto de propiedades significantes que caracterizan al rumor como un modo de decir privilegiado para la producción del sentido del riesgo en los mercados organizados. La preferencia por el rumor en el mercado bursátil no es por cierto para nada novedosa: en efecto, su consagración social se manifiesta explícitamente en el renombrado cliché de la comunidad financiera internacional "comprar con el rumor

1 En toda ciudad donde existe una Bolsa se conoce este slogan entre los actores que participan de los intercambios (fundamentalmente en su versión inglesa "buy on rumour and sell on the news").

46

y vender con la noticia". Este lema de carácter exhortativo, como se observa, asocia a priori dos tipos diferentes de relato (noticia y rumor) a dos conductas económicas opuestas y complementariamente contiguas (comprar-vender). Como es sabido dentro de la esfera especulativa bursátil, "comprar" significa adelantarse en el tiempo a la suba del precio de un activo, para luego "vender" y obtener una ganancia. "Comprar" implica siempre la asunción de un riesgo por parte del comprador, y por lo tanto, la probabilidad concreta de ganar. El rumor, de acuerdo con la representación semántica que se expresa en "comprar con el rumor", aparece ligado a la producción de oportunidades para ganar y, por lo tanto, se relaciona con la expresión del sentido del riesgo.

El interés por el rumor como una discursividad privilegiada para la semantización del riesgo en la actividad de los intercambios financieros presupone de antemano una representación social del riesgo que es indisoluble del nacimiento de la modernidad. En este sentido, la matriz secular del riesgo como motor de la creación de los mercados organizados es un fenómeno indesligable del advenimiento de la ciudad moderna occidental. Para ilustrar el lugar que le cabe a la noción de riesgo en este pasaje entre lo medieval y lo moderno, Luhmann sostiene: "si con la institucionalización de la confesión la religión ha intentado conducir al arrepentimiento del pecador, desde un punto de vista secular, el cálculo del riesgo trata de un programa de minimización del arrepentimiento" (LUHMANN, 1996: 133).

47

Ahora bien, la dinámica social mediante la cual se desarrollan los intercambios en un mercado de riesgo como es el bursátil puede ser caracterizada desde sus orígenes como la dinámica de un "juego" de apuestas. En el caso del juego bursátil, se combinan dos dinámicas diferentes: el azar o "alea" (puesto que el resultado es potencialmente incierto hasta que concluye la jornada) y la competencia o "agón" (dado que los participantes luchan por información privilegiada para la toma de decisiones en contra del tiempo). Según nuestra hipótesis, el rol del rumor en este contexto de juego es perfectamente funcional a ambos propósitos. Por un lado, permite anticipar el futuro sin eliminar el azar del juego, aspecto que intentaremos mostrar más adelante. Por otro lado, el acceso al rumor siempre se constituye como un privilegio para operar, privilegio que surge de la obtención instantánea de "información caliente" para producir diferencia económica. Siguiendo con este planteo, en el juego de las Bolsas, el azar deja de ser algo impersonal y neutro, "sin corazón ni memoria" (CAILLOIS, 1958) para introducir una carrera en contra del destino que siempre se construye en el intento del participante por prever la sentencia del destino (CAILLOIS, 1958). Como producto de este acontecimiento cuasi "supersticioso", el jugador concede, siguiendo a Caillois, "todo valor de indicio a toda clase de fenómenos, hallazgos, y prodigios que imagina prefiguran su buena o

2 Tanto en Kapferer (1989) como en Schindler (2007) se dice que la diferencia entre el rumor bursátil y cualquier otro tipo de rumor, es que el primero comporta necesariamente un riesgo mientras que los otros no.

3 De hecho, es posible encontrar una vasta cantidad de simuladores virtuales en sitios Web de reconocidas agencias de Bolsa con el fin de que los inversores particulares puedan ensayar de manera ficticia su actuación en el juego de los mercados reales (ver invertironline.com).

4 Terminología que tomamos de *La teoría de los juegos* (Caillois, 1958).

5 Al respecto del camino aleatorio que sigue el precio de las acciones en el mercado bursátil consultar: Aprea, 2005; Mandelbrot y Hudson, 2006.

REVISTA LIS - LETRA IMAGEN SONIDO - CIUDAD MEDIATIZADA. AÑO IV # 8. JUL.-DIC. 2011. Bs. As. UBACYT. Cs. de la Comunicación. FCS-UBA

mala fortuna" (66). En oposición a la ciencia algebraica de los juegos cuya pretensión de cálculo tiene por objetivo destruir lo imposible del juego, es decir su "azar", y por lo tanto el juego mismo, las inferencias de tipo abductivo⁶-adivinatorio (los "indicios" de Caillois) suponen anticipaciones que en lugar de eliminar el riesgo asociado a la toma de decisiones en contextos de azar, lo producen, lo significan. En palabras de Caillois "cada vez que la reflexión combinatoria (y en esto consiste la ciencia de los juegos) resuelve la teoría de una situación, el interés de jugar se pierde junto con la incertidumbre del resultado" (CAILLOIS, 1958: 172).

Para el caso particular de este artículo, buscaré mostrar la existencia de un conjunto de operaciones discursivas activadas por un tipo particular de dispositivo enunciativo de rumor, al que denominé "rumor-alerta", cuyo resultado contribuye a la configuración de un tipo de imaginación⁸ *abductivo-adivinatoria* característica de este "juego" particular. Al plantear la cuestión de la adivinación en el seno de lo bursátil se pretende recuperar el carácter no metódico de la previsión económica, es decir, aquella instancia en que "lo económico" deja de ser observable por el metadiscurso causalista de la ciencia económica para convertirse en "instante" de una realidad que no se deja concebir como "ready-made" o prefabricada (BARTHES, 2005). Para ello, se buscará poner al descubierto ciertas claves semióticas inherentes a la configuración discursiva del "instante bursátil" como uno de los modos posibles de acceder al imaginario de aventura, de riesgo, inherente a las actuaciones económicas. Las crisis financieras del siglo XX han dado suficientes pruebas sobre el carácter imprevisible del "devenir" económico reflejando el fracaso de la afamada "expectativa racional" frente al carácter libidinal del ejercicio económico (LYOTARD, 1990).

Algunas precisiones teóricas

Como ya podrá advertirse en la introducción, el acercamiento propuesto a la problemática del rumor bursátil es en virtud de las cualidades que presentan sus variables materializaciones discursivas (alertas digitales de rumor en una diversidad de formatos —Twitter, e-mail, Instant Messaging—, archivos de rumores bursátiles en directorios de

6 Definimos la abducción en el sentido de Peirce: "Abducción es el proceso por el que se forma una hipótesis explicativa. Es la única operación lógica que introduce una idea nueva" (CP 5.171, 1903). "La sugerencia abductiva nos viene como un destello" (CP 5.181, 1903) "La sorpresa tiene sus variedades activa y pasiva; la primera se da cuando uno percibe positivamente conflictos dada una expectativa, la segunda cuando no se tiene una expectativa positiva sino sólo la ausencia de cualquier sospecha de que ocurra algo fuera de lo común totalmente inesperado, —como un eclipse total de sol que uno no había previsto" (CP 8.315, 1909).

7 Los rumores-alerta emplean como soporte la escritura electrónica y conectan la interfase producción-reconocimiento por medio de una pantalla. Las alertas de rumor se comercializan como un servicio ofrecido por sitios de Internet específicamente dedicados a la comunidad bursátil (cfr. www.stockrumors.com). Estas alertas se caracterizan por presentar rumores mediante enunciados breves en forma individualizada y autónoma (de a una por vez en una sucesión permanente). Estos servicios de alerta se ofrecen por suscripción paga y habilitan al usuario para recibir el rumor en una variedad de formatos (e-mail, Twitter, SMS).

8 La imaginación se define aquí como el Deseo *pretendidamente* activado (en una instancia de producción) por un puñado acotado de enunciaciones.

Internet, rumores en foros digitales, rumores en el diario, rumores cara a cara, rumores por teléfono). La cuestión de la *materialidad del sentido* es tratada aquí de un modo que es habitual en el análisis de los discursos sociales: a saber, por medio de la integración teórico-metodológica de las nociones de enunciación y dispositivo (VERÓN, 1998, 2004; TRAVERSA, 2001, 2009). Esto significa que el fenómeno *rumor* es observado por el analista como *producción enunciativa de enunciados-rumor en el marco de ciertos dispositivos* y no como un tipo de "información no oficial" o "no verificada" que circula por la colectividad social (KNAPP, 1944; ALLPORT Y POSTMAN, 1946; SHIBUTANI, 1966; MORIN, 1969; KAPFERER, 1989). Y esto es básicamente por dos razones que no podré argumentar extendidamente aquí. La primera radica en que la noción de rumor como información presupone una concepción indivisa del rumor como fenómeno de sentido. Esto implica que el alcance descriptivo de "información" no permite dar cuenta de las variantes de sentido que surgen de las diferentes puestas en escena que el discurso construye para montar escenas enunciativas de rumor. Estas puestas en escena, como sabemos, no solo dependen de las opciones lingüísticas utilizadas para construir el enunciado-rumor (entre otras sustancias significantes) sino también de la configuración vincular y de los desfases *témporo-espaciales* que presuponen las técnicas sociales involucradas en la producción y circulación de rumores (VERÓN, 1998; TRAVERSA, 2001; CARLÓN, 2004; 2006).

En segundo lugar, el concepto "fuente oficial" tiene sentido desde una perspectiva jurídica y no discursiva. "Fuente oficial" suele designar a todo aquel que por ley está obligado a hablar públicamente en una determinada situación. Esto significa que la noción de fuente oficial no designa quién es el responsable de una cierta enunciación según lo indicado en el enunciado, sino quién tiene la autoridad jurídica para hablar según lo dictamina un sistema de convenciones extralingüísticas. Así, en un juicio, todo lo que sea dicho por los jueces en relación con el veredicto será interpretado como proveniente de una fuente oficial. De una manera análoga, una empresa que cotiza en Bolsa se constituye como una fuente oficial dado que está *obligada* por un ente controlador a presentar públicamente un cierto número de comunicaciones estandarizadas (balances, anuncios, "hechos relevantes", etc.). Fuente no hace referencia al origen de una información sino al reconocimiento institucional que obliga a hablar a ciertos actores en determinadas situaciones. Nada impide, entonces, que estas fuentes oficiales reproduzcan rumores o pongan en manos del público informaciones cuyo origen es dudoso. El hecho de que una agencia de noticias haga circular un rumor no la convierte en la autora del rumor. Eso no impide decir que *una fuente oficial puede estar comprometida explícitamente en la circulación de un rumor*. Incluso los rumores que emanan de fuentes oficiales suelen tener un respaldo institucional que los hace ver discursivamente como más verosímiles⁹. Tal es el caso de rumores como "Según recoge Reuters, el rumor sobre un posible profit warning es el desencadenante de las caídas"¹⁰ "Según informa

9 El efecto de verosimilitud como "efecto de real" (siempre según lo indicado por el enunciado) se sostiene en este caso desde un punto de vista lingüístico. El enunciadore-reproductor del rumor hace suyo el objeto de las afirmaciones citadas mediante los diferentes empleos del presente del indicativo y de comentarios metadiscursivos. La utilización de estas estrategias coloca al discurso citado incierto a cargo de sujetos de enunciado que representan los dichos de "fuentes oficiales" en las coordenadas del presente de la enunciación del enunciadore-reproductor (i.e. traslación de la deixis del rumor citado al presente de la enunciación del enunciadore-reproductor). Esta es una propiedad habitual del estilo indirecto enmascarado (Reyes, 1994).

10 Rumor publicado en Bolsarumores.com e, 9-6-2010. El subrayado es nuestro.

Reuters, citando a fuentes cercanas, Santander y BNP son los bancos extranjeros que aún pujan por la unidad polaca del Allied Irish Bank y el Bank Sachodni¹¹, "Citigroup estudia vender 100 oficinas en EE.UU. y Canadá, según informa Bloomberg de una fente conoedora"¹².

Los enunciadores del rumor se caracterizan por presentarse como "animadores"¹³ de la enunciación y no como sus responsables, aun cuando este enunciador deba ser asimilado a una fuente oficial en el plano jurídico.

La distinción anterior es metodológica puesto que la construcción del objeto "rumor" desde una perspectiva enunciativa implica considerar la *sui-referencialidad* del enunciado-rumor sobre su propia enunciación (Benveniste, 2004). Esto significa observar los datos a partir del modo en que el enunciado *se muestra a sí mismo* como un rumor cuyas condiciones de enunciación lo habilitan para producir, en el juego bursátil, *efectos abductivo-advinitarios* sincronizados con el instante de las apuestas (i.e. efectos económicos sincronizados con efectos abductivo-advinitarios, producto de la circulación de rumores experimentados en reconocimiento como correspondientes al tiempo presente). Ahora bien, la observación de esta reflexividad enunciativa no presupone inmovilizar el objeto (el enunciado-rumor). Para recuperar el movimiento de la circulación social del sentido, me apoyo en una concepción no antropocéntrica de la enunciación (VERÓN, 2004; BOUTAUD Y VERÓN, 2007; TRAVERSA, 2001). Y esto se debe a que la puesta en obra de una configuración vincular específica —la enunciación— será tratada aquí como producto de la observación de un agenciamiento complejo en el que intervienen de manera definitiva reglas heterogéneas según el tipo de intercambio discursivo considerado (TRAVERSA, 2001; 2009).

Para dar cuenta de esta articulación entre enunciación-rumor (siempre bursátil) y "medios de comunicación", apelamos a la noción de dispositivo trabajada por TRAVERSA (2001, 2009). Lo esencial de esta conceptualización es que además de posibilitar una caracterización de ciertos aspectos del emplazamiento material de una determinada escena de enunciación, integra la dimensión fundamental del desplazamiento temporal que introducen las técnicas sociales comprometidas en los procesos de producción y recepción de textos (TRAVERSA, 2001). Siguiendo a Traversa, estos desplazamientos temporales que operan en la circulación discursiva, no solo evidencian diferentes asimetrías entre las instancias de producción y reconocimiento, sino que además reconfiguran permanentemente el sentido de la sustancia lingüística vehiculizada en el acto de enunciación. Esta perspectiva sobre el dispositivo incorpora, entonces, la dimensión temporal de la semiosis, es decir, las operaciones de pasaje y transformación que sufren las materias sensibles que componen un determinado enunciado al quedar ubicadas en escalas de tiempo diferenciables dentro del proceso de circulación discursiva (TRAVERSA, 2001).

11 Rumor publicado en la sección "Rumores" de Bolsamania.com el 20/7/2010. El subrayado es nuestro.

12 Rumor publicado en Bolsarumores.com el 24/09/2009. El subrayado es nuestro.

13 Término que tomamos de Goffman, 1981. Este autor define al animador como "the sounding box in use, albeit in some actual cases he can share this physical function with a loudspeaker system or a telephone. In short, he is the talking machine, a body engaged in acoustic activity, or if you will, an individual active in the role of utterance production. He is functioning as an "animator"" (Goffman, 1981: 144).

En el caso del rumor bursátil, los desplazamientos temporales que introducen las alertas digitales analizadas han sido centrales puesto que permitieron poner en relación *el instante* de aparición del discurso y su naturaleza abductivo-advinitaria en el juego.

Los rumores-alerta

La denominación metadiscursiva propuesta para este dispositivo supone la explicitación de algún tipo de clasificación. Dicha clasificación emerge de la observación de conductas enunciativas regulares para la producción de rumores dentro de los límites impuestos por los soportes analizados (e-mails, mensajería de texto y Web). Los rumores-alerta tienen la particularidad de ofrecerse al enunciatario de manera *explícita* como rumores. En efecto, los rumores-alerta aparecen designados *en* el propio dispositivo por medio de metatextos que los identifican como "rumores". Esto quiere decir que los dispositivos de rumor analizados se caracterizan por autodesignarse como espacios exclusivamente dedicados a la circulación de rumores bursátiles. Sin dudas que en el mundo de las comunicación digital existen otros dispositivos de rumor, como por ejemplo, los rumores que se escriben y se debaten en los foros bursátiles. En esos casos, los intercambios de rumor no aparecen designados como "intercambios de rumor" por medio de ningún metatexto, aspecto que torna la denominación de la modalidad de producción del rumor, "implícita".

Los rumores-alerta analizados emplean como soporte la escritura electrónica y conectan la interfase producción-reconocimiento por medio de una pantalla. Las alertas de rumor se comercializan como un servicio exclusivo de rumores ofrecido por sitios de Internet específicamente dedicados a la comunidad bursátil (cfr. www.stockrumors.com). Estas alertas se caracterizan por presentar rumores mediante enunciados breves en forma individualizada y autónoma (de a una por vez en una sucesión permanente). La brevedad se manifiesta en la extensión escritural de los enunciados que en ningún caso supera las cincuenta palabras. La intermitencia, por su parte, caracteriza el modo particular en que se manifiestan las enunciaciones, una tras otra en un orden sucesivo y en permanente actualización. Dicho esto, el rumor se presenta como un discurso cuyo sentido es indisoluble del "instante" de su aparición. Los rumores-alerta se ofrecen por suscripción paga y habilitan al usuario para recibir el rumor en una variedad de formatos (e-mail, Twitter, SMS)

El dispositivo rumor-alerta se define por ser un dispositivo unilateral en cuanto al tipo de relación comunicativa que propicia entre el destinador de la alerta y su destinatario. Dicho de otro modo, la construcción textual de los rumores-alerta no se muestra como el resultado de un proceso de coparticipación y negociación por parte de una multiplicidad de actores, como efectivamente resulta ser el caso de las interacciones que se producen en foros financieros digitales o conversaciones cara a cara (Goffman, 1981). Las alertas analizadas siempre se presentan bajo la forma: una alerta emitida-un enunciado de rumor.

En líneas generales, los rumores-alerta presentan dos variantes para la producción de las alertas. La primera variante se identifica con aquellos sitios que se especializan en el

envío de rumores a partir de diferentes modalidades de suscripción (i.e. stockrumores.com, pennyrumors.net). En este caso, la alerta de rumor es una alerta *dirigida*, esto es, se caracteriza por dispararse desde los sitios hacia cada uno de los usuarios particulares con una frecuencia diaria de entre cinco a siete envíos. La segunda variante productiva de rumores-alerta, a diferencia de la anterior (alerta dirigida), no opera por un servicio de suscripción ni tampoco son alertas entregadas al usuario de manera individualizada mediante envíos intermitentes a la casilla de e-mail o al celular. En esta segunda variante, las alertas son *no-dirigidas* y se producen por la aparición de “últimos rumores” en secciones específicas de rumores actualizadas a lo largo del día. La producción de las alertas, en esta segunda variante, suele estar a cargo de los mismos usuarios, quienes son convocados por los sitios a compartir los rumores de último momento. El tab (botón) de ingreso a estas secciones suele aparecer en la página principal de los sitios analizados, entre otras opciones, como “noticias”, “foros” o “anuncios”. La sección dedicada a rumores aparece explícitamente designada con metatextos del tipo “la central del rumor”, “rumores en los mercados”, “últimos rumores”, o, simplemente, “rumores”. Los rumores que se encuentran en estos espacios tienen valor de alerta solo en aquel instante en el que aparecen como el último rumor del listado. Inmediatamente después, los enunciados-rumor de las alertas pasan a formar parte de un archivo temporario de rumores indexados por fecha (cfr. bolsamania.com, bolsarumores.com, megabolsa.com). Este archivo se va completando dinámicamente con las nuevas alertas de rumor que aparecen y, simultáneamente, se va limpiando en tanto se eliminan las más viejas.

52

Este carácter de intermitencia que define al rumor-alerta como un discurso de la oportunidad fugaz, como un discurso inexplicable si se desatiende a su conexión con el *instante* de su enunciación, lo convierte en un digno objeto de análisis para aquella ciencia (imposible) “del instante” que propone Barthes en su último libro, *La cámara lúcida*. Inspirados en la reflexión fenomenológica de este autor, proponemos examinar brevemente la relación entre *instante* y *rumor* en virtud de algunas de sus propiedades.

El rumor bursátil como discurso del “instante”

El interés por lo contingente como signo de lo Particular absoluto es un tópico central en al menos dos textos de la obra de Barthes, *La cámara lúcida* y *La preparación de la novela*. El “parpadeo” del azar ocupa un lugar preponderante en estos desarrollos a partir del carácter “inatrapable” que el autor pretende restituir al Deseo, instancia subjetiva incapaz de asirse por medio de metalenguajes científicos ocupados de la generalización.

En los libros mencionados, Barthes recurre a una aguda caracterización del *haikú* y la fotografía, cuyo carácter emblemático —y homologable entre sí— radicaría en la semejanza que ambas expresiones presentan desde un punto de vista fenomenológico (BARTHES, 2005). Tanto el *haikú* como la fotografía, pese a su diferente configuración significativa, tienen la particularidad de presentificar el instante pasado (sacralizándolo) a través de un presente de lectura caracterizado por la refracción infinita (BARTHES, 1989; 2005). Ambas expresiones se caracterizan por dar vida al hecho, al mismo tiempo que presentifican su abolición a través de un efecto de intermitencia permanente e inacabable. Este aspecto, central en la fotografía, conecta su noema temporal con la Muerte,

expresando así una especie de “videncia fantasmática” producto de la resurrección de lo muerto por medio de la eternización presente del “instante”¹⁴ pasado (BARTHES, 1989). Al hacerlo, y de ahí su especificidad, toma siempre como fundamento la retrotracción del pasado (el “Nostos” de la fotografía). El efecto de retorno que constituye a la fotografía, tal como nos lo hace comprender Barthes, es indisoluble de la certeza que expresa su noema, la certeza del no poder negar el “esto ha sido”.

Ahora bien, el rumor bursátil en dispositivos de alerta también expresa una videncia fantasmática por medio de una conexión con el instante de la enunciación. La diferencia fundamental es que no lo hace por medio de un fundamento fenomenológico anclado en la “resurrección” del pasado, sino por el contrario, a través de un efecto de “anticipación” de futuro activado por la voz *viva* (presente) de un “más allá” incorporeal e impersonal. La similitud *sería* que ambas operaciones —resurrección y anticipación— se presentan como un efecto del instante presente de la lectura —de la enunciación. Asimismo, el rumor-alerta, nunca anticipa por efecto de la certeza de lo que no puede negar —en tanto noema—, por el contrario, anticipa por medio de una modulación (+ / -) de la indeterminación de su enunciación.

El rumor-alerta en soporte escritural, en oposición a lo que sucede con la fotografía, reproduce una intermitencia constante de lo futurible —y no de lo pasado—; en otras palabras, propone la activación de un deseo ansioso, permanente y siempre incumplido de saber qué es lo que *ocurrirá*. Veamos a continuación algunos ejemplos para ilustrar el carácter anticipatorio que reclama para sí mismo el rumor bursátil:

(1) (*Zona Tibia*) Se especula con la posibilidad de que British Airways podría aceptar un canje de 45%-55% en el proceso de fusión con Iberia.

(2) (*Zona Caliente*) Se rumorea intensamente que a través de un error en el abastecimiento, algunos envíos de chips se suspenderían durante tres meses.

(3) (*Zona tibia*) Rumores de un posible rescate a Grecia.

(4) (*Zona Caliente*) Está corriendo por todos los hedge y las mesas, rumor muy intenso de que el BCE está a punto de bajar en cualquier momento 50 puntos básicos.

El rumor, tal como observamos, conecta el instante presente de la enunciación (ya pasado en la medida en que es apresado por la escritura) y el futuro de los hechos que anticipa. Incluso en ciertos ejemplos tomados del inglés, se encuentra omitida la referencia al futuro produciendo un mayor sentido de la inminencia del acontecimiento suscitado por el rumor. Veamos algunos casos de rumores-alerta en soporte SMS:

14 Este carácter espectral y trágico de la fotografía se plantea de una manera reveladora en la conocida reflexión que elabora el autor sobre la foto de Alexander Gardner. Allí, con referencia a Lewis Payne, el sujeto que se encuentra próximo a la pena capital, dice Barthes: “el ha muerto”, y “él va a morir” (Barthes, 1989: 166). Este ejemplo deja en claro que toda fotografía anuncia; ella hace ver el futuro en su calidad de destino irrevocable.

- (5) [Priority: 3] Hearing¹⁵ Juniper for RVBD, 30ish
 (6) [Priority: 3] MEE downgrade to Neutral at Davenport; \$37 tgt
 (7) [Priority: 3] GENZ added to SOLAR buy list at Deutsche

Desde un punto de vista fenomenológico, el rumor bursátil (a diferencia de lo que le adjudica Barthes a la fotografía) nunca anuncia una Muerte, sólo se deja ver como una oportunidad de futuro mientras algo indique que tiene Vida como discurso. La muerte del rumor —incluso significada en muchos sitios *web* a través de fechas que acompañan como lápidas cada una de las emisiones registradas en el tiempo— nos indica que el presente impersonal de su enunciación discursiva (el típico “se dice” o “se rumorea”) ha perdido toda deixis provocando la anulación de su eficacia anticipatoria como discurso (i.e. Hearing that DELL will offer CVLT \$38 per share and that CSFB will be the Banker).

El “principio de aventura” que seduce en el rumor fuera de la oralidad, a diferencia de la autonomía de la que gozan la fotografía o el *haikú* (en cuanto al mismo principio), necesita de suplementos “ortopédicos” provistos por el dispositivo electrónico para dar cuenta de su actividad viviente como discurso. Semióticamente observamos que existe una variada dotación de signos que muestran las diferencias entre el rumor-vivo (el rumor propiamente dicho), el rumor-agónico y el rumor-muerto (i.e. el no-rumor, es decir, el rumor convertido en noticia). Un claro indicio son los procedimientos que hacen del rumor una mercancía a través de Internet. Así, en un sitio como *stockrumors.com* el usuario está obligado a pagar con su tarjeta de crédito el acceso a los rumores del momento si es que los quiere intermitentemente hora tras hora en su casilla de e-mail (rumores “cuasi-sincrónicos”). Si el usuario desea un servicio más rápido con una mayor disponibilidad de alternativas receptivas para el rumor debe abonar una suma adicional.

Contrariamente, en el mismo sitio *web* mencionado, los rumores que tienen más de un mes son gratis y por lo tanto ya no son deseables como rumores para la acción inmediata. Allí, ya como rumores muertos o agónicos, en donde la voz del “Se” ya no ancla en ningún presente (a diferencia del “Se” de los refranes que está *vivo* en un eterno presente) quedan a disposición pública como información de antecedentes pero ciertamente ya no como rumores. Las alertas de rumor que han perdido actualidad pasan a formar parte de otro dispositivo que denomino “rumores-archivo”. Este dispositivo se caracteriza por ser un espacio digital de conservación temporaria de rumores. La propiedad fundamental del dispositivo de archivo es la exhibición de una acumulación ordenada de rumores según el momento de aparición de cada enunciado y cuya conservación se restringe a un período de tiempo cercano a los noventa días. Dicho esto, una vez que las alertas de rumor quedan desfasadas en el tiempo la *naturaleza* de su efecto no es ya *abductivo-advinatorio* sino *inductivo-constatativo*. Esto quiere decir que aunque el rumor se muestre a sí mismo como rumor desde el punto de vista lingüístico, no necesariamente está en condiciones de operar pragmáticamente como rumor en el juego de las apuestas. Y esto se produce, parafraseando a Barthes, porque los rumores son signos

15 Resulta interesante observar que en inglés cuando se alude a la impersonalidad del rumor en tanto “decir indeterminado” (al “Se dice”), se lo hace por medio del acto de escucha y no de emisión. Esto se marca explícitamente por medio del gerundio “hearing”.

que se “cuajan” (BARTHES, 1989). Para poder incitar a la abducción advinatoria el rumor necesita sincronización deíctica¹⁶.

Otros signos emblemáticos que marcan la diferencia entre rumores vivos, muertos o a punto de desfallecer, son ciertos metadiscursos “calificativos” que funcionan como prefacios ubicados entre corchetes inmediatamente antes de cada una las emisiones de los rumores-alerta. Estos discursos se encargan de establecer una escala valorativa acerca del grado de incitación que posee cada nuevo rumor a partir de criterios definidos por los sitios *web* y que siempre guardan relación con el origen de la voz y la actualidad temporal del rumor (por ejemplo: [priority 1], [priority 2], [priority 3], o bien, [zona caliente], [zona tibia], [zona fría]. Estas escalas califican en diferentes grados la “confiabilidad de la fuente” y el “tipo de acción que ejerce el rumor en contra del tiempo” (i.e. rumor que ya no está actuando en el presente de la recepción —rumor muerto—, rumor que ya está actuando en el momento de la lectura —rumor agónico—, rumor que tiene potencialidad de acción —rumor vivo).

Todo este tipo de indicaciones construyen un rumor que muere cuando el futuro ya es pasado y se necesita un nuevo futuro *Ahora* para seguir ganando en el juego bursátil. Bajo esta lógica, se sigue que el rumor es un discurso ligado al azar porque no lo elimina al producir predicciones en formato de alerta para la acción. Por el contrario, al ser el rumor un discurso cuya potencialidad abductivo-advinatoria depende de su conexión con el instante de su deixis enunciativa, su adecuación a la contingencia es total. En síntesis, el rumor solo puede producir una hipótesis incitativa en la medida en que su conexión con el instante presente pueda ser percibida como real en reconocimiento.

Este efecto de instantaneidad del rumor cuyo deseo motiva la diferencia económica sin anular la incertidumbre constitutiva del juego (en oposición al propósito fundacional de la estadística), se evidencia en el carácter de “auto-cancelación” que van suscitando los rumores en la medida en que se superponen uno tras otro en el marco de una cuenta regresiva que se renueva a diario. La técnica involucrada en el proceso de producción discursiva de rumores, al simular una ilusión momentánea de simultaneidad (como sustituto de la oralidad), propone la activación de un incontrolable deseo de futuro permanente, inacabable, eternamente incumplido y renovado en cada nueva emisión. Esta operatoria discursiva por medio de la cual el futuro se yuxtapone intermitentemente con el pasado por efecto de la aparición de la enunciación, transforman el presente en

16 Este argumento entra en consonancia con una serie de estudios que compara la incidencia del rumor sobre el precio de las acciones a partir de observar un mismo rumor antes de aparecer en el diario y posteriormente a su publicación. Pound y Zeekhauser (1990) investigan rumores de adquisiciones a partir del análisis de la columna “heard on the street” (Hots) del diario Wall Street Journal. Ellos consideraron todos los rumores publicados diariamente desde el primero de enero de 1983 hasta el 31 de diciembre de 1985. Lo que descubren es que la suba del precio en las acciones de las empresas involucradas en los rumores de adquisición se produce en el período anterior a la publicación, mientras que no se registra ningún movimiento significativo posterior a la publicación del rumor en el diario. Zivney, Bertin y Torabzadeh (1996) agregan al análisis anterior la columna “Abreast of the market” del mismo diario. Su período de análisis va desde 1985 a 1988 y demuestra que el movimiento más significativo en el precio de las acciones por causa de un rumor se produce veinte días antes de su publicación en el diario. Kiyamaz (2001) realiza un estudio similar en el mercado turco (Istanbul Stock Exchange) y comprueba que la suba más fuerte en el precio de la acción se produce cuatro días antes de la publicación en papel.

un conjunto vacío que sólo aparece como el resultado de una diferencia. Haciéndonos eco de Deleuze, estamos ante un típico fenómeno de *Aión* o tiempo singular del “devenir”: futuro y pasado simultáneos en un constante esquivar el presente (a diferencia del cronos como tiempo espacializado y subordinado al presente) (DELEUZE, 1994). En otros términos, el presente de la enunciación discursiva desde el cual el rumor-alerta está en condiciones pragmáticas de generar una abducción incitativa en el juego bursátil es, precisamente, producto de la diferencia que imprimen las intermitentes y fugaces apariciones de estos enunciados en el tiempo.

Rumor, juego y adivinación

Como hemos mostrado en el apartado anterior, el futuro provocado por el rumor presenta un umbral de expectativas sobre “*lo que podría ser*” a partir del momento en que *se dice (o se escucha)* ese futuro en el presente vivo de una enunciación incierta.

A diferencia de otros géneros como el “pronóstico del tiempo”, el rumor se presenta como una enunciación indeterminada o enajenada. “Enajenación” es el nombre que encontramos para caracterizar el proceso mediante el cual el discurso construye un saber pragmático (en este caso necesario para actuar en el mercado bursátil) por la vía asertiva de la *incerteza*¹⁷ o indeterminación enunciativa. Este régimen epistémico de producción discursiva (el de la incerteza) opone el tipo de anticipación que instala el rumor a la forma de predicción canónica de la ciencia. La primera, a diferencia de la segunda, conserva el misterio de su adivinación y, por lo tanto, produce un efecto de sentido “mágico” que se abre al *goce* de los “enunciadores-rumoreantes” cuando se disputan a favor o en contra del destino en el marco de un juego. De esta manera, en cuanto a su valor prospectivo, el rumor tiene una afinidad más próxima a discursos de tipo mágico adivinatorio —predicciones astrológicas, horóscopos, profecías, posesiones— y se distancia de las anticipaciones seguras e *higiénicas* proporcionadas por la voz de la ciencia.

La pérdida de misterio que supone la predicción científica radica en que ella misma es el resultado de un dispositivo institucional hecho de garantías probatorias de verosimilitud. Como indican Lee y Fisher en su texto “Deleuze y la brujería”, la predicción científica supone un mundo dado de antemano, “de leyes inmutables que asegurarían la reproducción del pasado en el futuro, en un orden cronológico y en un espacio actual. La adivinación, en cambio, se rinde a una naturaleza compuesta por mezclas de cuerpos y nimada por acontecimientos imprevisibles (...), si la adivinación no puede ser reducida analógicamente a la predicción (...) es porque sus objetivos son tan distintos como las visiones de la naturaleza a la que consagran sus armas” (LEE Y FISHER, 2009:

17 Se emplea el término “incerteza” en lugar de “incertidumbre” a partir de una diferencia conceptual que buscamos introducir entre ambos términos. El concepto de “incertidumbre” desarrollado por las teorías cibernéticas de la comunicación, alude a un estado de cosas incierto cuya naturaleza se define por su referencia al mundo y no al discurso. En cambio, “incerteza”, tal como definimos este concepto, se caracteriza por definir lo incierto como resultado de una configuración enunciativa. En otras palabras, la incerteza es concebida aquí como una indeterminación en el orden lingüístico-enunciativo, ya sea por efecto de las voces inciertas que configuran la enunciación o bien por los puntos de vista presentados como “extraños” por el locutor.

21). Según explica Deleuze, predicción científica y adivinación responden a imperativos distintos. Mientras que la primera está sometida a un “imperativo de reconocimiento” caracterizado por la predeterminación de la regla, la segunda, se define por un “imperativo de aventura” que consiste en seguir los interrogantes y las bifurcaciones que asoman de manera intermitente en los acontecimientos. Allí, en donde la respuesta predeterminada por la regla queda depuesta, aparece una “ingeniería de lo imprevisto” en función del “soplo” que acontece y guía (PEIRCE, 1998; DELEUZE, 2002; LEE Y FISHER, 2009).

En cuanto al poder de adivinación del rumor bursátil —y no de predicción—, el misterio de sus anticipaciones sólo se anula cuando adviene su muerte como discurso, ya sea por efecto de su propia configuración temporal, o bien por la falta de adecuación de sus afirmaciones al contexto de interpretación (“los disparates”). Lo que nunca deja de suceder —porque de lo contrario ya no estaríamos ante un rumor sino ante otro “método de habla”¹⁸— es que los puntos de vista que se presentan como anticipatorios de futuro aparecen *como si* fueran de un “más allá” (“más allá” que surge de la representación enunciativa de una voz colectiva no revelada, velada, confidencial). Este modo específico de imaginación adivinatoria a través del cual el futuro adviene como resultado de un saber del “más allá”, nos recuerda (por su similitud) el de ciertas prácticas mágico-religiosas empleadas por diferentes culturas para adivinar el futuro. Según cuenta Mircea Eliade, en la tradición japonesa —por ejemplo—, los chamanes mujeres realizaban adivinaciones mediante la puesta en escena de la voz de los ausentes, considerando como parte de este grupo al espíritu de los muertos (Shinikuchi¹⁹) y al espíritu de sujetos vivos alejados geográficamente (“ikikuchi”²⁰). Así, el hacer hablar al “más allá” se constituye regularmente como la clave de interpretación de toda práctica extática vinculada con el chamanismo (Eliade, 1996). En su caracterización de la nigromancia, dice Eliade, “los muertos conocen el futuro, pueden revelar las cosas ocultas” (ELIADE, 1996: 356). Esta característica se complementa con otro aspecto fundamental de las prácticas mágico-advinatorias: el abandono del propio cuerpo para el ingreso al cuerpo del otro (ELIADE, 1996).

En el caso del rumor, el fenómeno de abandono de la propia voz es constitutiva de su entidad como discurso anticipatorio. El sujeto del rumor abandona su propio cuerpo, su propia voz, para convertirse en manada, en sujeto de la multiplicidad, en sujeto de la voz incorporal del “Se”. Este aspecto permite trazar una diferencia entre el rumor y las llamadas profecías autocumplidas. En el sentido clásico del término, el profeta o gurú es hablado por una fuerza superior, invisible, fantasmática, que toma prestada la voz del profeta sin la cual la escenografía de la profecía no tiene ningún tipo de garantías (ídem en sentido moderno cuando los medios de masas evocan la voz de los “los gurús” para generar previsiones económicas). En el rumor, en cambio, el préstamo de voz (la voz del otro) nunca reenvía a la autoridad de una entidad superpoderosa identificable en una figura (Jehová, Adonai, etc.). Por el contrario, el mecanismo que emplea es radicalmente el opuesto. El préstamo de voz del rumor radica en su indeterminación, en la falta de figuras, en el reemplazo de la autoridad del Uno por la autoridad de lo Múltiple. En otras palabras, el rumor construye al sujeto en su calidad de “manada” (recordemos

18 Esta expresión es empleada por Barthes para referirse al *haikú*.

19 Se traduce como “la boca de un muerto”.

20 Se traduce como “la boca de un vivo”.

que según Deleuze, el animal es en primer lugar "manada"). Esta desrealización de la autoridad enunciativa sobre la producción del destino es lo que, creemos, asignaría al rumor un rasgo supersticioso en cuando su funcionamiento como discurso.

Otro dato que curiosamente permite homologar "adivinación" y "rumor" es su carácter *tabú*. La negatividad de la censura es un sello que signa la historia de ambas prácticas al considerarlas potencialmente destructoras. Es bien conocida la represión impuesta por los intereses codificadores de las religiones hacia la alquimia y la adivinación, por ejemplo, a través de las persecuciones ejercidas por los mecanismos de control eclesiástico en las llamadas "cazas de brujas" (LEE Y FISHER, 2009). En el caso del rumor, el interés por su erradicación es explícito desde los primeros estudios desarrollados en el período de guerras mundiales (recuérdese la creación de las famosas "clínicas de rumores" ideadas por científicos de Harvard durante la segunda guerra mundial). En la actualidad, los mecanismos de censura de rumores en el ámbito bursátil siguen vigentes a través de documentos oficiales que prohíben su circulación por considerarlos que atentan "contra la transparencia de las operaciones bursátiles". Tanto la CNV (Comisión Nacional de Valores) como la SEC (organismo de control de las operaciones en Bolsa de los Estados Unidos) tienen publicados en sus sitios *web* documentos que reglamentan importantes multas a todos aquellos que sean descubiertos como responsables por la circulación de "rumores falsos". La "caza de brujas", por tanto, aparece históricamente como otro de los rasgos comunes a "rumor" y "adivinación".

En resumidas cuentas, esta combinación de "anticipación" e "indeterminación" que constituye la potencia de la imaginación adivinatoria del rumor, produciría eficazmente un sentido vivo (no calculado) del riesgo. Como es sabido, éste es directamente proporcional a las ganancias que pueden obtenerse de él (a mayor riesgo, mayores ganancias).

Reflexión final

En contraposición con aquellas teorías que observan al rumor en calidad de señal portadora de información, hemos caracterizado al rumor como un tipo particular de enunciación discursiva cuyas propiedades semánticas intervienen en la producción de un imaginario de apuesta. Esto nos ha llevado a concebir al rumor como una pieza fundamental del mercado bursátil en tanto uno de los indicios privilegiados para operar en el juego sin eliminar el riesgo asociado a los intercambios económicos. Anticipación e indeterminación han sido las operaciones clave para explicar la homologación entre rumor y adivinación (versus predicción científica) como mecanismo productivo del riesgo en el juego bursátil.

Este carácter central del rumor en la producción de anticipaciones *con riesgo*, se manifiesta en dos aspectos que el dispositivo rumores-alerta satisface ejemplarmente: por un lado, multiplica *ad infinitum* las inferencias abductivo-adivinatorias asociadas a la reproducción de oportunidades de gasto en el marco de un juego donde se negocian capitales (i.e. la "imaginación adivinatoria" del juego). Por otro lado, dado que los rumores-alerta solo tienen valor de rumor en el momento en el que aparecen (por su

naturaleza sincrónica), su conexión con el instante es absoluta y crucial. Esto hace que la naturaleza contingente y fugaz del rumor, en tanto discursividad, se adecue plenamente al azar requerido por el juego para realizarse.

Esta es una diferencia fundamental con los discursos de la estadística o del álgebra de los juegos, que al intentar reducir la incertidumbre de una situación anulan el juego mismo. El rumor, como se sabe, es efectivo tanto para multiplicar la diferencia económica en la compra-venta de acciones como para hacer apuestas riesgosas en las carreras de caballos. Y esto es en virtud de la relación entre el rumor con el azar mismo del juego, que lejos de ser comentado por el rumor, queda significado por él.

Toda esta reflexión lleva a un interrogante de mayor alcance que consiste en averiguar a futuro qué tipo de relaciones significantes se manifiestan entre la circulación de la palabra bajo la forma de intercambios "rumor" y la circulación de mercancías (o "capital financiero") (Marx, 1959). Este aspecto poco explorado no es menor, en tanto que el rumor parece personificar aquel carácter fantasmagórico de la forma mercancía anunciado por Marx: es decir, su potencia de goce autónomo más allá de los sujetos que intervienen en los intercambios. Esta relación entre rumor y mercancía es por cierto doble, tal como pudimos observar en el análisis efectuado. Por un lado, el rumor hace circular el capital en la medida en que es un discurso abductivo-adivinatorio destinado a multiplicar oportunidades de inversión con un riesgo asociado (i.e. "comprar con el rumor y vender con la noticia"). Paralelamente, tal como se observa en el dispositivo rumor-alerta, el rumor es en sí mismo una mercancía dentro de un mercado de opciones discursivas que cotiza alternativas con diferente valor para la acción económica. En este último caso, lo que se compran son las palabras y no los activos financieros. La lógica de mercantilización del rumor, como vimos, obedece al grado de sincronización que promete el rumor con respecto el instante *vivo* de un posible reconocimiento. De esta sincronización variable entre producción-reconocimiento del rumor vemos que depende su naturaleza abductivo-adivinatoria en el juego bursátil. Cuanto mayor es el desfase temporal entre instancias, el rumor tiende a transformarse en dato de sí mismo y por lo tanto pierde valor abductivo-adivinatorio para las apuestas. Una vez transformado en dato (cuando el rumor bursátil aparece en el diario, por ejemplo), el enunciado se ofrece para la constatación, no para la anticipación riesgosa. Por el contrario, cuando la interfase receptiva está más cerca del instante de aparición de la enunciación, más privilegios le confiere el rumor para actuar en el juego y producir diferencia económica. De esto se sigue que hay una relación de dependencia entre la acción del dispositivo comprometido en la circulación del rumor y el tipo de operación inferencial que activa dentro de la lógica del juego.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLPORT, C. Y POSTMAN, L. (1946). "An Analysis of Rumor", *The Public Opinion Quarterly*, Vol. 10, No. 4 (Winter, 1946-1947). 501-517
- APREDA, R. (2005). *Mercado de Capitales, Administración de Portafolios y Corporate Governance*, Buenos Aires: Editorial La Ley.
- BARTHES, R. (1989). *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós.

- (2005). *La preparación de la novela*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BOUTAUD, J. J. Y VERÓN, E. (2007). *Sémiotique ouverte. Itinéraires sémiotiques en communication*, Paris : Lavoisier, Hermes Science.
- CALLOIS, R. (1958). *La teoría de los juegos*, Barcelona: Seix Barral S. A.
- CARLÓN, M. (2006). *De lo cinematográfico a lo televisivo: Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La Crujía.
- (2004). *Sobre lo televisivo: dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires: La Crujía.
- DELEUZE, G. (1994). *Lógica del sentido*, Barcelona: Planeta Agostini.
- (2002). *Diferencia y repetición*, Buenos Aires : Amorrortu.
- ELIADE, M. (1996). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México: Fondo de Cultura Económica.
- GOFFMAN, E. (1981). *Forms of Talk*, Pennsylvania : Pennsylvania Univesity Press.
- KAPFERER, J. N. (1989). *Rumores, El medio de difusión más antiguo del mundo*, Barcelona : Plaza y Janes Editores.
- KIYMAZ, H. (2001). «The effect of stock market rumors on stock prices: Evidence from an emerging market », *Journal of Multinational Financial Management*, 11. 105-115.
- KNAPP, H. (1944). "A Psychology of Rumor", *The Public Opinion Quarterly*, Vol. 8, No. 1. 22-37.
- LEE, M. & FISHER. M. (2009) *Deleuze y la brujería*, Buenos Aires: Las Cuarenta.
- LUHMANN, N. (1996). "El concepto de riesgo". Giddens, A., Bauman, Z., Luhmann, N. *Las consecuencias perversas de la modernidad*. Barcelona: Anthropolos.
- LYOTARD, J.F (1990). *Economía libidinal*, México: Fondo de Cultura Económica.
- MANDELBROT, B. Y HUDSON, R. (2006). *Fractales y Finanzas. Una aproximación matemática a los mercados: arriesgar, perder y ganar*, Barcelona, Paidós.
- MARX, K. (1959). *El Capital. Tomo 1*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- MORIN, E. (1969). *La Rumeur d'Orléans*, París: Editions de Seuil.
- PEIRCE. CH. (1998). *The Essential Peirce, Selected Philosophical Writings, Volume 2 (1893-1913)*, Bloomington: Indiana University Press.
- POUND, J. Y ZECKHAUSER (1990). "Clearly heard in the street: the efect of takeover rumor son stock prices", *Journal of Business*, 63 (3). 291-308.
- SCHINDLER, M. (2007). *Rumors in the Financial market, Insights into Behavioral Finance*, New York: Willey.
- SHIBUTANI, T. (1966). *Improvised News: A Sociological Study of Rumor*, Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- REYES, G., (1994). *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*, Madrid: Arco Libros.
- TRAVERSA, O. (2001). "Aproximaciones a la noción de dispositivo", *Signo y Seña, Revista del Instituto de Lingüística de la UBA*, (12).
- (2009). "Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse", *Revista Figurasiones*, (6).
- VERÓN, E. (1998). *La semiosis social*, Barcelona: Editorial Gedisa.
- VERÓN, E. (2004). *Fragments de un tejido*, Barcelona : Editorial Gedisa.
- ZIVNEY, T.L ; BERTIN, W. J., Y TORABZADEH, K. M. (1996). «Overraction to takeover spéculation», *The Quarterly Review of Economics and Finance*, 36 (1). 89-115.

60

5. Todos menos uno. El discurso político televisivo de Pino Solanas y Gabriela Michetti en la campaña 2009

ANA SLIMOVICH

El discurso político ante el advenimiento de los medios masivos ha sufrido múltiples transformaciones. Las teorías sobre la *democracia audiovisual* en la cual se consuma la mediatización de lo político (MOUCHON 2002; SARTORI 1998, VERÓN 2002), coinciden en un solapamiento de la dimensión polémica. Este trabajo observa los discursos de dos candidatos, Gabriela Michetti y Pino Solanas, durante el debate televisivo pre-electoral de 2009. Se centrará en los lugares enunciativos y utilizará herramientas de la Lingüística Crítica (HODGE Y KRESS 1993).

Palabras clave: discurso político-medios-enunciación

En el siguiente trabajo se realizará un análisis del discurso pre-electoral de dos candidatos, Pino Solanas y Gabriela Michetti, durante la campaña de 2009. Se tomarán en cuenta los discursos del debate transmitido por la señal TN, el 17 de junio de 2009, en el que participaron Carlos Heller, Gabriela Michetti, Pino Solanas y Prat Gay; y como moderadores, Gustavo Silvestre y Marcelo Bonelli.

Mediatización de la política

El discurso político ante el advenimiento de los medios masivos ha sufrido múltiples transformaciones; que se han acentuado con la imbricación del discurso político en emisiones televisivas informativas y de entretenimiento, y los nuevos medios como internet. Con respecto a los acontecimientos políticos electorales en las emisiones informativas televisivas —objeto del corpus—, se ha estudiado el lugar de intermediario que ocupan los periodistas (VERÓN, 2001).

El debate pre-electoral televisivo es un género formalizado que depende de regulaciones de la institución informativa. En este sentido, implica el entrecruzamiento de dos