

LIBRO DE ACTAS

PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL

INFOXICACIÓN: MERCADO DE LA INFORMACIÓN Y PSIQUE

COORDINADORAS:

DRA. ROSALBA MANCINAS-CHÁVEZ

DRA. ANTONIA ISABEL NOGALES BOCIO

SEVILLA, 2014

SUPERVISIÓN Y CORRECCIÓN DE TEXTOS:

María José Barriga Cano
Nuria Muñoz Fernández
Fabián Rodríguez Vázquez
Manuela Nieto Márquez
Pilar Domínguez-Palacios Conejo
Manuel Rodríguez Illana
Sara Reig Lebrato

ISBN: 978-84-937600-6-9

Edita: **Ladecom**
Laboratorio de Estudios en Comunicación
Despacho H1
Facultad de Comunicación
C/Américo Vespucio s/n
41092 Isla de la Cartuja
Sevilla
(+34) 954556104
www.ladecom.es
Para más información: ladecom@us.es

Diseño y maquetación: [iberoMEDIA](#)

**LA CAZA (THOMAS VINTERBERG, 2011):
UNA LECTURA DESDE LA SEMIÓTICA DE LA SOSPECHA**

**THE HUNT (THOMAS VINTERBERG, 2011):
AN INTERPRETATION FROM SEMIOTICS OF SUSPECT**

Manuel Broullón Lozano

mbroullon@us.es

Universidad de Sevilla

Resumen: actualmente conviene hacer una distinción radical entre la sospecha entendida como estado de alarma general ante los más leves indicios de manifestación de un fenómeno y la sospecha como actitud metatextual. Esta última acepción relanza a la semiótica (en el marco de la ciencia transmoderna) como la metodología crítica más adecuada para elucidar conflictos entre realidades virtuales edificadas sobre pactos comunicativos. Esta es la problemática que nos presenta *La caza* (Vinterberg, 2011) en donde se nos invita a sospechar de la sospecha, a desconfiar del estado de alarma social generado por una saturación informativa que no sería sino una mentira, “parece-pero-no-es”, construcción simbólica sobre una ausencia total de referencia.

Palabras clave: *La caza*, Thomas Vinterberg, semiótica de la sospecha, semiosfera.

Abstract: let us make a radical distinction between “to suspect” as a social alarm in front of a phenomena’s index; and “to suspect” as a metatextual attitude which reloads semiotics as the proper critic method for solving conflicts between virtual realities. Let us point that this realities are based on the social agreements of communication. This is the fact that we find on Thomas Vinterberg’s movie The Hunt (2011) where we are invited to suspect around the suspicions, to mistrust on the stament of social alarm where we find an infomational overload. On semiotics we may name this phenomena as a lie, “it-seems-but-it-is-not”, which is built on a general absence of reference.

Keywords: The Hunt, Thomas Vinterberg, semiotics of suspect, semiosphere.

0. INTRODUCCIÓN.

Triste opinión, la mentira convertida en orden del mundo (Franz Kafka, *El Proceso*).

De acuerdo con el Teorema de Thomas, si la gente define ciertas situaciones como “reales”, estas se convierten inmediatamente en “reales” en sus consecuencias. Así sucede en la película *La caza* de Thomas Vinterberg (2013). En este film, y como es propio del género judicial literario y cinematográfico, el sospechoso tendrá que probar por sus propios medios aquella inocencia de la que los espectadores somos testigos y cómplices en contra del creciente acoso de la comunidad, que lo señala con el dedo y lo denomina con la categoría semántica de la *culpa*, la repugnancia, de la *miasma* trágica, mancha o pecado que señala al pérfido-sospechoso (lo semantiza) para el resto de su existencia y lo relega a un estado permanente de exclusión.

Los mecanismos de composición formal de los que hace gala Vinterberg en este film son de una extraordinaria potencia estética, pero no será este el propósito que nos ocupe en las páginas siguientes. Bien al contrario, a partir del análisis fílmico, trataremos de proponer una tipología general de las patologías semiósicas a partir de las construcciones textuales del “creer” (Lozano, 2012) y del “sospechar” (González, 2013) que empujan a este tipo de circunstancias.

1. MARCO CONCEPTUAL Y TERMINOLÓGICO.

Este razonamiento, el del Teorema de Thomas, nos pone sobre la pista de que la realidad es precaria. En la postmodernidad y tras la caída de los “metarrelatos de legitimación” (Lyotard, 1998: 63-73) la realidad ya no será ni podrá ser una sola ni unívoca, sino un conjunto formado por varios estratos modelizantes (Vattimo, 2013: 118) que actuarían del mismo modo que la *interfaz* de un software informático, produciendo *marcos* (Lakoff) que dirigen la visión y la comprensión del mundo hacia una serie de elementos o aspectos obviando o dejando en segundo término a otros. Y es que hemos aprendido con la práctica cinematográfica que todo acto de encuadrar no es otra cosa que la acción de imponer unos límites, de proponer un punto de vista y acotar un campo de visión, conectando la información nueva a la ya conocida y permitiendo así la comprensión de aquello que se nos presenta ahora ya compuesto (in-formado) como signo, que es la unidad mínima a la que la semiótica ha tomado como objeto de estudio.

En virtud de la crítica a la *semiótica atómica* o *molecular* inmanente (Vázquez Medel, 1998: 75-78) hoy sabemos que los signos se asocian en relaciones complejas, es decir, en el *texto*. Estas relaciones intra-textuales e inter-textuales generan un tejido rico en conexiones que legitiman o desacreditan los elementos que lo constituyen configurando el imaginario y, desde ahí, las cosmovisiones, nuestro posicionamiento ante el mundo. Con la *semiótica de la cultura* nos referiremos en adelante a la *semiosfera* (Lotman, 1996: 23), concepto textual y liminar. Entendemos que el *ecosistema comunicativo* es el único espacio en el que se puede dar la *semiosis*, esto es, la producción social del sentido, la vida de los signos en el decurso de su “dinamismo textual” (Vázquez Medel, 1995).

No es ya por tanto una sola realidad unívoca y universal sino las realidades virtuales desde las que conocemos y re-accionamos. A veces estas realidades paralelas coinciden a la manera del solapamiento, donde varios planos independientes con áreas comunes se superponen, pero también pueden entrar en conflicto en aquellos puntos en los que colisionan como dos capas tectónicas. Si “la realidad es el resultado de la comunicación” (Watzlawick, 1979: 5) cabe preguntar con la Escuela de Palo Alto: “¿es real la realidad?”:

“la producción de realidades con base en las *creencias* y en virtud del *principio de interdependencia*²⁹⁹ ponen de manifiesto que la clave no está en los contenidos ni en los elementos textuales, sino en los pactos que se materializan en la *semiosis discursiva*” (*op. cit.*, 1979: 112).

Corresponderá por tanto a la semiótica, en su capacidad metadiscursiva, poner bajo sospecha a las creencias que damos por válidas en juicios y pre-juicios, a los textos que generan, y analizar los nexos y pactos que configuran la *semiosfera* con las herramientas metodológicas que le son propias. Por otra parte, una semiótica estética que se ocupe de los discursos cinematográficos nos será especialmente útil para establecer itinerarios posibles de lectura e interpretación (y también de desenmascaramiento, lo veremos) sobre los fenómenos culturales. Finalmente se trata de colaborar con la semiótica general en aquella función que le es propia: la de establecer grandes categorías operativas desde las cuales poder emprender futuras indagaciones aplicadas.

²⁹⁹ La cursiva es mía.

2. LA ERA DE LA SOSPECHA: UNA LECTURA DEL CONCEPTO DE “INFOXICACIÓN”³⁰⁰ DESDE LA SEMIÓTICA DE LA CULTURA.

Desde el punto de vista de aquella semiótica de la cultura que entiende la semiosfera en su acepción de metáfora biológica (Vernadski, en Lotman, 1996: 23 y ss.), cualquier introducción de un elemento intoxicado en la estructura puede ser letal para todo el sistema. Sin embargo, esta explicación un tanto simplista no nos satisface, pues sería más asimilable a la teoría social orgánica que a la semiótica textual. La Teoría Matemática de la Comunicación (Rodrigo, 1995: 44-48) apoyada en el tercer principio de la termodinámica (el concepto *entropía*, *op. cit.*: 47) y más recientemente el modelo epistemológico de la *caología* nos han mostrado que todo sistema tiende, por sí mismo, al desorden. Tal vez también a la autodestrucción.

Si toda estructura plantea un problema de caos, puntos ciegos y contradicciones internas urge poner a todo el sistema bajo observación. La Filosofía de la Sospecha³⁰¹ que sirve de base a las Teorías Críticas del Conocimiento ya nos ha prevenido de que conviene revisar las condiciones y pactos por los que damos por sentado que la realidad es real, desenmascarando a la ciencia y al sentido común como meros modelos realistas. Nuestro interrogante va más allá. ¿Qué ocurre cuando un estado general de alerta y terror por sospecha o una creencia fuertemente arraigada en la semiosfera terminan levantando ilusiones, simulacros, a partir de la actualización de elementos latentes?

Esto es lo que le sucede al personaje Lucas en *La caza*: no son los indicios³⁰² los que producen el significado y proponen un sentido aplicable en un procedimiento

³⁰⁰Entiendo que si el diccionario RAE define *intoxicación* como derivado de *intoxicar*, 1) envenenar 2) dar información manipulada o desvirtuada con el objeto de crear un estado de opinión propicio a ciertos fines; el concepto “infoxicación” no hace sino redundar en la acepción segunda, lo cual lo convierte en objeto estratégico para la semiótica. De otra parte, presupongo que toda intoxicación aparece por la introducción de una toxina en un organismo en homeostasis que se ve damnificado tras el contagio. Es este el punto de la metáfora clínica del que vamos a ocuparnos.

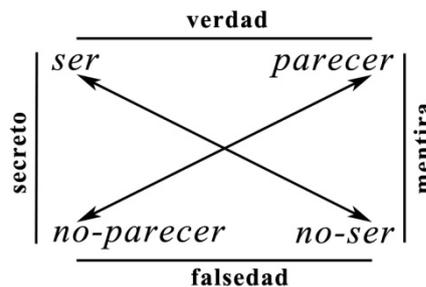
³⁰¹ Aludo por supuesto a la denominación de “Escuela de la Sospecha” que propone Paul Ricoeur en su conocido ensayo *Freud: una interpretación de la cultura* (“La interpretación como ejercicio de la sospecha”, 1989: 46 y ss.) y definida como la convergencia de tres pensadores en un principio bastante lejanos como son Karl Marx, Sigmund Freud y Friedrich Nietzsche en lo que se refiere tanto al método como a sus objetos de estudio pero que comparten sin duda una actitud similar de desenmascaramiento de las mistificaciones presentes en la mente humana, en la sociedad, en la psicología, en la economía y en la historia. Recogemos como es lógico aquellas revisiones más recientes formuladas por Maurizio Ferraris – “Envejecimiento de la Escuela de la Sospecha” (Vattimo, Rovatti, 2006: 169-191)-, Pier Aldo Rovatti y Gianni Vattimo – “El pensamiento débil” (*op. cit.* 18-42). Igualmente, Vattimo dedica lúcidas páginas a la cuestión en *De la realidad* a propósito del comentario de Nietzsche y Heidegger (2013: 97 y ss.).

³⁰² Tomamos el concepto de “indicio” de Charles Sanders Peirce, por el que la referencia y el significante están unidos por una relación de contigüidad.

judicial, sino que un significado latente en la semiosfera (los comportamientos típicos de un pedófilo, Vinterberg, 2013; 00:30:33-00:35:39) y un sentido fuerte de creencia (“¡yo creo a los niños, Lucas, los niños no mienten!”, afirma Grethe, la directora del parvulario, *op. cit.*; 00:43:35) orientan a los significantes en una deriva de sentido errónea. Incluso cuando la supuesta víctima, la pequeña Klara, descubre el engaño revelando el origen falso de los indicios nadie la cree:

- Él no hizo nada. Fui yo, dije una estupidez. Ahora todos hablan de eso en la escuela, los niños dicen tonterías.
- Klara, cariño mío... cuesta entenderlo pero puede que tu cabeza prefiera no recordar lo que pasó porque no es muy bonito. Pero Klara, OCURRIÓ. Nos alegramos mucho de que nos lo contaras (Vinterberg, 2013: 00:50:36).

Si los elementos que generan incertidumbre y patologías semiósicas son falsas apariencias, entonces conviene retomar el cuadro greimasiano de las modalidades veredictorias (Greimas, Courtés, 1988: 434):



Estaríamos por tanto en el ámbito de la *mentira*, aquel fenómeno complementario “que comprende los términos de “no-ser” y “parecer” situados en la deixis negativa” (*op. cit.*: 255). La *falsedad* no podría suponer un elemento nocivo capaz de generar patologías pues, a todas luces, “no-parece” y, efectivamente, “no es”. Que la falsedad no pueda ser tomada en serio es algo meridianamente claro, para desgracia de nuestro protagonista. Ahora bien: todo esquema actancial nos permite colocarnos en cualquiera de las posiciones de cada una de sus funciones. Lo que Lucas conoce como *verdad* es *falsedad* para sus vecinos; lo que para Klara es *mentira*, es *verdad* para sus padres, cuyo sistema de creencias los lleva a sospechar del testimonio de su amigo Lucas. Ahora bien, si el narrador no nos hubiera mostrado la *verdad*, esto es, el equívoco que da lugar a la mentira que genera el caos en el sistema, ¿a quién creeríamos?

Formulemos pues la pregunta clave de esta investigación: ¿la “infoxicación” proviene del exterior del ecosistema textual por infección o contagio? ¿O por el contrario, todo sistema textual está avocado al caos generando por sí mismo equívocos y derivas de sentido alternativas, otro sentido común diferente al de la estructura en falsas realidades que aparecen como verdaderas? La segunda hipótesis nos parece más plausible.

Como ya hemos anticipado en el apartado anterior, en la definición de “semiosfera” formulada por Yuri Lotman, esta se entiende como el único espacio en el que puede tener lugar la semiosis. Por lo tanto, nos parece absurdo buscar el origen de la intoxicación semiósica en el exterior del sistema, a no ser que nuestro deseo fuera 1) formular una teoría conspiratoria 2) fundar un pensamiento trágico en el que una voluntad metafísica inyecta el veneno en nuestro sistema. Aunque ciertamente Lotman reconoce que existen fenómenos de traducción entre realidades semióticas y realidades no-semióticas, zanjar en este punto la problemática nos parece extraordinariamente pobre, pues ello implicaría buscar a ciegas en la oscuridad de un ámbito que no le corresponde a las Ciencias de la Comunicación como objeto de estudio.

En el primero de los casos (un agente vírico) sería competencia de las instituciones normativas del sistema (la jurisdicción) castigar a quienes perturban el bienestar de la comunidad sentando precedentes y ofreciendo una “vacuna” simbólica para futuras ocasiones de contagio. Esta es la actitud, injusta actitud, que adoptan los miembros de la comunidad local de Lucas en *La caza*: castigar al sospechoso incluso en contra del principio de presunción de inocencia. Parece que cuando es detenido por la policía ya es declarado culpable inexcusablemente, y en consecuencia los vecinos respiran tranquilos (Vinterberg, 2013; 01:04:32). Pero veremos que con la resolución judicial no se acaba el problema, que es de dimensiones mucho mayores.

El segundo de los casos (un sujeto alojado en el plano de la transcendencia extratextual) que puede parecer un tanto exagerado es perfectamente pertinente en un cierto ámbito textual de creencias. Nótese que en la película de Vinterberg, especialmente en la escena de la ruptura entre Lucas y su amante Nadja (2013; 00:55:25-00:56:45), incluso se nos sugiere que inexplicablemente algo o alguien superior ha condenado al héroe y que, como Edipo, Lucas trata en vano de contravenir la profecía oráculo. Y es que la estética de lo trágico recorre todo el film hasta la escena conclusiva a modo de final abierto. Ciertamente, aunque retorcida, esta la más plausible de las hipótesis si pensáramos que el agente de la intoxicación es externo a la estructura

semiótica, pues estamos convencidos de que el texto de la cultura todo lo abarca, de que la interacción simbólica llega a todos los rincones de la existencia humana. Estaríamos entonces en el ámbito de la metafísica y de la teología, no de la semiótica. Pero como advirtió Albert Einstein a Schrödinger: esto equivaldría a afirmar que “dios juega a los dados con el universo y eso, sencillamente, no es posible” (Aramburo, 2003: 18). En lo que a nosotros respecta, “de lo que no se puede hablar, mejor es callar” (Wittgenstein, 1989: 183).

Busquemos por tanto los síntomas de la patología semiótica en el interior de los propios textos. Es por ello por lo que hemos preferido centrar nuestro objeto de estudio en un signo estético, un film, pues toda obra artística, incluso aquellas que se acogen a la más caprichosa de las ficciones, se deja recorrer por unas *dialogías* (Bajtin, 2005: 373 y ss.) que nos hablan de las preocupaciones de nuestro tiempo. Hablemos de lo concreto, fijado en una superficie discursiva (la del discurso cinematográfico), en lugar de vagar en la sombra de los reinos de Cimeria de la especulación forzada.

3. PARADIGMA “DREYFUS”: MUTACIONES DE UN MOTIVO ESTÉTICO.

La *sospecha*, como categoría estética, emerge en la historia del arte con toda trama argumental en la que aparecen como motivo el engaño, el enmascaramiento o la figura existencial de lucha contra el destino. Sin embargo será en la modernidad en donde nos detengamos con mayor interés. La sociedad moderna, urbana y liberal-protodemocrática (que es en la que nace el cinematógrafo en 1896 y de donde toma los modelos narrativos y dramáticos de la literatura hacia 1915), en su esfera pública, instaura un estado general de incertidumbre. Para la vida en sociedad hay que estar presente y hay que hacerlo de un modo transparente, o al menos en *apariencia*. Y ello implica estar informado y seguir las modas, esto es, estar vivo, activo, respirando a pleno pulmón de esa atmósfera de sentido que es la semiosfera. Pero si hemos afirmado que todo sistema textual genera desorden y contradicciones entre los estratos que lo conforman, ¿cómo reaccionar entonces si no es con precaución? Las “sociedades carcelarias”, dirá Foucault (1994: 199 y ss.), proponen un modelo de vigilancia en el que conviene que unos no perdamos de vista a los otros para evitar la traición y la exclusión.

Desde el siglo XIX las Relaciones Internacionales devienen diplomacia y surge el espionaje a gran escala, cuya función no lo olvidemos, es la de crear falsos indicios capaces de sembrar el caos en una textualidad. El servicio de espionaje enemigo, que

por supuesto conoce estas estrategias porque también las practica, debe ponerse a trabajar de inmediato para distinguir entre indicios verdaderos y falsos en la formulación de una *semiosis del conflicto*. Al mismo tiempo y en el mismo espacio aparece una literatura de detectives que, haciendo gala de un optimista espíritu positivista, agudiza su ingenio en la lectura de las huellas del mundo para reconstruir al asesino o al criminal por inducción entre los polos del “ser” y del “parecer”. Es la época, claro está, de Sherlock Holmes con Sir Arthur Conan Doyle y del Auguste Dupin creado por Edgar Allan Poe. Es lo que Umberto Eco y Thomas Sebeock, (1989) han llamado el origen de “la era semiósica”: absolutamente todos los ámbitos de la interacción humana van a depender las derivas de la interpretación a partir de indicios.

Demos ahora un paso hacia delante. En el celeberrimo caso Dreyfus (Read, 2012: 51-88) el coronel judío del ejército francés Alfred Dreyfus es acusado de alta traición cuando el servicio de inteligencia de su país encuentra unos documentos en la embajada alemana en donde aparece inventariado todo el arsenal armamentístico nacional. La Sección Estadística del ejército, dirigida por antisemitas, acusa al coronel Dreyfus por dos indicios: 1) sólo un oficial de artillería podía conocer el inventario de armas de fuego, 2) la caligrafía de la nota parece asemejarse a la del propio Dreyfus, existiendo en este punto divergencias sustanciales entre los distintos analistas que examinan la nota (Read, 2012: 65-69). Es por tanto similar a la estructura semiósica de *La Caza* y de las películas del género judicial caso, por ejemplo, de *Madeleine* de David Lean (2009). En los tres ejemplos citados aparece la misma construcción: unos indicios interpretados en una deriva errónea por la actualización de ciertos elementos latentes en la semiosfera (*clichés* y creencias arraigadas) que generan una narración capaz de acusar a un sujeto, quien debe demostrar su inocencia probando la falsedad de dichos indicios.

Lo que nos interesa del caso Dreyfus no es su desarrollo ni su resolución sino su plasmación dialógica en una obra artística literaria como es *En busca del tiempo perdido*. Llegados a este punto, una relación intertextual entre *La Caza* y esta célebre novela lírica es pertinente por su fundamentación en sistemas de creencias arraigadas. Gracias a la inigualable capacidad retratista de la prosa lírica de Marcel Proust, el Faubourg-Saint Germain del París decimonónico aparece condensado como una semiosfera textual en miniatura en donde conviven varias realidades que chocan entre sí, como pueden ser las cenas de los Guermantes contra el selecto salón de los burgueses Verdurin, la aristocracia de sangre de los duques frente a los nuevos ricos. Cada uno de estos “clanes”, lejos del monadismo, aparece representado como una textualidad en

litigio en sí misma, como “el centro activo de una crisis política en su intensidad máxima: el dreyfusismo” (Proust, 2002:IV; 155).

Efectivamente, a lo largo de las páginas de *El mundo de Guermantes* (tomo III) y *Sodoma y Gomorra* (tomo IV) vamos a asistir a constantes debates y conversaciones que dividen a dreyfusistas y antidreyfusistas (Proust, 2002:IV; 42-132) y que finalmente van a provocar el incidente por el que el ya moribundo Charles Swann es expulsado del jardín del palacete Guermantes -“se lo habían llevado con la fuerza de una bomba aspiradora, según me dijeron algunas personas, para ponerlo en la puerta” (*op. cit.*: 64)- por ser un judío casado con una francesa con fama de casquivana, Odette de Crécy:

...cierto es que Swann es judío, pero hasta hoy mismo –discúlpeme, Froberville- yo había tenido la debilidad de creer que un judío podía ser francés, me refiero a un judío honorable, hombre de mundo. Ahora bien, Swann lo era con toda la fuerza de esa palabra. Pues bien, me obliga a reconocer que me había equivocado, ya que toma partido por ese Dreyfus –*quien culpable o no*³⁰³, en modo alguno forma parte de su medio y al que nunca había llegado a conocer- contra una sociedad que lo había adoptado, lo había tratado como a uno de los suyos. Se diga lo que se diga, todos habíamos salido garantes de Swann, yo habría respondido de su patriotismo como el mío. ¡Ah! ¡Qué mal nos ha recompensado! ¡Confieso que nunca me habría esperado eso de él! (*op. cit.*: 88).

El propio señor de Guermantes reconoce que la culpabilidad o la inocencia es lo de menos, pues el caso Dreyfus se convirtió en el trasunto tanto de una creencia arraigada de odio antisemita como de un estado general de inquietud diplomática hacia Alemania que se actualizó en sus consecuencias, de manera que al chivo expiatorio se lo expulsa del sistema acusado de ser un elemento tóxico. Veremos que este es el dilema que se le plantea al protagonista de *La Caza*: ¿cómo demostrar mi inocencia (no-ser culpable) cuando todos los indicios apuntan (a-parecen) en mi contra? Watzlawick (1979: 90) explica la semiosis del conflicto en la vida moderna mediante el *dilema de los prisioneros*: “lo que yo pienso que él piensa que yo pienso”³⁰⁴. De nuevo no tenemos

³⁰³ La cursiva es mía.

³⁰⁴ Citado por Watzlawick (1979) en la pág. 117 y ss.: “un juez instructor tiene en prisión preventiva a dos hombres, sospechosos de un robo a mano armada. Pero las pruebas acumuladas no bastan para formalizar una acusación firme ante el tribunal. Ordena, por tanto, que se lleve a los presos a su presencia y les dice sin rodeos que para poder procesarlos necesita una confesión. Les declara también abiertamente que si niegan el robo a mano armada sólo les puede acusar de posesión ilícita de armas, delito por el que, en el

más modo de hallar una salida que en el interior del propio texto, pues esta fórmula de la interdependencia tiene solución pero “sólo en un nivel metatextual” (*op. cit.*: 92). ¿Qué elemento es, entonces, el que garantiza la plausibilidad de una deriva sobre las otras?

4. ESQUEMA TEXTUAL DE LA SOSPECHA EN LA CAZA.

La Caza es una textualidad abierta, porosa con respecto al mundo de la vida por medio de esas *dialogías* de las que hemos hablado. Más concretamente es una estructura sígnica que nos invita a observar un *modelo de mundo ficcional-verosímil*. Esto es, un universo fácilmente reconocible e inmediatamente interpretable por una relación de semejanza con el mundo en el que habitamos, con la sociedad en la que vivimos y con la semiosfera de la que respiramos. Quiero subrayar este último elemento, pues hay algo en *La Caza* que llama poderosamente la atención. En los 115 minutos de metraje no aparece absolutamente ninguna referencia, real o recreada, televisiva, radiofónica, ni de ningún noticiario de clase alguna, que relate sucesos de pederastia como los que circulan cada día por nuestros medios de comunicación.

Nos atrevemos a interpretar esta ausencia de noticias de sucesos como un gesto inteligente por parte del cineasta y de su coguionista Tobias Lindholm. En realidad no les hace falta agobiar a los espectadores de 2011 con una sobrecarga informativa a base de citas, pues ya sabemos perfectamente que en la actualidad esta lacra social salpica incluso a las instituciones garantes del desarrollo integral de la infancia (los centros educativos) y de la moralidad (las Iglesias Cristianas, la Católica incluida) desde Oslo hasta Almería. A la vista de este vacío textual no sabemos si en el futuro *La Caza* será un discurso tan fácilmente reconocible como lo es hoy, pero esto sería competencia no ya de los semiólogos sino de las pitonisas. Tampoco parece un asunto importante, puesto que presuponemos que aquello que interesa a Vinterberg y a Lindholm no es mostrarnos un tópico en la agenda informativa de los medios de comunicación de hoy sino la crueldad del ser humano con sus iguales en el instante en el que el mal se instala en la sociedad entrando por la puerta por la que menos cabía esperarlo: la infancia.

peor de los casos, sólo pueden ser condenados a seis meses de prisión. Ahora bien, si confiesan el robo, él procurará que se les aplique la pena mínima por este hecho, es decir, dos años. Pero sólo confiesa uno de ellos, mientras que el otro se obstina en seguir negando, entonces el que confiese será considerado testigo de oficio y será puesto en libertad mientras que al otro se le aplicará la pena máxima, a saber, de veinte años. Y sin darles la oportunidad de intercambiar opiniones entre sí, ordena que se les encierre en celdas separadas y se les mantenga incomunicados.”

La emergencia del mal en signos tradicionalmente cándidos se ha convertido en un destacado motivo para el cine europeo de la segunda década del siglo XXI. En la más o menos contemporánea película *La cinta blanca* (2010), Michael Haneke nos ha mostrado que el mal está presente en todos los rincones de la aparentemente perfecta sociedad de su relato, puesto que esta está corrompida y putrefacta desde sus más arcaicos formalismos. Estamos prevenidos: el contrato social no es ya un pacto seguro para la vida humana y en consecuencia los personajes del film necesitan sospechar incluso de sus propios hijos para sobrevivir. Y Haneke lo hace con suma austeridad, una austeridad incluso cruel, por medio de la secuencia en la que el pastor protestante descubre que los niños a los que sermonea y castiga han atravesado a su pájaro con la punta de una tijera (Haneke, 2010; 01:37:05). Más allá del sentimiento de desolación moral que este motivo nos produce, de nuevo, formulamos la pregunta: ¿qué ser pérfido, qué rigor adamantino ha introducido esta intoxicación maligna en nuestro mundo? Queremos ver de nuevo aquí, con la Teoría Matemática de la Información y con Caología, el colapso de un sistema textual que está capacitado para hacer circular tantas verdades como mentiras.

4.1. “Ser” y “(a)parecer”.

Al igual que Haneke, Vinterberg nos coloca en una posición privilegiada, precisamente, para provocarnos la náusea ante ciertos vicios de la condición humana. Los espectadores aquí conocemos con transparencia, no hay engaño ni nos faltan datos que nos lleven a dudar de la inocencia de Lucas. Existe por tanto en la trama de *La Caza* un plano de lo que podríamos llamar no sin ciertas reservas “nouménico”, lo que sabemos que son los hechos fehacientes que se nos muestran en su integridad.

La pequeña Klara, presa de un claro complejo de Electra con respecto a la figura paternal del mejor amigo de su padre y maestro que la lleva a casa cuando se ha perdido (Vinterberg, 2013; 00:04:18), regala a Lucas un corazón y lo besa en la boca. Lucas reprende con ternura a la pequeña, recomendándole que obsequie con el corazón a otro chico de la guardería y que sólo bese a sus padres, pero esto no es suficiente, pues ella niega haber hecho ningún regalo (*op. cit.*; 00:12:40). Aparece aquí por tanto el trauma, la experiencia traumática, que no conviene perder de vista pues activa ciertas tensiones en la interacción comunicativa. Es más, Klara la emprende contra su profesor y guía y declara ante Grethe, directora de la guardería, que Lucas “es estúpido, y es muy feo y tiene pito (...), que apunta hacia el cielo como una verga”(*op. cit.*; 00:14:11).

Detengámonos aquí. Si Klara, una niña menor de seis años, es capaz de expresarse con ese vocabulario es, obviamente, por que lo ha aprendido. En una secuencia anterior, vemos cómo su hermano adolescente Torsten llega a casa con un amigo. Están viendo pornografía en un tablet iPad, y el amigo exclama: “vaya verga, una verga torcida, una verga arrugada... ¡vergas, vergas y más vergas! ¡Mira Klara, apunta directo al cielo!” (*op. cit.*; 00:09:14). Klara es fiel al mensaje recibido hasta el punto de saber reproducirlo literalmente. Más que una infoxicación esto es una reacción en cadena, una especie de “efecto mariposa” por el que un aleteo en Hong-Kong produce un tornado en San Francisco.

Aquí la iconosfera (la semiosfera de las imágenes) pornográfica le ha jugado una mala pasada a toda la comunidad. Pero los hechos se diluyen, lo “nouménico” queda eclipsado para siempre en el pasado... así que este asunto sólo se puede dirimir en el campo de juego de las interpretaciones, en el plano fenomenológico, esto es, cómo comparecen los acontecimientos a ojos de sus intérpretes y cómo estos elaboran una narración explicativa del suceso a partir del arsenal simbólico de que disponen. La semiótica de la sospecha, en este sentido, ha de preguntarse por el lenguaje eufémico que rodea a toda indagación en la incertidumbre. Es aquí en donde aparece el *tabú*: el terror ante aquello que no puede ser nombrado. Efectivamente si se pronuncia su sola audición produce espanto como le sucede a la bienintencionada pero equivocada Grethe cuando, durante el interrogatorio, Ole evoca mediante eufemismos ante Klara la visión del pene: “¿recuerdas si salió algo blanco?” (*op. cit.*; 00:35:02). Vemos como Grethe se levanta corriendo y va a vomitar a la papelera.

La referencia eufémica en torno al tabú crea un halo de misterio en torno al indicio, ahora constituido en prueba física y tomado como hecho irrefutable que confirma la hipótesis. Grethe pregunta a Klara qué le ha hecho Lucas, y ella le entrega el indicio: “me regaló este corazón, pero ya no lo quiero” (*op. cit.*: 00:14:51). Volviendo sobre el cuadro de las modalidades veredictorias greimasiano, si algo que “no-es” puede “parecer” es porque en su manifestarse puede aceptarse como tal en función de ciertos criterios textuales de *coherencia* y *aceptabilidad* (González, 2013: 514). En este caso, las creencias arraigadas van a ser el elemento contaminante y cegador que haga funcionar la *mentira* (el “parecer” del “no-ser”) tanto en el entendimiento de las maestras que empiezan a ver cómo el testimonio de Klara empieza a reproducirse descontroladamente y de forma mimética entre muchos de los niños inscritos en la misma escuela (*op. cit.*; 00:41:56) como de los padres de propia niña (*op. cit.*; 00:47:02), quienes no van a dudar lo más mínimo.

La creencia de que los niños no mienten (aunque Grethe reconoce que Klara siempre ha tenido mucha fantasía, pero *no le parece que*³⁰⁵ se trate de imaginación, *op. cit.*; 00:35:55) se presenta en competencia con el valor supremo de la amistad que invocan tanto Lucas (“¡no he tocado a tu hija, sabes que es verdad! ¿Me crees o no me crees?” *op. cit.*; 00:47:53) como su hijo Marcus (*op. cit.*; 00:01:07). Una creencia es capaz de generar incluso sospechas hacia el pacto comunicativo de la confianza, como puede ser y de hecho es la amistad, un vínculo en el que los enunciados de los miembros de la comunidad no necesitan de procedimientos de veredicción. No la amistad de un perfil de Facebook, banalización del concepto, sino la invocación de una comunidad de vida profunda: “se lo he dicho a Agnès, ¡eres mi mejor amigo!”, declara Theo, padre de Klara (*op. cit.*; 00:00:24).

4.2. Textualidades paralelas y articulaciones del sentido

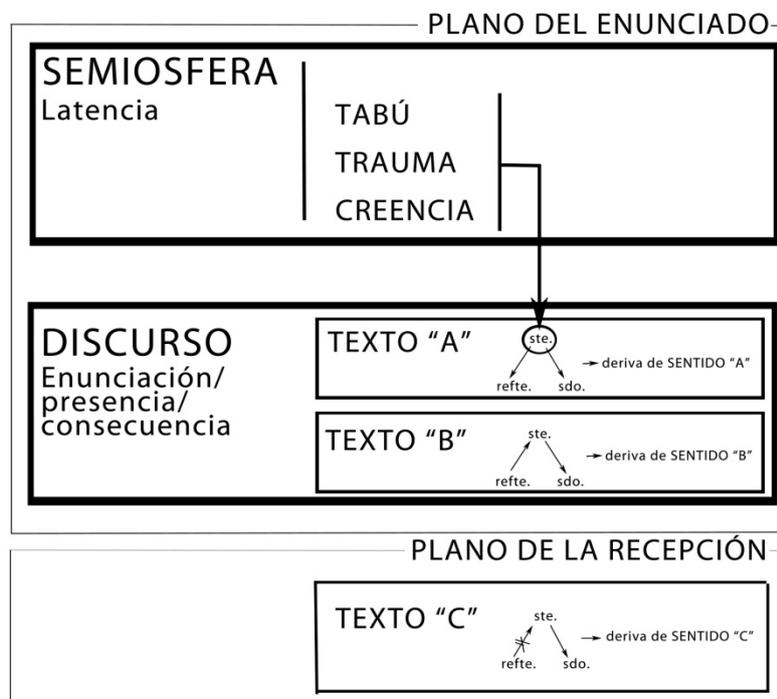
Lo *nouménico* kantiano se define como un elemento trascendental al que no podemos acceder de ningún modo. Ese es el drama del conocimiento humano pero también su condición en la ciencia transmoderna como ha propuesto Karl Popper: un conocimiento siempre guiado por metáforas y modelos falsables. Esta formulación del *saber* como construcción siempre aproximada coincide por tanto con el conflicto de Lucas, pues no puede acceder a los hechos si no es sometiendo su texto sobre los sucesos acaecidos con Klara a un procedimiento de veredicción. Expresado “a grosso modo”, no podemos acceder al “ser” (si es que este existiera y pudiera manifestarse como tal) si no es por el “parecer”. Pero se añade, lo hemos visto, un elemento más: aquellas presiones y tensiones que mueven la semiosfera generando realismos, esto es, modelos reguladores de los indicios de veracidad. Las “estrategias del creer” (Lozano, 2012) son potentes hasta el punto de que conforman realidades completas tal y como hemos visto que las define la Escuela de Palo Alto:

parece como si el creer y el saber estuvieran motivados por una estructura elástica que, en el momento de tensión extrema, produjera al polarizarse una posición categórica, pero que al relajarse, llegara a confundir ambos términos (Lozano, 2012: 84).

³⁰⁵ La cursiva es mía.

Efectivamente, detectamos un nivel latente (las tensiones virtuales en semiosfera) y un nivel presente, actual, por medio de la enunciación de discursos interpretados de acuerdo con ese acervo social de conocimiento. Ambos niveles, claro, no son compartimentos estancos, sino que se contaminan, se confunden. En *La Caza*, lo hemos visto, hay tres elementos latentes que fuerzan una textualidad "A": el trauma (complejo de Electra en Klara), el tabú (la pedofilia como lacra social por todos conocida cuya sola mención produce horror) y la creencia arraigada ("conozco a mi hija, mi hija no miente, no ha mentado nunca, ¿por qué lo haría ahora?" *op.cit*; 00:47:15). Estos tres elementos pesan, empujan, fuerzan, generan un marco de realismo en el que unos textos son más veraces que otros.

Llegados a este punto nos resistimos a creer que haya una infoxicación al estilo de una infección vírica, pues los tres elementos de tensión emanan del propio sistema. En el texto inferido "A" que elaboran los vecinos las unidades significantes (Klara habla del pene de Lucas) generan una referencia (acto de violación) y un significado (abuso sexual de menores, ¡lo innombrable!). En el cuadro de las modalidades veredictorias aceptamos que "parece ser", lo cual motiva una deriva de sentido "A": culpable. Aplicando el Teorema de Thomas, cuando la comunidad decide que esta textualidad es *verdad* al modo greimasiado, Lucas padece esa realidad en sus consecuencias: el castigo.



Por su parte, Lucas propone una textualidad "B" en la que –asegura- el referente (Lucas ha reprendido a Klara) motiva un significante (Klara cuenta algo sobre Lukas) y

este un significado (malentendido). En consecuencia, en el cuadro de las modalidades veredictorias, estaríamos en el campo de la *falsedad* (no-es, no-parece), por lo que se genera una deriva de sentido “B”: inocente (Vinterberg, 2013: 00:47:12).

Y aún hay más: el espectador como instancia extratextual formula un texto “C” en el que el referente (Klara frustrada en su objetivo) padece un trauma, motivando un significante desproporcionado (enunciado de Klara con el vocabulario aprendido de la experiencia pornográfica de su hermano Torsten) con un significado arbitrario (aparición de abuso sexual). En el cuadro de las modalidades veredictorias, estamos ante la *mentira* (no-es, parece) con la consiguiente deriva de sentido “C”: náusea por la hipocresía social.

Si tanto los personajes de la película como nosotros, espectadores, podemos llegar hasta la verdad (es y parece) tal y como nos la han mostrado en el film es porque se ponen de manifiesto ciertas incoherencias en el texto “A” que lo refutan confirmando al texto “B” como veraz:

- Al parecer la vista preliminar se celebrará mañana por la mañana a las 8:30. Hay dos posibilidades. Una, la peor, que el juez ordene prisión preventiva. O dos, que no encuentre razones para retenerlo.
- ¿Qué crees que pasará?
- No lo sé... por lo visto los niños siguen diciendo lo mismo. Describen con detalle el sótano, el color de las paredes, la tapicería del sofá... Pero cuando la policía registró la casa hoy, ¿qué descubrieron, Marcus?
- Que no tenemos sótano. (Vinterberg, 01:10:28).

Vinterberg y Lindholm incluso se permiten bromear por boca de uno de sus personajes para rebajar el tono dramático cuando padre e hijo, Lucas y Marcus, regresan a casa después del juicio: “¡venga, todos a por picos y palas, tenemos que cavar un sótano!” (*op. cit.*; 01:14:35). Pero esta alegría durará poco. Aún así el prejuicio sigue pesando, la creencia arraigada sigue empujando en la semiosfera contra el “parece ser” del texto “B” como verdad demostrada. De ahí el drama del último tercio de este film una vez que Lucas ha sido declarado inocente con las escenas más fuertes de la película: el asesinato de un inocente (la perrita Fanny, no deja de ser curioso que las mascotas aparezcan representadas como más fieles e inocentes que las personas, *op. cit.*; 01:17:25), la paliza en el supermercado (*op. cit.*; 01:22:48) y el escándalo en la misa del gallo en la iglesia local (*op. cit.*; 01:30:56). Esta distopía al modo de *Celebración*

(2011), ópera prima de Vinterberg, la interpretamos como la representación más extrema de la náusea que surge de la falsedad, de la doble moral, de la contradicción entre el cainismo en la vida social y aquellos ritos colectivos que una comunidad de sentido considera sagrados.

5. ESBOZO DE UNA TIPOLOGÍA GENERAL: POR UNA PENSAMIENTO DE LA SOSPECHA INTEGRADO EN EL *NEW REALISM*.

Hasta aquí lo concerniente a *La Caza* como caso de estudio. Corresponde ahora a la semiótica general, en su propósito de abstracción, sacar conclusiones pertinentes y elaborar tipologías provisionales aplicables a otros objetos que de ningún modo podrán ser definitivas ni apropiadas para todos los casos, pero cuya función heurística supone un acicate de cara a futuras investigaciones. Entendemos por *patología semiótica* algún tipo de defecto en la comunicación que produce equívocos y subsistemas de exclusión levantando fronteras, como puede ser la semántica de la culpa, en donde se dejan sentir (de “sentir”, “sentido”) sus consecuencias materiales. En consecuencia, una tipología general de las patologías semióticas considerará aquellos fenómenos que se dirimen en el espacio textual, pues es el único ámbito en el que se pueden dar la significación y el sentido, de acuerdo con la idea lotmaniana de *semiosfera*. Dependiendo de su origen, formación y desarrollo, distinguiremos entonces entre patologías motivadas y patologías arbitrarias.

TIPOLOGÍA GENERAL DE LAS PATOLOGÍAS SEMIÓTICAS

- A) MOTIVADAS - A1) INTOXICACIÓN (realidad semiótica)
 - > norma jurídica+vacuna simbólica
 - A1.1) Intratextual: intención voluntaria del agente.
 - A1.2) Extratextual: problema de traducción entre un texto “A” y un texto “B”.
- A2) ELEMENTO EXTRATEXTUAL (realidad no-semiótica) > creencias.
 - A2.1) Motivo trágico (mito, arte > estética)
 - A2.2) Motivo trascendental (teología, metafísica)
- B) ARBITRARIAS - B1) ELEMENTOS LATENTES > semiótica.
- B2) PROBLEMAS DE VEREDICCIÓN (dependiendo de la posición en el cuadro actancial) > semiótica.
 - B2.1.) Verdad. B2.3.) Secreto.
 - B2.2.) Mentira. B2.4.) Falsedad.

Las patologías motivadas (A), obviamente, son aquellas que han sido desencadenadas por un agente tóxico, que podrá ser una realidad semiótica (A1) o no semiótica (A2). En el primero de los casos, puede ser un elemento perteneciente al mismo texto (caso en el que existe una intención deliberada de generar incertidumbre, A1.1) o a otro texto “B” a causa de algún problema de traducción cuando entra en contacto con el organismo del texto “A” (A1.2). Estos supuestos (A1) responden por completo a la segunda acepción de “intoxicación” del Diccionario RAE, caso en el que corresponde a las instituciones normativo-jurídicas descubrir al agente tóxico, neutralizarlo y generar una vacuna simbólica que prevenga futuros riesgos. Una objeción a este punto. Discrepando completamente con el título del *best seller Gente tóxica* no me es posible aceptar una exterminación del agente considerado tóxico. Esta es la “solución final” del nazismo, semiosfera en la que el judío era considerado como “gente tóxica”. Por el contrario creo adecuado hallar la manera de aceptarlo en el organismo del mismo modo que la vacuna médica integra al elemento extraño en el sistema. En términos semióticos, es preciso negociar un fenómeno de *traducción* (Jakobson) o de *desenmascaramiento* de una mentira que fue leída como verdad.

Si el agente fuera una realidad no-semiótica (A2), ya lo hemos visto, estaríamos en el ámbito de las creencias, en donde podemos acusar un motivo trágico (objeto de la estética en su estudio del mito y del arte, A2.1) o un motivo trascendental (objeto de la teología y de la metafísica en su interés por la emergencia del mal y posterior combate contra el bien, A2.2). Huelga decir que estos supuestos (A2) también generan un texto, proponen un sentido ante el problema planteado. Esta es la función esencial del mito, del arte y de la religión en su búsqueda de respuestas para las grandes preguntas antropológicas.

De otra parte, las patologías arbitrarias (B) tienen que ser forzosamente textuales, pues nadie las ha producido intencionalmente, sino que han aparecido del mismo modo que en una reacción química dos elementos que funcionan de forma independiente colapsan su materia al entrar en contacto. Por consiguiente, lo hemos visto, estas textualidades generarán realidades y modelos de realismo, en donde podemos distinguir entre elementos latentes (tensiones en la semiosfera que actualizan elementos latentes –trauma, creencia, tabú-, B1) en el imaginario y elementos actualizados en *problemas de veredicción* (B2), que sólo se resuelven a través de un procedimiento metatextual y en donde podemos distinguir entre cuatro tipos de construcciones de acuerdo con su “ser” y su “parecer”, sabiendo que el “ser” sólo puede conocerse a través del (a)“parecer”. A saber: verdad (B2.1), mentira (B2.2), secreto

(B2.3), falsedad (B2.4) y sus combinaciones dependiendo de nuestra posición en el cuadro actancial. Obviamente, los elementos latentes y los actualizados están íntimamente relacionados. Entiendo que en este segundo área de la tipología es en donde corresponde a la semiótica actuar en exclusiva para desvelar la incertidumbre de varias textualidades paralelas, varias realidades posibles, en la medida en que lo permitan sus herramientas metodológicas. En el supuesto B1 aquella semiótica que se ocupa de las estructuras de lo imaginario antropológico y en el apartado B2 la semiótica que se orienta hacia el análisis del discurso.

¿Qué reflexión suscita por tanto esta tipología? En agosto de 2013, en el XXIII Congreso Mundial de Filosofía-Filosofía como indagación y sentido de la vida celebrado en Atenas, el célebre semiólogo italiano Umberto se ha sumado al *Nuevo Realismo* (*New Realism*, paradigma que parece querer suceder a la Postmodernidad) basando sus observaciones en la idea de semiosis potencialmente ilimitada de Charles Sanders Peirce. Eco nos advierte de que efectivamente, hay realismos internos que son meras falacias y que hay realismos que ciertamente cumplen con la función heurística, siempre limitada, de toda forma simbólica de conocimiento. Efectivamente, en la explosión cultural en la que hoy vivimos de pluralismo pero también de simulacros y realidades virtuales, existen interpretaciones que son más válidas que otras. Si es cierto que nos encaminamos a un nuevo paradigma en la ciencia transmoderna que aspire a un *New Realism* fundado sobre los conceptos de “aceptabilidad” de Gibson y “pertinencia” de Prieto (Eco, 2013: 3) y que nos permita operar desde un pensamiento de la sospecha, la semiótica, como nos ha mostrado Lozano (2012: 22 y ss.), respondiendo a su cometido de analizar la construcción textual de la coherencia, ocupará sin lugar a dudas un lugar privilegiado con su metodología propia. Conviene en definitiva que no dejemos de trabajar en esta y en otras tipologías.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FILMOGRÁFICAS:

- ARAMBURO, Gabriel (2003): *El pensamiento cuántico*. Aramburo. Disponible en línea (fecha de consulta 20/09/2013): http://biblioteca-virtual-antioquia.udea.edu.co/pdf/975/975_1500141344.pdf
- BAJTIN, Mijail (2005): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica.

- ECO, Umberto (2013): “Some remarks on New Realism”. Atenas, XXIII World Congress on Philosophy as inquiry and way of life.
- ECO, Umberto; SEBEOCK, Thomas (1989): *El signo de los tres: Dupin, Holmes, Peirce*. Barcelona, Lumen.
- FOUCAULT, Michel (1994): *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo veintiuno.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph (1988): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos. Edición en dos volúmenes.
- GONZÁLEZ, Rayco (2013): “¿Cómo se analiza un concepto desde la semiótica la cultura? Un caso concreto: la sospecha”. En: *Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas*. Segovia, Universidad de Valladolid, pp. 511-526.
- HANEKE, Michael (2010): *La cinta blanca*. Barcelona, Cameo.
- LAKOFF, George (2011): *No pienses en un elefante: lenguaje y debate político*. Madrid: Editorial Complutense.
- LEAN, David (2009): *Madeleine*. Barcelona, Filmax.
- LOTMAN, Yuri (1996): *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- (2011): *Estructura del texto artístico*. Madrid: Akal.
- LOZANO, Jorge *et al.* (1982): *Análisis del discurso*. Madrid, Cátedra.
- (2012): *Estrategias del creer*. UPV, Bilbao.
- LYOTARD, Jean-François (1998): *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra.
- PROUST, Marcel (2001): *En busca del tiempo perdido*. Edición en siete volúmenes. Madrid, Alianza.
- READ, Piers Paul (2012): *The Dreyfus Affair*. Londres, Bloomsbury.
- RICOEUR, Paul (1985): *Freud: una interpretación de la cultura*. México, Siglo veintiuno.
- RODRIGO ALSINA, Miquel (1995): *Los modelos de la comunicación*. Madrid, Tecnos.
- STAMATEAS, Bernardo (2011): *Gente tóxica: las personas que nos complican la vida y cómo evitar que sigan haciéndolo*. Barcelona, Ediciones B.
- VATTIMO, Gianni (2013): *De la realidad. Fines de la filosofía*. Barcelona: Herder.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1995): “El dinamismo textual. Introducción a la semiótica transdiscursiva”. Sevilla: *Cuadernos de Comunicación*.

- (1998): “Semiótica, Arte, Posmodernidad”. En: *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Nº 7, Zaragoza, pp. 74-84.

VINTERBERG, Thomas (2011): *Celebración*. Barcelona, A Contracorriente Films.

- (2013): *La caza*. Barcelona, Cameo.

WATZLAWICK, Paul (1979): *¿Es real la realidad? Confusión, desinformación, comunicación*. Barcelona: Herder.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1989): *Tractatus lógico-philosophicus*. Madrid, Alianza.