

quede claro que las emociones no están siendo experimentadas. Por otro lado, para evitar que la emoción pueda generarse por la fabricación misma de una expresión que imite demasiado bien la configuración muscular universal de una emoción específica.

4. ¿Cómo difieren los individuos en sus expresiones faciales de emoción?

Ekman señala la enorme diversidad que existe entre los diferentes individuos en el fenómeno de las expresiones faciales. Dichas diferencias interindividuales se registran en tres dimensiones: en la *intensidad* de las acciones musculares, en el *timing* de la expresión facial (el tiempo que transcurre entre el acontecimiento que la genera y la expresión de la emoción, y aquel que demora antes de desaparecer) y en el "afecto-sobre-afecto" (391) propio de cada individuo (por ejemplo, miedo o repugnancia por la propia ira, etcétera).

HERMAN PARRET

LA VOIX ET SON TEMPS. Bruselas: De Boeck Université, 2002, 189 pp.
ISBN 2-8041-3963-8.

Libro necesario, Herman Parret traza una verdadera epistemología de la voz y nos explica la "parole" saussureana, la pariente pobre de la constitución del proyecto semiológico del estructuralismo, en un contexto de problemas y de historia, vitales para comprender la semiótica hoy, donde el estudio de la voz se coloca en una interacción con el cuerpo como materia significante y con la ex-

III. Conclusión

Ekman presenta, como conclusión de 27 años de investigaciones sobre el rostro y las emociones, no una respuesta definitiva sino una reformulación y un desplazamiento de su interrogante inicial. Si hacia el comienzo de su trabajo la pregunta orientadora era si las expresiones faciales son universales o culturalmente específicas, las investigaciones desarrolladas demostraron que diferentes aspectos de la expresión son tanto universales como específicos de cada cultura.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

EKMAN, P. y FRIESEN, W. (1978) *Facial Action Coding System*. Palo Alto: Consulting Psychologists Press.

Excerpta y síntesis: *Guillermo Olivera*

presión (cultural) de las emociones. Con una escritura sugestiva, realizando una teogonía de la aparición de la voz en la tradición bíblica de la cultura judeocristiana, en la dualidad entre la voz de Dios (Génesis) y la escritura de la Ley (Moisés), Parret presenta en su introducción la traza de la oralidad en la filosofía alemana (Shopenhauer), en la poesía italiana (Dante), en la tradición de los padres

de la Iglesia, desde San Agustín a Santo Tomás, donde la voz es voz "hablante", pero también sonido, murmullo, alieno. Toda una semiótica de la voz se delinea en *La Divina Comedia*: la vocalidad —es decir, lo distintivo fonológico—, el ideal de la transparencia de la comunicación angélica sin mediación de signos, una especie de Paraíso de la comunicación sin palabras, la antítesis de la Babel poli y cacofónica.

El autor advierte que esta filosofía de la transparencia total de las palabras (17) se acomoda mal al registro de la audición, donde la pregunta de Santo Tomás "¿Un ángel habla a otro ángel?" tiene respuesta sólo en la abolición del sonido. Tal vez sería más útil interrogar, apunta Parret, "¿cómo le habla el ángel al hombre?" a partir de la anunciación a María. Dos problemas inmediatos y pertinentes: el de la enunciación y la performatividad del lenguaje —cuando decir es hacer y hacer-hacer— y el de la relación gesto/voz: ¿Cómo echa el ángel a Adán y Eva del Paraíso? ¿Con un gesto o con una orden?

Partiendo de la doble problemática de que la "parole" no se concibe sin voz y por consiguiente la "nominación" del mundo está en la base de un acto semiótico de articulación, la voz se encuentra presa de lo articulatorio (natural y cultural), pero también de la estructuración simultánea del universo (21). En los primeros capítulos, dedicados a la voz humana y su estética —del ruido al grito, la *vociferarii* y el *phonasci*— y a su temporalidad —desde la cualidad de la voz a la pragmática de la interacción hu-

mana—, Parret nos presenta la impresionante tipología de la que dispone el lenguaje para segmentar y calificar el campo semántico de la voz cruzándola con una dimensión pasional que abarca desde el silbar o el susurrar, pero comprende a la voz melodiosa, dolida, amarga, sepulcral. Toda una dinámica de la voz se dibuja y, si nos atenemos a la dimensión acústica, el vocabulario se despliega en notas ampulosas, enfáticas, bajas, graves, agudas.

La fonética y la fonología heredera del siglo XIX aportarán la locación fisiológica de la producción (nasal, sonora), la tensión muscular y el modo de vibración de las cuerdas vocales. Desde un punto de vista semiótico, Parret concluye que

la calificación indexical de la especificidad de una voz refiere a características que el interpretante atribuye al productor del sonido vocal, de suerte que el sonido producido funciona como *índice* de estas características. (45)

Nicolás Troubetzkoy funda la fonología estructural a partir de una negativa a tomar en consideración a la voz en su realización material, y esto por motivos epistemológicos. De hecho, el término "voz", por increíble que parezca, es citado una sola vez en los *Principes de phonologie* (1939). Todos los grandes estructuralistas, dice Parret, desde Jakobson hasta Hjelmslev, son solidarios a la puesta entre paréntesis de la voz, que realiza Saussure en su elección de la "langue" como objeto de la lingüística

general (52), al punto que la operación saussureana de expulsión de la voz como sustancia positiva, sustrato de la "parole", es la condición necesaria para que pueda existir la semiología. Sin embargo, los manuscritos de Harvard,¹ que Parret ha estudiado exhaustivamente, mostrarán a posteriori el retorno de lo reprimido de la semiótica estructural: el tiempo, la voz, el cuerpo.

Al analizar la semiotización sonora de la palabra Parret explica que la relación entre sonido y sentido es muy compleja: si el sonido es un signo, puede significar en tanto icono, índice o símbolo, y esta tripartición peirceana permite definir "las posiciones discretas en el eje de la sonoridad concreta de la voz" (70). Hay una voz *anterior* a la articulación lingüística, pero estamos en plena semiotización cuando encontramos los sonidos imitativos, como la onomatopeya, donde el parecido transforma al sonido en *icono*, o con la indexicalización, que se expresa en la dimensión temporal ("que pasiooon"), suerte de semiotización sinestésica, y transforma al sonido en *índice*, o finalmente con la convencionalización de los sonidos, que los vuelve *simbólicos*.

Parret señala que el paradigma dominante en comunicación, el de verla exclusivamente como un comportamiento (ya denunciado por Julia Kristeva en el número de la revista *Langages* dedicado a los gestos), se revierte con la reflexión de Bateson, que proclamara el impacto de la voz como materialidad significativa en la interacción comunicativa (146). La hipótesis de Parret es que

a más compromiso pasional, mayor reducción de la dimensión vocal, y esto es decisivo para la interacción intersubjetiva. Tal hipótesis nos introduce de lleno en la comunicación de las emociones, donde la intención de la comunicación, es más importante que el contenido del mensaje, y a menudo hasta contradictoria. Conviene entonces distinguir entre la expresión de la emoción y la comunicación de una actitud interpersonal, donde cuerpo, posturas, gestos, mímicas de la cara acompañan a la voz (150).

Volviendo a la *convencionalidad* con que toda sociedad regla y controla expresamente la expresión de sus emociones, con códigos corporales y mímicas específicas a través de marcadores paralingüísticos, Parret concluye que la existencia de universales lingüísticos ha impedido comprender la verdadera y compleja naturaleza de la comunicación corporal, realizada a través de canales audio-vocales y visuales-gestuales, y que los inventarios de expresiones y de emociones son a menudo "una amalgama de banalidades" (153). Todo un programa de investigación, donde la semiótica, la psicología de la percepción, la retórica, pero también la música, la melodía y el ritmo² se entrecruzan para dar cuenta de un fenómeno complejo: la producción de sentido en la interacción humana.

NOTAS

1. Véase el artículo de Parret sobre los manuscritos de Ginebra y Harvard en este mismo número, así como la rese-

ña de Paolo Fabbri sobre la reciente edición de los últimos escritos de Saussure.

2. Véase el artículo de Sergio Balderabano sobre el gesto musical, en este mismo número.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TROUBETZKOY, N. S (1939 [1970]) *Principes de phonologie*. París: Klincksieck

CHRISTIAN PLANTIN, MARIANNE DOURY, VÉRONIQUE TRAVERSO (EDS.) *LES ÉMOTIONS DANS LES INTERACTIONS*. Collection. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000, 329 pp. ISBN 2-7297-0639-9. Collection Éthologie et Psychologie des communications.

Este libro es el resultado de las investigaciones sobre las emociones en las interacciones comunicativas presentadas en el congreso sobre este tema llevado a cabo en la Universidad de Lyon 2 (1997). Los principales argumentos abordados en esta obra colectiva son los marcadores lingüísticos de la emoción, los efectos de la gestión de las emociones en el discurso de la interacción, los elementos del contexto, las emociones "habladas" (referidas, descriptas, narradas), las emociones asociadas típicamente a ciertas interacciones. La mayoría de las investigaciones se refieren al paradigma de la lingüística interaccionista, a la psicología y a la semiótica, con corpus de análisis que van desde la interacción en los medios hasta las interacciones coti-

JAKOBSON, R. (1956) *Fundamental of Language*. La Haya: Mouton.

RIEBER, R. V. (1989) *The Individual, Communication, and Society. Essays in Memory of Gregory Bateson*. Cambridge/Londres: Cambridge University Press.

KRISTEVA, J. (1968) "Le geste, pratique ou communication", *Langages* 10. *Pratiques et Langages gestuels*. París: Larousse.

Olga Corna

dianas, terapéuticas o didácticas. Un espacio se dedica a las inscripciones de las emociones en el material icónico y a la expresión ritualizada de las mismas.

Al preguntarse en su artículo sobre la actualidad de la retórica de las pasiones, Ekkehard Eggs, de la Universidad de Hanover, precisa que toda emoción es por definición una forma de "tener" el cuerpo en un escenario determinado, que su manifestación se halla siempre ligada a índices corporales (entonación, mímica, gestos) que forman un sistema semiótico específico, y que esta semiótica se construye sobre la base de la inferencia. Constata que la retórica clásica no ha desarrollado sistemáticamente una semiótica corporal, si bien esta ha atravesado desde la Antigüedad, y sobre todo