

Acción y pasiones colectivas: The Lawless de Joseph Losey. Actions and collective passions. Joseph Losey's The Lawless

Tarcisio Lancioni (Traducido por Beatrice Cinti y Melina Márquez)

El artículo trata de “pasiones colectivas”, es decir, aquellas formas emotivas que dominan la acción de grupos enteros y por lo tanto parecen escapar de los modelos clásicos que entienden las pasiones como “estados internos” y como fenómenos necesariamente individuales. La hipótesis expuesta en el artículo, y desarrollada a través de un análisis de las estructuras narrativas y discursivas de la película de Joseph Losey *The Lawless*, es que las pasiones, en lugar de golpear “mágicamente” a múltiples personas al mismo tiempo, asumen una función fundamental en la construcción del “colectivo”, incluyendo a los individuos (los Actores) dentro de esas formas pre-establecidas y estereotipadas de identidad que en la semiótica estructural son llamadas “Roles temáticos”.

Palabras clave: Rol temático; Pasiones; Joseph Losey; Violencia colectiva; Semiótica estructural

The Article is about “collective passions”, namely those emotive forms that dominate the action of whole groups, and therefore seem to escape the classic models that intend passions as “inner states”, so as necessarily individual phenomena. The hypothesis assumed in the article, and developed through an analysis of the narrative and discursive structures of Joseph Losey's film *The Lawless*, is that passions, instead of hitting “magically” more individuals simultaneously, assume a fundamental role in the building of the “collective”, forcing individuals (Actors) within those pre-established and stereotyped forms of identity that in structural semiotics are called “Thematic Roles”.

Keywords: Thematic role; Passions; Joseph Losey; Collective violence; Structural semiotics.

Tarcisio Lancioni es profesor de *Semiotica del Testo* y de *Semiotica dell'Immagine* en la Università degli Studi di Siena. Director del *Centro di Semiotica e Teoria dell'immagine “Omar Calabrese”* de la Università di Siena. Director de *Carte Semiotiche. Rivista internazionale di Semiotica e Teoria dell'immagine* (ISSN 2281-0757). Miembro del comité científico de la revista *Actes Sémiotiques* (ISSN 1961-8999); de la colección editorial *I libri di Omar – La Casa Usber*; de la colección editorial *Quaderni di etnosemiotica*. E-mail de contacto: tarcisio.lancioni@unisi.it

Este artículo fue referenciado el 19 de mayo de 2015 (Universidad Complutense de Madrid).

1. PASIONES COLECTIVAS

Más de dos milenios de reflexiones sobre las pasiones, sobre su relación con la acción y con la razón nos han dejado, por un lado, un catálogo de pasiones “simples”, cada una con sus características específicas; y, por otro lado, la convicción de que estas representan estados interiores individuales.

A partir de una comparación con la “realidad semiótica” representada aquí, en particular, por una película de Joseph Losey, *The Lawless*, de 1950, se pretende demostrar que estos supuestos son en realidad problemáticos, por una parte, porque la dimensión patémica no aparece siempre claramente articulable en pasiones singulares y porque dichas pasiones simples, como nos ha demostrado Greimas en un notable ensayo (1983), son a menudo el resultado de entrelazamientos patémicos complejos. Por otra parte, el carácter interior y, por lo tanto, subjetivo, atribuido tradicionalmente a las pasiones hace difícil entender las dinámicas de las que aparecen como “pasiones colectivas”, estados emotivos que agitan y modifican el modo de actuar, no de individuos particulares y aislados sino de “grupos” enteros: pasiones de masa, pasiones de manada, pasiones de equipo.

El análisis del texto confirmará también, como habían sugerido ya Paolo Fabbri y Marina Sbisà, que las pasiones no son el opuesto de las acciones (el sufrir contrapuesto al actuar,) sino que se entrelazan de manera compleja con las elecciones y las dinámicas de acción, modulando su evolución (ralentizándola o acelerándola) o, incluso, condicionando sus posibilidades¹: si hay pasiones que impiden la acción, las hay también que “hacen-hacer”, que imponen a quien resulta afectado el realizar acciones que no habría realizado, constituyéndose como verdaderas “fuerzas semióticas” que persuaden para actuar de determinadas formas². En relación con esto último, con respecto a la fuerza persuasiva (transformación del “querer”) o *coercitiva* (transformación del “deber”) de las pasiones, querríamos sugerir que tampoco la relación entre pasión y racionalidad es mutuamente excluyente: si hay pasiones que hacen “desvariar”, hay también pasiones que “ayudan a razonar”, a reforzar la concentración con vistas a alcanzar una meta, como en el caso del entusiasmo³.

El siguiente análisis tendrá por objeto, como ya se ha dicho, la película *The Lawless* de Losey, escogida por su carácter “ejemplar”. Ejemplaridad que no deriva solo de la presentación de un caso en el que la pasión se manifiesta de manera colectiva, sino porque esta pasión, que es la que constituye la base de la violencia de masa, de los linchamientos y que, a veces, es lexicalizada como “furia”, representa, al menos si seguimos las ideas de René Girard, el motor mismo de la constitución cultural, por tanto de la formación de la “socialidad”.

Adelanto que no es mi intención tomar posición sobre las argumentaciones de René Girard relativas al carácter real y no ficcional de la violencia mitológica, que ocupan muchas páginas de sus escritos, desde *La violencia y lo sagrado* a *Acerca de*

las cosas ocultas desde la fundación del mundo, y que le han llevado a asumir posiciones radicales, por ejemplo, en torno a la antropología estructural, de la que reconocía en cualquier caso la superioridad del método respecto a todas las demás aproximaciones⁴, pero contestando ásperamente el rechazo, sobre todo por parte de Lévi-Strauss, a reconocer el origen de las formas culturales en la pasión y en la violencia, para llegar a eso que Girard llama irónicamente una “inmaculada concepción” de lo cultural.

Una diferencia de punto de vista que se manifiesta también, de manera evidente, en la interpretación del “Caos ritual” que, para Lévi-Strauss (1971), es solo el fruto de una degeneración del mito, mientras que Girard, de una manera que parece convincente, ve en él la re-proposición controlada de la violencia originaria.

En el origen de cualquier cosa, para Girard, está el mimetismo, no el representacional, del todo inocuo, del que se habla desde Platón, sino el “de apropiación”, que determina una orientación generalizada del deseo hacia los mismos objetos deseados por los demás, se trate de comida, de armas o de compañeros sexuales. Un deseo común que no puede no desembocar en un conflicto generalizado, el cual se difunde progresivamente, en una especie de epidemia social, hasta saturar a toda la comunidad.

En el apogeo del paroxismo patémico de esta crisis colectiva, que Girard llama crisis de indiferenciación —ya que los individuos, todos caracterizados por un mismo deseo, se vuelven indistinguibles—, se produce un segundo movimiento que consiste en la individualización de un “responsable” de la crisis, de un chivo expiatorio, hacia el que apunta, unánimemente y, una vez más, miméticamente, el “deseo negativo” de todos. Se observaría pues la repetición inversa del mecanismo mimético que había generado la crisis.

De esta forma, sin embargo, este produce una tensión de agregación, allí donde la aparición del mimetismo de apropiación generaba una disgregación social total.

En este movimiento que lleva a la colectividad a reunirse y a compartir una perspectiva común a través de la inmolación de la víctima, que toma la forma de un linchamiento, según Girard nace, por un lado, lo cultural, que se manifiesta como una serie de prohibiciones orientadas a evitar la repetición de la crisis de apropiación y, por otro lado, lo sagrado, a través de la divinización de la víctima inmolada, reconocida por los inmoladores como agente responsable del final de la crisis y del nacimiento del orden⁵.

En realidad, ya en la individualización de la víctima, e incluso antes de su inmolación, surge una primera diferenciación en la que la comunidad puede reconocerse como “cuerpo único” en oposición al Otro, al diferente, que según Girard es “seleccionado” a partir de la presencia de algunos rasgos de “selección victimaria”. Es, de hecho, fundamental que el chivo esté “aislado”, puesto que su inmolación no

debe poder ser vengada, de lo contrario no se obtendría el final de la violencia.

Sin volver a recorrer el trabajo sobre este tema, que Girard desarrolla en particular en su *El chivo expiatorio*, intentaré sintetizar sus análisis señalando que tales rasgos de selección son la combinación de elementos “expresivos”, como los somáticos, posturales o de vestuario (que permiten una fácil individuación de la víctima); y de elementos “semánticos” que podríamos deducir en términos semióticos como inversión axiológica de los Valores comunitarios (el chivo es alguien que persigue valores opuestos a los de la comunidad).

Como podemos ver, y como Girard subraya repetidas veces, ambas “escenas de crisis”, la de indiferenciación primero y la de la inmolación después, están necesariamente dominadas por fuertes tensiones pasionales. En la primera fase hacen que cada uno vea en todo otro a un enemigo, dando lugar entonces a las singularidades (cada uno contra todos) que resultan, sin embargo, todas idénticas en cuanto que todas están definidas por una misma orientación al valor; mientras en la segunda fase hace que toda individualidad resulte completamente perdida. No son solo los actores singulares los que individualúan e inmolan a la víctima, sino que es la comunidad en su conjunto, hasta el punto de que Girard propone en esta fase hablar de *interdividualidad* en lugar de *interindividualidad*.

En el paroxismo de la crisis los individuos desaparecen y surge un sujeto nuevo, un actor colectivo que se comporta como un actante único, un agente “monstruoso” que piensa, percibe y actúa de manera diversa a como lo haría cada persona que de hecho lo compone:

“En el momento del paroxismo de la crisis sacrificial, el estado de conciencia de los participantes debe ser “desestructurado”. El asesinato de la víctima expiatoria con plena conciencia me parece impensable. Lo confirman, por lo demás, esos rituales que buscan reproducir modificaciones del estado de conciencia para conseguir una unanimidad violenta”. (Girard 1978: 389)

Para observar estas dinámicas puede ser útil volver por un momento a las *Bacantes* de Eurípides, obra ejemplar para el tema que estamos tocando, y recordar cómo la furia que poseen las bacantes, entre las cuales se encuentran la madre y las tías de Penteo, llega a cegarlas literalmente llevándolas a confundir las apariencias del mismo Penteo con las de un joven león, que es cazado, lacerado y desmembrado y cuya cabeza es llevada triunfalmente a la ciudad.

Este modo “cegador” de manifestarse de la furia, así como lo repentino de su surgimiento, seguramente son aspectos relevantes, pero lo que querríamos subrayar aquí, no tanto por su importancia como porque nos parece un aspecto olvidado y que, sin embargo, merecería un poco de atención, es que la pasión que domina la escena no

es tanto una cualidad o una propiedad del grupo, como otras pasiones serían cualidades momentáneas de un individuo, sino que asume, entre otras, la función relevante de constituir el grupo, y tiene, por tanto, una función agregadora, transformando a los actores singulares en un “cuerpo único”. En cambio, otras pasiones pueden asumir una función disgregadora, como ocurre en el caso de la crisis de apropiación, o como me parece que ocurre en la crisis de pánico, real inversión de la crisis de apropiación, en tanto que todos los sujetos individuán un mismo valor negativo, pero en lugar de afrontarlo colectivamente (linchamiento) buscan separarse individualmente, transformándose así en entidades individuales pero “del todo” idénticas.

El mimetismo del que habla Girard, ya se resuelva en un efecto de agregación como en un efecto de disgregación (aunque siempre mimético, ya que cada uno adopta estrategias y formas de valorización del otro), lejos de ser algo mágico o insondable, parece “estructurarse” como una auténtica fuerza semiótica que actúa (al menos) en dos planos:

- En el plano narrativo, haciendo emerger perspectivas sobre el valor, antes ausentes o dotadas de valor negativo, a través de la propuesta de simulacros “eficaces”, o sea, capaces de plantear situaciones (condiciones de estado) preferibles a las realizadas; y, al mismo tiempo, reorganizando las axiologías y las relativas estructuras modales, haciendo deseable, posible, factible, permitido y necesario algo que antes no lo era;
- En el plano discursivo, redefiniendo las valencias de los “Roles temáticos” y la fuerza con la que cada uno de los actores se adhiere a ellos.

A este respecto quiero señalar que en los estudios semióticos, el Rol temático es considerado normalmente solo como bisagra entre la dimensión más abstracta, la de la gramática narrativa, y la más superficial, la de las caracterizaciones individuales del Actor. Pero, mirándolo bien, me parece que el Rol temático y el Actor no están solo en la relación genérico/específico (un mismo Rol temático puede ser encarnado por varios Actores en el curso de una narración, mientras cada Actor constituye una figura individual que, a su vez, puede ocupar Roles diversos) sino también en la de colectividad/individualidad. El Rol temático es una figura “social”, es el trámite a través del cual el individuo, el Actor individual, encuentra lugar dentro de la sociedad, que precisamente articula un complejo sistema de Roles caracterizado cada uno por competencias y configuraciones específicas (por ej: sistemas de objetos y ambientes que le son propios), para la adquisición de los cuales prevé también sistemas específicos de formación.

Según esta perspectiva, el Rol temático no es solo una posible propiedad semántica de los Actores sino que puede ser algo diferente del Actor, algo de lo que el Actor debe empaparse, algo con lo que está llamado a identificarse. Pero esta identificación no es del todo necesaria: se puede uno adecuar a los roles de manera más o menos completa, se puede estar dentro con más o menos convicción, pueden

constituir un valor que adquirir o bien un valor negativo del que desengancharse⁶.

Los Roles temáticos se presentan como “máscaras sociales” en las que se sintetizan sistemas específicos de competencia, que pueden también traducirse en perspectivas específicas sobre el valor⁷. Los diferentes roles tienen además valencias sociales diversas, es decir, son valorados de un modo peculiar dentro de cada uno de los estados culturales, y pueden así constituirse, a su vez, como “objetos de valor” más o menos deseables.

Como bien ha demostrado Foucault⁸, cada sociedad tiende a definir sistemas reglamentados de Roles y actúa para que cada individuo, cada actor en particular, se adapte de la manera más completa a esos roles, renunciando al menos en parte a la propia individualidad, para disolverla dentro de una identidad genérica de rol. Pero tratándose de un juego de relación y no de una operación mecánica, el vínculo entre individuo y Rol puede volverse complejo e inestable, puede ser más o menos fuerte (cuando uno se adhiere a un rol). En resumen, y como cualquier otra dimensión semiótica, también el rol temático puede ser objeto de desarrollos narrativos y discursivos particulares.

En este juego en el que se determina la fuerza de la unión entre Actantes, Roles temáticos y Actores, es decir, entre formas de identidad individuales y formas socialmente construidas, me parece que las dinámicas pasionales asumen una función absolutamente relevante.

En esta perspectiva, como habíamos intentado ya proponer en un análisis precedente dedicado al entusiasmo (Lancioni 2009), las pasiones (al menos ciertas pasiones) más que pertenecer a un sujeto, sea individual o colectivo, parecen configurarse como fuerzas que contribuyen a determinar formas de colectividad.

Con este último fin, quizá también tengamos que preguntarnos si el término “colectivo” es suficiente, como simple polo opuesto al individuo, o si no sería oportuno pensar en formas diversas de colectividad, como desde siempre sugieren sociólogos y filósofos⁹, incluso sin buscar delinear una tipología a priori, pero observando en cada ocasión las dinámicas específicas de agregación y disgregación.

Eso nos ayudaría, creo, a enfrentarnos a muchos de los casos en los que se ven implicadas formas diversas de colectividad en tensión entre ellas. Basta pensar en qué sucede durante una manifestación pública, donde pueden cruzarse multitudes, equipos, bandas, cuadrillas, etc., todos definidos por diferentes características, influidos por diferentes dinámicas de poder y, probablemente, por modalidades *patémicas* diversas.

Es evidente que las formas de colectividad unidas por el ímpetu pasional tenderán a durar lo que dure la pasión, para después disolverse o ser, en alguna manera, obligadas a ser reconsideradas desde otro punto de vista. Por ejemplo, en la

película de Losey, el disminuir de la pasión coincide con la disgregación del grupo. En otra película que tiene como tema la violencia colectiva, *Fury* de Fritz Lang, el colectivo tiende a resistir más allá del ímpetu pasional, ya sea porque el grupo es identificado como tal desde fuera y, por tanto, no es solo auto-constituido, ya sea porque los individuos no tienen fuerza para desengancharse del colectivo puesto que eso constituiría su responsabilización individual.

Ante la clara imposibilidad de analizar de modo exhaustivo el texto elegido, me ocuparé solo de algunas de sus secuencias para subrayar el modo en el que las pasiones actúan, modificando las perspectivas sobre el valor y la misma percepción de las identidades por parte de los actores implicados. Adelanto, además, que en esta ocasión no será tratada la dimensión propiamente cinematográfica del texto, relativa a las decisiones de enfoque, de montaje, etc., sino solo la relativa a la narración que desarrolla.

2. THE LAWLESS

Ya desde la presentación, la película de Losey se centra en la relación entre individuos y colectividad e indica el papel central de la pasión en la modificación temporal de las perspectivas de valor:

“This is the story of a town and of some of its people, who, in the grip of blind anger forget their American heritage of tolerance and decency, and became the lawless”¹⁰

La “rabia ciega” hace olvidar, es decir, suspende la base misma de la convivencia y, por tanto, los valores compartidos, y transforma el modo de actuar de “algunos individuos”, incluso de la misma “ciudad”, llevándolos a colocarse “fuera de la ley”, es decir, en posición de antagonismo con respecto a la colectividad de la que deberían formar parte o, que incluso, como en nuestro caso, querrían representar.

Se delinean así enseguida algunos grupos: una colectividad que comparte valores que están en la base de la convivencia (*tolerance y decency*) y, un segunda forma de colectividad, de extensión aún imprecisa, que renuncia temporalmente a estos valores. Es más, estas dos colectividades no coexisten, no se encuentran de hecho en un conflicto real, puesto que la primera, que idealmente se extiende a toda la “ciudad”, se virtualiza por el emerger de la segunda, que la sustituye. La rabia ciega parece así determinar la formación de una colectividad “rabiosa”, en la que los individuos se funden en un cuerpo único, perdiendo esas características individuales que permitían distinguirlos dentro de la “ciudad civil”.

La relación entre individuo y colectividad y, en particular, el modo en el que la pertenencia a un grupo estructura la identidad individual, constituye una de las

líneas de sentido fundamentales de la película, en la que diversas colectividades se entrecruzan dejando aflorar formas de conflictividad más o menos intensas a lo largo de cada línea de confín.

El más importante de estos confines es el étnico, que define verdaderas colectividades, y que corresponde a la gran partición espacial en la que se subdivide Santa Marta, la ciudad teatro de los acontecimientos.

La ciudad se articula en: un espacio genérico, que engloba todo, del que no se especifica ningún carácter étnico en particular, aunque los habitantes que la película nos muestra son, de hecho, todos blancos; y en un espacio marcado, englobado pero no integrado, denominado *Sleepy Hollow*, habitado exclusivamente por hispanos. Espacio que se configura como una especie de *enclave*^{*}, cuyo nombre la caracteriza negativamente, con connotaciones profundas y sepulcrales.

Tal enclave aparece valorado de manera diferente por los hispanos y por los blancos, para los primeros es simplemente el lugar en el que viven, al menos temporalmente, ya que las aspiraciones individuales los llevan a imaginarse en lugares diferentes a este, con perspectivas de vida que no difieran de las de los blancos. Para los hispanos predomina, por tanto, un sentido de “continuidad”, sin demarcaciones rígidas, como subrayan en más de una ocasión las manifestaciones de americanidad pura y simple que algunos de los hispanos expresan para presentarse. La especificidad de una identidad colectiva “hispana” está presente solo en algunos y aparece como el fruto de un trabajo de separación padecido más que de una construcción activa.

Para los blancos, en cambio, *Sleepy Hollow* es propiamente el lugar de la alteridad, y sus habitantes son percibidos como una única figura, indiferenciada, con caracteres que hacen a los individuos equivalentes entre sí (y el hecho de que un par de personajes piensen diferente no hace más que reforzar este hecho). Desde su perspectiva, lo que predomina es, por tanto, un sentido de “discontinuidad”, cuyo subrayado progresivo constituirá un elemento fundamental en el proceso de formación de la colectividad “rabiosa”.

Es, de hecho, precisamente a partir de la demarcación de este límite, y de su subrayado, como la comunidad blanca se puede percibir a sí misma como tal y se puede atribuir, diferencialmente, un núcleo valorativo común al que adherirse, mientras todo lo que está más allá del límite se caracteriza por estar separado del núcleo valorativo.

Es más, con un trabajo típico de inversión semántica, a todo lo que está más allá de este límite, a todo lo que se identifica con *Sleepy Hollow*, se le atribuyen valores diametralmente opuestos a aquellos en los que los blancos se reconocen. Atribución que se muestra de manera ejemplar en los apelativos usados para indicar a los hispanos: “vagabundo”, “pordiosero”, “gandul”. Apelativos que aluden a una

serie de categorías semánticas relativas a la caracterización del status social: el modo de vivir (sedentario vs. Vagabundos, pero también “con raíces” vs. “desarraigos”), la relación con el trabajo (voluntariosos vs. gandules), el status económico (acomodados vs. pordioseros), etc.

El Otro se define así como alguien que desprecia los valores que para nosotros son fundamentales: si nosotros amamos la casa y lo privado, ellos son vagabundos; si nosotros amamos el trabajo, ellos son gandules; si nosotros tenemos una tradición a la que atenernos ellos no la tienen, etc.

Por el contrario, la colectividad hispana, que sufre la diferenciación, es una colectividad construida desde fuera, que no se percibe como tal hasta que no se ve obligada por la imagen que proyectan los blancos sobre ellos.

El film contrapone al punto de vista de los “blancos” un punto de vista “externo”, puramente fílmico, que al no ser reconducible a ninguno de los Actores asume el valor de “objetividad”, a partir del cual el espectador es conducido a considerar la “verdad” de los hechos narrados. Según este punto de vista “objetivo”, las dos colectividades están atravesadas por sistemas de límites afines, con lo que se subrayan más las afinidades que las diferencias entre los dos “grupos”.

Entre estos “confines” secundarios destacan el de tipo generacional, que opone a jóvenes y adultos, ya sea entre blancos o entre hispanos, y el menos marcado, de género, que tiene la función de modular la tensión entre las líneas de diferenciación más marcadas: ya sea entre etnias como entre generaciones, las mujeres tienen una función de moderación, mientras que los hombres, en general, tienen una función de acentuación. Generalidad a un tiempo evidenciada y contradicha por el hecho de que serán dos hombres los que jugarán el rol principal de conciliadores mientras una mujer tendrá un importante rol de instigadora¹¹.

A lo largo de todas estas líneas de demarcación surge una conflictividad difusa, que la película ejemplifica a través de una serie de pequeños incidentes, como una desavenencia en el trabajo que opone al jefe blanco con dos chicos hispanos, después un accidente de coche en el que los mismos chicos hispanos chocan contra un coche de chicos blancos que se resuelve con una pelea. Tales incidentes, en los que se evidencia el punto de vista recíproco de las dos comunidades, provocan también conflictos domésticos. Uno de los chicos hispanos (el futuro chivo expiatorio, entre tanto construido desde el estereotipo del buen chico) es duramente reprendido por el padre (mientras la madre lo defiende) porque no se muestra obediente y no sigue los consejos (“tú no me escuchas nunca”). También uno de los chicos blancos tiene una discusión con su padre, que le pregunta cómo se ha herido las manos. El chico da una versión edulcorada de los hechos, atribuyendo la culpa del accidente a los hispanos, mientras el padre le pregunta si no han sido realmente los blancos los que han provocado a los hispanos.

El chico se ofende y acusa al padre de “no tener fe” en él, y a la sugerencia del padre (que es una de las figuras de conciliación) de hacerse amigo de algún hispano, él responde que no lo hará jamás, subrayando la línea de diferenciación étnica, desde la cual los hispanos son esencialmente “otros”, todos juntos y sin ulteriores características individuales:

P: ¿Qué te has hecho en la mano?

H: He pegado a uno de Sleepy Hollow

P: Te había dicho que no fueras a meterte en líos

H: Yo no buscaba líos y, además, no ha pasado en Sleepy Hollow. Ha pasado en la autovía. Henry y yo veníamos del río y los dos chicos se nos han echado encima

P: ¿Por qué habéis llegado a las manos?

H: Nada... han sido ellos los que han empezado

P: ¿Ellos? ¿O tú y Henry? ¿Qué habéis hecho? ¿Les habéis insultado?

H: Vale. Ponte de su parte, como siempre. Ni siquiera sabes cómo ha sucedido. Tu única preocupación es que yo he ido a Sleepy Hollow

P: Si tuvieras amigos allí podrías ir cuando quisieras

H: No te preocupes, no tengo ningún amigo allí

P: Sería mucho mejor si lo tuvieras

H: ¿Tengo que salir con vagabundos?

Aparte de esto, los diferentes personajes se quejan de sus dificultades existenciales y de la precariedad de sus perspectivas, atribuyendo “a otros” la responsabilidad de estas dificultades.

3. ANIMADVERSIÓN Y CRISIS DE CONFIANZA

En conjunto, asistimos a una forma de lo que Girard llamaba “crisis de confianza generalizada”, ya que nadie parece querer fiarse de los otros, los blancos de los hispanos, después los hispanos de los blancos, los padres de los hijos y viceversa. En tal crisis, aunque obviamente diferente de las crisis mitológicas estudiadas por Girard, es fácil distinguir una forma de disolución social, invadida emotivamente por un sentimiento difuso de animadversión que constituye la atmósfera patémica de toda la primera parte de la película.

Según Greimas (1983), que toca este argumento en su análisis del léxico de la “venganza”, la animadversión es una de las posibles consecuencias del sentimiento de rencor, a su vez causado por la manera de actuar de otro sujeto, concebida como ‘no de acuerdo’ con las expectativas. Tal actuar no conforme a las expectativas genera una situación percibida como injusta, desequilibrada, que puede ser re-equilibrada por el sujeto ofendido por medio de un acto “reparador”, del cual la venganza puede ser un ejemplo, o puede quedar suspendida, sin desembocar en ninguna acción reparadora.

Tal estado de suspensión alimentaría un sentimiento de “animadversión”, que Greimas describe como deseo de castigar al antagonista, responsable del comportamiento vivido como no de acuerdo con las expectativas, a través de intervenciones perturbadoras en sus programas narrativos.

A diferencia de la animadversión de un sujeto particular, que sufre la acción no conforme a las expectativas de otro sujeto, el sentimiento que invade la película es un humor difuso, una especie de atmósfera, que no parece atribuible a actos particulares específicos.

Es como si cada uno percibiera todo lo que le ocurre como consecuencia de actos no conformes, algunos sí atribuibles a sujetos particulares, otros sin sujetos individualizables. Son los otros en general los que son responsables, o una categoría particular de “Otro”, a los que son atribuidos comportamientos “no conformes a las expectativas” y contra los que se desarrolla el sentimiento de animadversión. En tal situación, al deseo de revancha le cuesta encontrar un objeto hacia el que dirigirse y cada personaje parece escudriñar el paisaje social en busca de un “responsable”.

La explosión de la furia se presenta así como canalización en una dirección específica de la animadversión difusa y sin dirección, concentrada en un blanco específico, que condensa en sí a todos los posibles responsables de la situación de desequilibrio percibida, a causa de sus “comportamientos no conformes a las expectativas”.

A este respecto, me parece completamente apropiada una idea de Remo Bodei (2003), a partir de Spinoza y Matte Blanco, según la cual para determinar las manifestaciones patémicas no sería relevante en sí mismo un acto particular sino su ampliación hiperbólica, por lo que las pasiones no tendrían nada que ver con una “ceguera”, como normalmente se dice, sino más bien, al contrario, con el subrayar en exceso un elemento presente en el evento. Elemento que se hace emblemático de muchas otras cosas. No sería tan relevante la gravedad del evento, cuanto su capacidad para transformarse en una estructura de carácter simbólico (su poder “estar en lugar de otro”):

“Las pasiones asumen el carácter de la universalidad, en lugar del de la particularidad, en cuanto que cada emoción, trascendiendo el ámbito motivado por sus motivaciones, reenvía a un “conjunto infinito”, o sea a una clase general de eventos y de situaciones asimilables”. (Bodei 2003, p.37)

Y también:

“En el miedo a la oscuridad se condensan así, indiscriminadamente, todos los peligros posibles sin rostro que nos angustian; en la ira

por la destrucción de cualquier cosa que deseamos, por la pérdida de un bien y de una ventaja esperada, se descargan instantáneamente de manera agresiva las frustraciones, los descontentos y las desilusiones acumuladas por las sorpresas desagradables que la vida nos ha reservado y que aún tememos que nos reserve; en la tristeza que deriva de una circunstancia específica se precipita sobre nosotros, de repente, toda la tristeza del mundo”. (ibídem)

En esta perspectiva, las pasiones parecen por tanto derivar de una forma específica de “distorsión semiótica” que trae a la mente el mecanismo transpositivo de algunas formas de sustitución retórica basadas en la selección y en el énfasis de elementos individuales que representan configuraciones mucho más amplias.

Al contrario de lo que señala Girard del estudio de los mitos, en la película de Losey (que, de hecho, no es un mito fundador), lo que determina la crisis social no es el deseo común de un mismo valor, que por tanto debe ser codiciado por los otros, sino que es más bien la percepción difusa del otro como obstáculo para la persecución de nuestros propios deseos y, por lo tanto, del otro como no “de fiar”. El Otro se configura más como oponente que como verdadero antagonista, aunque la ocasión que lleva al momento crucial del conflicto se conforma como una pugna entre antagonistas, que se ven destinados a rivalizar por la compañía de las chicas hispanas en ocasión de una fiesta organizada en Sleepy Hollow («Parece que también esos pordioseros tienen intención de divertirse...»).

La animadversión recíproca hace que en la primera ocasión que se presenta el enfrentamiento entre los blancos y los hispanos se transforme en una pelea en la que, por primera vez, las dos etnias se constituyen abiertamente como colectivos en conflicto. En el furor de la pelea, un chico hispano, el *buen chico* que quería solo una familia y una pequeña parcela de tierra, golpea sin querer a un policía y, dándose cuenta del error, escapa robando una carreta. La policía, uniéndose en un único cuerpo, se lanza tras el fugitivo que es cogido, maltratado y metido en el coche para ser entregado al sheriff. Durante el viaje el coche termina fuera de la carretera y un policía muere, mientras el chico reemprende la fuga.

Para enfatizar el tono de todo lo que ha ocurrido, un periodista principiante comienza a trazar los colores de la riña como una verdadera guerra desencadenada por las bandas de Sleepy Hollow –bandas de las que en la representación fílmica no hay huella-, mientras el chico asume los rasgos de un criminal asesino. La voz es recogida por un periódico más importante que manda una enviada especial, que a su vez acentúa ulteriormente los tonos, hasta ofrecer una recompensa por la cabeza del fugitivo. La defensa pública del chico es asumida solo por el director del periódico local, un célebre periodista que llega del este y por una periodista hispana que trabaja en un pequeño periódico publicado en Sleepy Hollow, por tanto por dos “extranjeros” respecto de la comunidad blanca local.

Durante la fuga, el fugitivo tropieza con un campesino que intenta retenerlo y con una chica que asustada se desmaya. Ambos contarán a los periodistas que han sido agredidos, aumentando la imagen del peligroso criminal.

A partir de los periódicos y, después, en las charlas del pueblo cada vez más centradas en este “evento”, vemos cómo toma forma la presunta identidad criminal del fugitivo, de cuyos actos y de cuya identidad son seleccionados y enfatizados solo algunos rasgos, y solo aquellos rasgos que parecen coherentes con un personaje que “merece” ser cazado. Los rasgos negativos ya atribuidos a los hispanos en general, relativos a su comportamiento diferente respecto a los valores sociales compartidos, se ven así confirmados y enfatizados. El fugitivo asume el perfil monstruoso del criminal antisocial, que con su mera existencia ataca los valores fundamentales, como demuestran sus “agresiones” y su “violencia” contra la pobre chica indefensa.

“Rodríguez estaba ahí. Lleno de barro, de odio. Un animal en una trampa. Nunca había visto nada parecido. Me acerqué un poco más y miré directamente a sus ojos, esperando ver al menos una chispa, un pequeño atisbo de remordimiento. En su lugar vi solo crueldad” (texto dictado por el periodista a su periódico, totalmente en contraste con las imágenes del chico tímido y asustado).

Imágenes de violencia que generan ulteriores modulaciones pasionales, como la “ternura” experimentada con respecto a la pobre chica agredida. Una pobre chica sin culpa, que podría ser la hija de cualquiera, cuya identidad de “pobre hija” la convierte en la víctima genérica de toda injusticia, y cuya agresión simboliza toda forma de injusticia, la injusticia como tal, que atañe a cualquiera y de la que cualquiera es víctima: “¿No os interesa lo que le ha sucedido a la hija de uno de vosotros?”

Pero, en un movimiento en espiral, a través de la acentuación de los rasgos de inocencia de la presunta víctima, se acentúa ulteriormente, por contraste, la ferocidad del atacante, como bien sabía Antonio cuando subrayaba al pueblo romano la injusticia del asesinato del “justo” César, alimentando al mismo tiempo la indignación del público. Indignación que lleva al público a observar y explicitar los propios “valores positivos”. Los valores sobre los que la comunidad se funda y en los que cada “buen ciudadano” es llamado a reconocer, y que, en cuanto “hombre”, es llamado a defender:

“Sé lo que siente Ed porque yo también tengo una hija. En esa prisión hay un despreciable criminal. ¿Qué creéis que le harán? Quizás llegarán a hacerle pagar una pequeña multa... Alguno de nosotros no sabe ya comportarse como un hombre. Pues bien sabed que podemos hacerlo sin vosotros”.

4. LA DIALÉCTICA DE LOS ROLES

La película muestra por tanto la formación de una serie de Roles temáticos estereotipados: el “criminal”, que se intenta de todas las formas posibles identificar con el fugitivo asustado; la “víctima inocente” que simboliza todos los agravios sufridos y que es idealmente la hija de todos; el “buen ciudadano”, defensor de los valores comunes, con el que cuantos aún saben ser “hombres” están llamados a identificarse, diferenciándose de quien no es “hombre”, y señalando una nueva línea de demarcación social y la constitución de una nueva colectividad, restringida y “elegida”.

Asistimos así a la sustitución progresiva de las personalidades individuales de cada uno de los Actores por los Roles preconstituídos, a los que se asocian programas ya definitivos, mientras el mismo evento, en su complejidad, es reducido a una secuencia esquemática constituida solo por los elementos que permiten adecuarlo a los comportamientos estándar atribuidos a los Roles temáticos individualizados.

Es precisamente esta doble esquematización, de los roles y de los eventos, lo que permite el trabajo de énfasis y sustitución del que hablaba Bodei. El esquema así producido puede, de hecho, subsumir al conjunto de las situaciones de desequilibrio generadoras de animadversión, y cada ciudadano, ofendido, puede identificarse con las víctimas de las “agresiones” del criminal, a su vez, simulacro de cada agente ofensor. Bajo la presión de esta encrucijada patémica, hecha de rencor, animadversión, ternura, indignación y orgullo, las individualidades se disuelven para identificarse con un Rol temático único que, narrativamente, aparece dotado de un programa específico (restablecer la justicia) y de determinaciones modales que se van poco a poco especificando. En particular, el pequeño párrafo citado antes muestra la transformación del “querer-hacer” que determina los primeros movimientos del grupo en un más que urgente “deber-hacer”, determinado por la desconfianza en las instituciones, o sea en quien debería ocuparse, independientemente de las voluntades individuales, de restablecer el orden comprometido. Institución que debería representar a toda la colectividad pero que, también ella desprestigiada por el clima de desconfianza generalizada, parece no solo lejana del “sentir común” (la pequeña multa como única penitencia para el criminal) sino también del todo connivente con el “criminal” y dispuesta a ponerse de su parte.

Es el sentido de esta “traición”, en definitiva, el que constituye el punto de ruptura, la cima sobre la que el colectivo de los “hombres” se constituye separándose de quien no es hombre: la opinión de uno es la opinión de todos, la perspectiva de uno es la perspectiva de todos. Un solo querer-deber reúne a todos los miembros del grupo en un programa de acción único, para cuya realización también el sentido de impotencia individual ante la injusticia percibida se transforma en poder-hacer, sea bajo el perfil de la “fuerza” necesaria, sea bajo el de la “legitimidad”, ya que el nuevo colectivo se ha atribuido un Rol sustitutivo respecto a las instituciones lejanas e ineficientes.

Solo la determinación del objeto sobre el que actuar parece aún desenfocada. Es verdad que sobre todos está Paul Rodríguez, el “criminal”, acorralado por los ciudadanos armados, pero él ya está “a salvo” tras las rejas, y por otra parte, desde el principio, Rodríguez no es más que “uno de ellos” y su criminalidad proclamada no parece más que la prueba evidente de la “criminalidad”, al menos potencial, de todos los hispanos. Y si de cualquier manera castigar a Rodríguez era un modo de castigar a todos los hispanos de Sleepy Hollow, ahora agredirles es un modo para castigar a Rodríguez. La violencia del grupo, en la imposibilidad de alcanzar al chico, se dirige primero “a sus amigos”, agredidos y perseguidos por el simple hecho de haberse presentado en la ciudad, y después, potencialmente, contra toda Sleepy Hollow: “Vamos a quemar las chabolas”.

Objetivo, este último, que no se lleva a cabo solo porque, de repente, se presenta uno más inmediato en el momento en el que uno de la “manada” ve que a Rodríguez lo hacen subir a un coche por una salida secundaria y que con él está “el periodista”, o sea el “extranjero” que dirige el periódico local. El periodista, que desde el principio ha emprendido la defensa de Rodríguez, que le ha salvado de las armas de los ciudadanos y que ha osado publicar una petición de suscripción para costear la defensa. A todos les parece evidente que se busca “hacer escapar” al chico y sustraerlo a la justicia. La supuesta traición parece ahora evidente y encuentra en el “periodista” la figura que mejor puede ocupar el Rol de “traidor”.

También él es extranjero, más aislado que el mismo Rodríguez por ser una figura única, y, además, “enmascarado” como ciudadano ya que no presenta los rasgos expresivos de la alteridad; el director del periódico parece condensar más que ningún otro los “rasgos de selección victimaria”, que crean el chivo expiatorio ideal de todo el asunto, una figura que por sí sola puede simbolizar el mal funcionamiento de toda la sociedad, la que la corrompe desde dentro y genera todas las injusticias y el malestar difuso.

Es así como contra él, o mejor dicho, contra lo que más le caracteriza en su unicidad, esto es, la redacción de su periódico, contra lo que se desencadena toda la ira acumulada, en una escena de devastación en la que todo es destruido.

Completada la devastación, desahogada la energía destructora anteriormente acumulada, la manada no tiene ya razón de existir y, de hecho, recriminada por el director por su comportamiento incivil “del que debería avergonzarse”, la masa se descompone y los individuos, con la cabeza baja, se vuelven individuos cada uno con sus proyectos, sus ambiciones, sus malestares, su vergüenza, del todo privada.

La primera película americana de Fritz Lang, *Fury*, de 1936, también centrada en el tema de la violencia colectiva, aunque presenta un desarrollo y unas figuras diferentes, confirma en gran parte la dinámica de la evolución patémica que hemos descrito, dibujando un entrelazamiento de pasiones afín al que atraviesa el film

de Losey, en el que se combinan frustración, ternura, indignación y orgullo.

Humores a través de los cuales son filtrados los eventos, los valores y los personajes, que se reducen así a un esquema simple con Roles temáticos determinados, en el que el “extranjero” asume el rol de “criminal abyecto”; la chica secuestrada, que nadie conoce, el de emblema de todos los valores ofendidos, con el que todos pueden identificarse, también el bala perdida y el holgazán; e incluso, los “buenos ciudadanos”, también aquí llamados a ser “verdaderos hombres” para hacer respetar la justicia cuando las instituciones no parecen ser ya capaces de hacerlo.

Y, de hecho, es en el momento en el que surge la sospecha, después la certeza, de que las instituciones son inadecuadas, cuando la acumulación de humores se transforma en una fuerza coercitiva que impone un deber-hacer al “buen ciudadano”, mientras tanto constituido como un rol compartido, que a la vez es un “verdadero hombre¹²”.

Es decir, parece surgir una discontinuidad cualitativa y no solo cuantitativa dentro del campo patémico, en el momento en el que los humores experimentados, a través de los cuales se da sentido a los acontecimientos, se transforman en lo que en el plano narrativo se presenta como un verdadero Rol actancial, una fuerza narrativa¹³ capaz de manipular al sujeto “muchedumbre” y de modificar su caracterización modal a través de la institución de un deber hacer.

En ambas películas, la violencia colectiva culmina por tanto en una escena de destrucción que parece señalar la imposibilidad de reconstrucción del orden precedente y la necesidad de un “orden diverso”. Un orden fundado en valores diferentes de los que habían determinado la crisis y representado por figuras de las que ahora se desconfía, Actores incapaces, o incluso, traidores a los valores comunes.

5. CONCLUSIONES

Sin detenerme ulteriormente en la película, querría concluir resumiendo los que parecen ser algunos de los rasgos sobresalientes de las dinámicas pasionales asociadas a la violencia colectiva que hemos intentado describir.

Sobre todo, en concreto en la película de Losey, aunque creo que la observación puede ser generalizada, las manifestaciones patémicas, como la furia incluida en la violencia colectiva, no se desencadenan a partir de un “cero” pasional sino que se implantan sobre un fondo emotivo, sobre un clima humoral preexistente, a su vez constituido por una trama de “sentimientos” diversos, como el rencor, la animadversión, la frustración, la impotencia, la ternura, la piedad, la indignación y el orgullo, que no se presentan en una secuencia lineal sino que parecen alimentarse y determinarse el uno al otro.

Cada pasión, como sugiere Remo Bodei, parece reactualizar y reconfigurar a las otras:

“La pasión en acto reactiva, exaspera, conmueve y “terremota” todas las sedimentadas previamente, modificando las orientaciones “giroscópicas” ya desconocedoras de la acción y del carácter”
(2003: 37)

Lo que me parece importante señalar, y que no deriva de un análisis léxico ni de forma alguna de tratamiento a priori de las “pasiones”, es que este sentir difuso puede asumir funciones narrativas específicas. Cuando esto sucede, el sentir simplemente experimentado se transforma en una fuerza coercitiva que altera los programas narrativos de los sujetos involucrados. No se trata ya, por tanto, de una “propiedad” interior al Sujeto, sino de fuerzas capaces de actuar y de manipular a los Sujetos mismos, redeterminando sus sistemas de valores.

En lo que respecta a las formas colectivas, al menos para la “furia” que encontramos en las películas de Losey y de Lang, pero también para “el entusiasmo” del que nos habíamos ocupado en otro lugar, parece fundamental la constitución de un “Rol temático”, al que se le atribuyen sistemas de valor y secuencias de acción estereotipadas, que puede ejercer de “esquema identitario” que actores diversos pueden asumir momentáneamente, y simultáneamente, constituyendo ese cuerpo “interdividual” del que hablaba Girard.

Con el fin de que este rol, o esquema identitario pueda ser plenamente asumido por los diferentes actores, que a la vez deberán renunciar también a parte de sus especificidades individuales, es necesario que este sea capaz de ejercitar una cierta fuerza de atracción.

Esta fuerza parece depender del modo en el que este rol mismo es construido y valorizado, y me parece interesante que en los casos tratados (aunque sean pocos) eso es siempre producido contrastivamente (el verdadero hombre contra el malo de nuestras dos películas, el soldado que ha combatido con el rey contra los burgueses ausentes en el *Enrique V*), por medio de un discurso que asume una función “constitutiva” central –de la que dependerán la caracterización del Rol y su valorización, en oposición a otros roles-, se trata del boca a boca de Lang, del trabajo de la prensa de Losey, o de los monólogos shakesperianos del rey Enrique o de Antonio.

Esta valorización del rol presiona bajo el tejido patémico difuso y bajo los humores individuales para hacer que la identificación de sí mismo, por parte de cada uno de los Actores, con el esquema identitario construido sea preferible a las perspectivas individuales. O mejor, la valorización del Rol hace que a este, coercitivamente, no se le pueda no adherir, bajo pena de la identificación con el rol opuesto, que el mismo discurso ha construido valorizándolo negativamente.

De tal manera, los Actores individuales no podrán elegir entre la adhesión a un rol o la conservación de la propia individualidad, sino entre la identificación con un esquema identitario positivo o con un esquema identitario negativo. El esquema identitario constituido por el Rol temático parece así ser capaz de ejercer como verdadero “aparato de captura”, o sea como esquema cultural predefinido a través del cual se da forma a la realidad fenoménica y por medio del cual los rasgos de “alteridad”, incluidos los que determinarían las singularidades individuales, son reducidos a modelos identitarios preestablecidos y fácilmente reconocibles.

NOTAS

1. “Pasión y efecto de sentido se tocan, y así la pasión puede arrastrar consigo tanto la competencia modal del sujeto (su poder, su deber, su saber y, por encima de estos, su querer), sus objetivos, estrategias, el estilo de su respuesta, como el significado global de la acción sufrida”. Fabbri y Sbisá 1985.
2. En el lenguaje de la semiótica estructural, podríamos decir que pueden asumir el Rol actancial de Destinador.
3. Acerca de tal asunto, me permito remitir a mi análisis del *Enrique V* de Shakespeare en Lancioni 2009.
4. “No hay que pensar la regla a partir del objeto sexual o alimenticio. Cualquier interpretación que parta del objeto, que defina al humano según el objeto, sexual o económico – como por ejemplo el psicoanálisis o el marxismo – no puede ser exacta, porque se basa en separar, en un modo erróneo, el hecho cultural de lo demás, dejando de lado como no esenciales fenómenos homólogos a los que arbitrariamente valora como esenciales. El estructuralismo lévi-straussiano elimina todas las falsas prioridades objetuales; prepara la resolución del enigma, pero no puede resolverlo. Se ha quedado fascinado por su descubrimiento, por las homologías estructurales que descubre e imagina que basten y se expliquen por sí mismas”. Girard 1978, p. 100.
5. “En el acto sacrificial se afirma la unidad de la comunidad y esta unidad nace del paroxismo de la división, en el momento en que la unidad se considera dañada por la discordia mimética, dedicada a la circulación interminable de las represalias vindicadoras. Frente a la oposición del individuo contra el individuo, surge bruscamente la oposición de todos contra uno. A la multiplicidad caótica de los conflictos particulares sucede de repente la simplicidad de un antagonismo único”. Girard 1978, p. 4.
6. La alienación, por ejemplo, podría definirse como la situación en la que un Actor pierde completamente la propia individualidad para someterse totalmente a las características del Rol temático que está ocupando en contra de su propia voluntad.
7. El Actor que asume el Rol temático de “soldado” tiene que aceptar, además de las competencias específicas, todos los valores implícitos en este Rol, más allá de su voluntad individual.
8. Véase en particular Foucault 1997 y 1999.
9. Además de los grandes clásicos de la sociología, como la *Grosse Soziologie* di Georg Simmel o *Les lois de l'imitation* de Gabriel Tarde, que dedican mucho espacio al problema, creo que sería útil reconsiderar ensayos que problematizan las formas de colectividad desde perspectivas más afines a las nuestras, como los trabajos de Bruno Latour (1991); o Gilles Deleuze & Felix Guattari (1980), en particular el segundo capítulo; también, Michel Serres (1985).
10. “Esta es la historia de una ciudad y de algunas de sus gentes que, arrastradas por una rabia ciega, olvidaron su herencia americana de tolerancia y decencia (normas de la vida civil) y se

convirtieron en forajidos”

*N. d. T: en español en el original.

11. Pero bien sabemos que la ruptura local de simetrías tiene la función de acentuar los ‘efectos de realismo’.

12. En *Fury* es interesante ver cómo no es un ciudadano sino un extranjero de paso el que alude al tema del ‘verdadero hombre’, de modo que al orgullo ‘viril’ se añade el ‘patriotero’ (en esta ciudad ya no sabéis ser hombres), y así se refuerza aún más la provocación como forma de manipulación.

13. Un Destinator que, como hemos recordado antes, en la gramática narrativa es el Rol actancial que preside el sistema de valores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BODEI, Remo (2003) *Geometria delle passioni*. Milano: Feltrinelli.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix (1980) *Mille Plateaux. Capitalisme et schizofrénie*. Paris: Minuit.

FOUCAULT, Michel (1997) *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France 1975-76*. Paris: Seuil/Gallimard.

—(1999) *Les anormaux. Cours au Collège de France 1974-75*. Paris: Seuil/Gallimard.

FABBRI, Paolo & SBISÀ, Marina (1985) “Appunti per una semiótica delle passioni”, *aut-aut*, n.208. Ora in: Fabbri, Paolo e Marrone, Gianfranco (a cura di), *Semiotica in nuce*. Vol II. pp. 238-239. Roma, Meltemi, 2001

GIRARD, René (1972) *La violence et le sacré*. Paris: Grasset.

—(1978) *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris: Grasset & Fasquelle.

—(1982) *Le bouc émissaire*. Paris: Grasset & Fasquelle.

GREIMAS, Algirdas J. (1983) *Du sens II*. Paris: Seuil.

LANCIONI, Tarcisio (2009) *Immagini narrate, Semiotica figurativa e testo letterario*. Milano: Mondadori Università.

LATOUR, Bruno (1991) *Les microbes: guerre et paix*. Paris: Métailié.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1971) *Mythologiques IV. L'homme nu*. Paris: Plon.

SERRES, Michel (1985) *Genèse*. Paris: Grasset.