

UNA DISCUSIÓN EN LA FAMILIA DEL ASESINO DE GAITÁN: ESTUDIO ESTÉTICO DE UNA SITUACIÓN COTIDIANA

A DISCUSSION IN THE FAMILY OF GAITAN'S
ASSASSIN: AN AESTHETIC STUDY OF AN
EVERYDAY SITUATION

UMA DISCUSSÃO NA FAMÍLIA DO ASSASSINO
DE GAITÁN: ESTUDO ESTÉTICO DE UMA
SITUAÇÃO COTIDIANA

*Jhon Alexander Monsalve Flórez**

RESUMEN

El estudio estético de las situaciones cotidianas es, fundamentalmente, el lugar de convergencia de modalidades dramáticas y registros retóricos que dan cuenta de los diversos factores que intervienen en los procesos de significación y comunicación. En este sentido, y a partir de la novela *El crimen del siglo*, de Miguel Torres, el artículo aquí propuesto tiene como fin presentar el análisis de una discusión entre Juan Roa Sierra, quien aparentemente es el asesino de Jorge Eliécer Gaitán, y su exmujer. Al respecto, Katya Mandoki propone un método de análisis en sus libros sobre Prosaica, en los que tiene en cuenta los registros retóricos: acústico, somático, escópico y léxico, dentro de las modalidades dramáticas: proxémica, cinética, enfática y fluxión. Esta propuesta será la base para el análisis de la discusión de los exmaridos, comprendida como una situación común y cotidiana. Este artículo da cuenta, en últimas, de las posibles

* Licenciado en Español y Literatura (2012) y estudiante de Maestría en Semiótica de la Universidad Industrial de Santander (Bucaramanga, Colombia). Docente cátedra de la Escuela de Idiomas, en la misma institución. Miembro del Grupo de Investigación *Cultura y Narración en Colombia* (CUYNACO). El artículo se deriva del trabajo de investigación "La configuración de la identidad de una familia colombiana en *El crimen del siglo*, de Miguel Torres".
Correo electrónico: monsalve-jhon@hotmail.com

Artículo recibido el 26 de marzo de 2014 y aprobado para su publicación el 1 de julio de 2014.



causas que llevaron a Juan Roa Sierra a actuar de la manera en que lo hizo e intenta explicar cómo cobran sentido, en medio de la contienda, los registros retóricos y las modalidades dramáticas.

PALABRAS CLAVE

Prosaica, *El crimen del siglo*, Registros retóricos, Modalidades dramáticas, Situación cotidiana.

ABSTRACT

The aesthetic analysis of everyday situations is basically the point of convergence of the dramatic modalities and rhetorical registers which account for the multiple elements that take place within the processes of meaning and communication. Thus, based on the novel *El Crimen del Siglo* [*The Crime of the Century*] by Miguel Torres, the following paper aims to analyze a discussion between Juan Roa Sierra, suspected assassin of Jorge Elicier Gaitán, and his former wife. In this respect, Katya Mandoki proposes in her works on Prosaics a method of analysis that considers the rhetorical registers –acoustic, somatic, scopic, lexic– within the dramatic modalities –proxemics, kinetics, emphatics, fluxion. Mandoki's proposal will provide a basis for the analysis of the discussion between the former married couple, which might be considered a common and everyday situation. The paper accounts for the possible causes that might have lead Juan Roa Sierra to act in such a way and aims to explain how the rhetorical registers and the dramatic modalities make sense against the background of the discussion.

KEY WORDS

Prosaics, *El Crimen del Siglo* (*The Crime of the Century*), Rhetorical Registers, Dramatic Modalities, Everyday Situation.

RESUMO

O estudo estético das situações cotidianas é, fundamentalmente, o lugar de convergência de modalidades dramáticas e registros retóricos que indicam os diversos fatores que intervêm nos processos de significação e comunicação. Neste sentido, e a partir da novela *O crime do século*, de Miguel Torres, o artigo aqui proposto tem como fim apresentar a análise de uma discussão entre Juan Roa Sierra, que aparentemente é o assassino de Jorge Eliécer Gaitán, e sua ex-mulher. A este respeito, Katya Mandoki propõe um método de análise em seus livros sobre Prosaica, nos quais leva em consideração os registros retóricos: acústico, somático, escópico e léxico, dentro das modalidades dramáticas: proxêmica, cinética, enfática e fluxão. Esta proposta será a base para a análise da discussão dos ex-maridos, compreendida como uma situação comum e cotidiana. Este artigo indica, por fim, as possíveis causas que levaram Juan Roa Sierra a agir da maneira com que agiu e tenta explicar como exigem sentido, em meio da contenda, os registros retóricos e as modalidades dramáticas.

PALAVRAS-CHAVE

Prosaica, *O crime do século*, Registros retóricos, Modalidades dramáticas, Situação cotidiana.

Puesta en escena de la situación: prendimiento y prendamiento

Las disputas en las relaciones de pareja, las groserías, los golpes, las lágrimas, los terceros que sufren, los gritos, los cambios de actitud y los gradientes pasionales son situaciones que, aunque comunes, son consideradas desagradables en el ámbito social. Hace falta ver a doña Encarnación aguzando el oído para alcanzar a escuchar, así sea mínimamente, lo que ocurre dentro de la habitación de Juan Roa Sierra, su hijo, quien desde hace algún tiempo sufre ataques de histeria, y ahora, tras la visita de su exmujer, está más descontrolado que nunca. La discusión va acompañada de groserías, insultos, amenazas y golpes. Si al final los vecinos llaman a la policía es porque el acto ocurrido en la casa de los Roa ha sido valorado disfóricamente, es decir, ha sido considerado desagradable.

Aunque esta discusión fue narrada en la novela *El crimen del siglo*, de Miguel Torres, se analizará en este trabajo como situación cotidiana de una riña entre sujetos, y no como objeto literario u obra artística. Para ello, se tendrá en cuenta la propuesta teórica y metodológica de Katya Mandoki con respecto de la estética, que permite el estudio no solo de lo bello, sino también, por una parte, de aquello que puede ser considerado desagradable, y por otra, de las situaciones de la vida cotidiana, vividas y actuadas por sujetos:

(...) hay que incorporar no solo lo agradable sino su opuesto, lo desagradable, ya que lejos de desviarnos de nuestro objetivo, nos permitirá incluir en la dimensión de lo estético todos los sentidos corporales, no solo la vista y el oído, y todas las categorías atractivas y repugnantes que atañen a la sensibilidad. (Mandoki, *Prosaica uno* 54)

Comúnmente, una riña entre cónyuges tiende a ser valorada negativamente por la sociedad, y más aún cuando hay agresiones físicas por parte de alguno de los sujetos de la discusión. Pero el hecho de la disforia social no elimina, de ninguna manera, la posibilidad de estudio

de estas situaciones que aportarían a la comprensión social no solo de la razón de la disforia, sino, especialmente, del cómo y por qué se desatan este tipo de contiendas.

En un primer momento aparece Juan Roa Sierra prendido por la miseria, la desolación y el abandono: “Usted me echó de su casa, mi mamá se desentendió de mí, nadie quiere ayudarme, dijo Juan con amargura” (Torres 107) . Cansado de la rutina, de las humillaciones, de los fracasos busca prendarse a la soledad y al único espacio que aún siente suyo: su cuarto. Por eso está ahí, exiliado del mundo, gritando, en su ataque de histeria, para sacar de sí las pasiones reprimidas. El prendamiento, según Katya Mandoki, “se ejerce siempre sobre algo afectivamente significativo, valorado y cargado de sentido para el sujeto” (*Prosaica uno* 91), es, dentro del prendimiento, un respiro, una posibilidad de desahogar sus miedos, una esperanza. En el prendimiento, por el contrario, el sujeto es capturado: “(...) es encierro y estrechez de la subjetividad en su impotencia, cuando la sensibilidad no es cautivada, sino capturada” (92). Ahí está Roa, atrapado por las circunstancias de su tiempo, por la imposibilidad de actuar frente a los hechos. Permanece prendido a los problemas que lo aquejan, mientras se prenda a su soledad, a su histeria y a su espacio. Katya Mandoki explica esta situación de la siguiente manera:

Quienes están continuamente expuestos a la violencia estética de la sordidez, la miseria, la amenaza, la mezquindad humana, es decir, viven en situación de prendimiento continuo, se ven obligados a bloquear su sensibilidad para no padecer. (93)

Y Juan Roa Sierra bloqueó la suya, en su cuarto, dentro de su soledad y su histeria, y llegó a actuar así, insensiblemente, frente a María, su exmujer, prendida desde ahora a la intempestiva situación. Doña Encarnación, afuera, solo esperaba el desenlace de la pendencia, prendida a los problemas y prendada a la cocina, su espacio más habitual, y a la esperanza de que las cosas no empeoraran. La comprensión del prendimiento y prendamiento dentro de las pasiones de los sujetos es fundamental para el reconocimiento de las causas que los llevaron a tales instancias. Greimas

y Fontanille afirman que, en momentos pasionales intensos, los sujetos se transforman en otros que parecen ser diferentes:

Si, en lugar de considerar las formas cotidianas del discurso pasional en las que la sensibilización ondulante es a veces difícil de distinguir de la tensividad siempre presente en el desarrollo discursivo, nos volviéramos hacia los casos extremos, hacia pasiones violentas como la cólera, la desesperación, el deslumbramiento o el terror, veríamos aparecer la sensibilización, en su puntualidad incoactiva, como una fractura del discurso, como un factor de heterogeneidad; diríamos que como una especie de trance incipiente del sujeto que lo transporta hacia un más allá del sujeto y lo transforma en un sujeto *otro*. Ahí la pasión aparece al descubierto, como la negación de lo racional y de lo cognoscitivo, y el “sentir” desborda al “percibir”. (18)

Juan Roa Sierra, si se tiene en cuenta el marco general de la novela, tuvo diversos momentos de cólera; a parte del que se analiza en este trabajo, podría citarse, por ejemplo, el día en que se sintió humillado por parte de Jorge Eliécer Gaitán. La cólera lo llevó en aquella ocasión a tomar la decisión de matar al caudillo liberal, y ahora, en la discusión con María, lo llevó a insultarla y a golpearla. En su estado de desesperación y de cólera, producto de su prendimiento con las situaciones de su entorno, se evidencia el trance del que hablan los autores de la cita anterior; la heterogeneidad de Roa, su alteridad, se comprende a partir de su prendimiento y prendamiento frente al mundo.

Para comprender más a fondo las pasiones desbordadas en los sujetos en medio de la discusión, se analizará un fragmento de la novela *El crimen del siglo* (107-111), de Miguel Torres, desde las modalidades de la dramática, es decir, desde “las actitudes, talante, impulsos y desplantes de energía en la comunicación estética” (Mandoki, *Prosaica dos* 47). De este modo, serán cuatro los ejes conductuales del presente trabajo: proxémica, cinética, enfática y fluxión; y cuatro las relaciones retóricas de cada uno de ellos: léxica, acústica, somática y escópica. Con esto se pretende hacer un análisis prosaico, lo más detallado posible, de una discusión familiar y cotidiana. En algunos casos, se hará uso de un signo positivo o negativo de más para

indicar la intensidad del proceso comunicativo, tal cual lo indica Mandoki en *Prosaica dos*: “Para refinar el análisis podrían incluso aplicarse tres niveles de intensidad en cada rubro (+, ++, +++; --, ---), según el grado micro o macro que se pretenda realizar” (54). Al final del artículo, se presenta, en tablas de contenido y de forma precisa, la síntesis de este análisis.

Proxémica: entre más cerca, más lejos

Katya Mandoki acuña este término de la propuesta de Edward T. Hall, pero lo propone de manera diferente en cuanto que considera que este autor tuvo en cuenta principalmente el registro somático para desarrollar su propuesta sobre proxémica, entendida como la distancia que guardan los sujetos en el momento de la comunicación. Mandoki afirma al respecto que: “(...) la proxémica se expresa no solo por la somática, sino también por los otros registros de la retórica: léxica, acústica y escópica” (*Prosaica dos* 49). Es de este modo como se entenderá el concepto y se propondrá el análisis. En cualquiera de los registros, se denominará proxémica corta o proxémica larga a aquellas que aproximen o alejen, respectivamente, a los sujetos en la comunicación. La primera se representará con uno, dos o tres signos positivos (+) dependiendo de la intensidad o gradación de la cercanía; la segunda, se indicará con uno, dos o tres signos negativos (-), según la intensidad de la lejanía.

En el registro léxico, se presenta proxémica corta (+) solo en dos ocasiones. La primera de ellas, cuando María se dirige a Juan con palabras tranquilas acompañadas de un tono suave: “Quiero que se calme, dijo ella, ya verá cómo se van arreglando las cosas, póngale fe, y hable con su mamá, tranquilícela a ella, ¿me lo promete?” En segundo lugar, cuando Roa le suplica que no se marche y que se siente a su lado, en la cama: “No se vaya todavía, rogó él, venga, siéntese aquí un momento”. En los dos momentos, hay, del mismo modo, proxémica acústica corta (+) por el tono suave que utilizan los personajes. La proxémica larga (-) se comprende, hasta cierto punto, por el trato de *usted* entre los dos sujetos: “póngale fe ¿Cómo se siente? venga, siéntese”. Katya Mandoki afirma al respecto:

El uso en español de modalidades *tú* o *usted*, del alemán *du* o *sie*, el francés *tu* o *vous* y el ruso *ty* o *vy* es proxémica léxica, pues sitúa en distancia al usted mientras con el tú se acerca. (56)

Resulta necesario, sin embargo, aclarar que, en toda la novela de la que fue extraída la situación que se estudia, los personajes se tratan de *usted*, aunque haya cercanía entre ellos: el uso de *usted* en la narración no indica, de ninguna manera, una lejanía entre los sujetos. Es más, desde lo acústico podría definirse la proxémica léxica, teniendo en cuenta el tono sutil y la manera como se dicen las cosas: *póngale fe y cómo se siente?* son un consejo y una pregunta moderada, respectivamente, que indica más proximidad que lejanía.

En el momento en que los sujetos se insultan, la proxémica léxica se hace más larga (- - -): “A mí tampoco, guaricha asquerosa, gritó él con la voz desgarrada por la desesperación. Cobarde hijueputa, gritó María en un aullido de histeria”. La intensidad de estas expresiones es mucho mayor a aquella que se presentaría en el trato de *usted*, si este se diera como consecuencia de lejanía comunicativa. En el registro acústico hay proxémica larga (-) en dos silencios de los personajes: “Juan, soy yo, María. Silencio”. En este primer caso, la respuesta silenciosa de Juan quiso dar cuenta de lo poco interesado que estaba en la visita de su exmujer o en hablar con ella. “María se detuvo, alcanzó a pensarlo, dio media vuelta y fue a sentarse a su lado. Los dos se quedaron en silencio”. En este segundo silencio, hay cercanía somática, pero no léxica: estaban sentados en la misma cama, pero no se comunicaban verbalmente. Otro caso de proxémica acústica se da cuando “María fue a golpear. Juan, soy yo, María. Silencio. (...) María oyó unos pasos”. Los pasos que oye son los de Juan Roa Sierra, que indican su disposición para hablar con ella; en este sentido, se comprende esta proxémica acústica como corta (+). En el registro somático, la proxémica se ve más claramente. En vista de que, dentro de la discusión, hay golpes, se puede comprobar que no por el hecho de que los sujetos estén cerca se define la proxémica como modalidad de la dramática. Katya Mandoki se refiere a la proxémica somática de la siguiente manera: “es la distancia corporal que establecemos frente a los otros. Este tipo de proxémica consiste en mirar

o no al otro, situarse espacialmente cerca o lejos del otro, tocarlo o no y de qué modo, sonreír y ser indiferente” (*Prosaica dos* 58). De este modo, se comprenderá en este análisis, pero se precisa que no solo la distancia corporal indicará la proximidad de los sujetos; no por nada Mandoki, cuando se refiere al contacto con el otro, habla de varios “modos”: la cercanía de Juan Roa Sierra y de María, cuando este la golpea, determinará una proxémica larga (- - -), de gran intensidad: *soltándole las manos y soltándole una cachetada que restalló en los oídos de la madre*. Es lo que Calsamiglia y Tusón reconocen, cuando analizan la proxémica discursiva, como distancia comunicativa en los sujetos: “La proxemia (...) también tiene que ver con la distancia que mantienen entre sí los participantes de un intercambio comunicativo” (50). Así mismo, se presentan acciones meramente somáticas que comunican sentimientos y que ubican a los sujetos dentro de una proxémica larga (-) de menos magnitud: “Sintió esa mirada como una brasa ardiendo en su cara (...). Pero la mujer no lo miró”. Este último acto fue el que llevó a Roa a golpear a su exmujer: se sintió herido, no correspondido, ignorado.

No obstante, también hubo momentos de proxémica somática corta (++) , justo antes de que María no respondiera a la mirada de Juan, acción transformadora de las demás acciones: “María volvió a sentir la misma compasión por aquel ser desamparado que había sido su marido. (...) cuando Juan puso su mano sobre la de María. Ella contuvo el aliento sin retirarla, y Juan volvió la mirada, buscándola. Si quieren saber de sufrimientos que me pregunten a mí, dijo él sentándose en la cama”. En el primer ejemplo, se evidencia un acto somático, no propiamente corporal, sino sentimental; a fin de cuentas es el cuerpo el recinto de los sentimientos y de la estesis; es por medio del cuerpo que el hombre percibe y siente. Merleau Ponty afirma al respecto: “Percibir es hacer presente algo con la ayuda del cuerpo” (104) y Enrique Finol complementa estas ideas cuando afirma: “No hay significación en el mundo que no atraviese nuestro cuerpo y que, a su vez, sea atravesada por este” (Finol, “La corposfera” 6). Estas referencias reafirman la idea de que en los actos comunicativos no solo interviene el registro léxico; es más: por medio del cuerpo, según lo expuesto, es que se llevan a cabo los cuatro registros de

la retórica. Ahora, otra situación proxémica somática (+) se da cuando Juan, con el acto de sentarse en la cama después de la reflexión sobre su sufrimiento, da cabida libre para que María se acerque y lo aconseje. En los dos siguientes casos, la cercanía de las manos y la correspondencia de María causa, de igual modo, una proxémica somática corta (+ +) de gran intensidad.

Por último, en la proxémica escópica, entendida como “la puesta en vista de distancias largas y cortas, por medio de artefactos o usos del espacio” (*Prosaica dos* 59), se presenta un simbolismo de los elementos espaciales con respecto a los actos comunicativos que aproximan o distancian a los sujetos. En este registro, hay dos situaciones objetuales significativas en cuanto a proximidad: en primer lugar, “La puerta se entreabrió”. Esta alusión de objetos espaciales indica una cercanía simbólica por el hecho de que, al entreabrirse la puerta, Juan Roa Sierra accedía a la compañía y conversación con María. En este caso, la proxémica escópica es corta (+). En la segunda relación espacial, “María corrió hacia el portón, lo abrió y salió a la calle dejándolo abierto”, el portón, al quedar abierto, simboliza la libertad de María, y se concluye que este acto representa un querer huir de Juan Roa, el otro sujeto de la comunicación. Por lo tanto, la proxémica escópica, que en este caso es también simbólica, se caracteriza por representar la lejanía (-) de los sujetos. Con relación a la proxémica y al espacio, Calsamiglia y Tusón afirman:

La proxemia se refiere, básicamente, a la manera en que el espacio se concibe individual y socialmente, a cómo los participantes se apropian del lugar en que se desarrolla un intercambio comunicativo y a cómo se lo distribuyen. Tiene que ver, por lo tanto, con el lugar que cada persona ocupa –libremente o porque alguien se lo asigna–, en los posibles cambios de lugar de alguno de los participantes, en el valor que se atribuye a estar situados en esos lugares y a la posibilidad de moverse o no. (49)

El espacio es comprendido, a partir de lo anterior, como un simbolismo comunicativo en el cual los sujetos vierten, por un lado, un valor de apropiación del lugar en que se lleva a cabo la conversación y, por otro,

un valor de juicio positivo o negativo que les confiere cierto estatismo o dinamismo retórico en el lugar que ocupan. Para Juan Roa Sierra su cuarto siempre fue un lugar de prendamiento, mientras que, para María, que en cierto momento fue acogedor, se convirtió, durante el transcurso de la riña, en una suerte de hermetismo de mala atmósfera, que la separó afectivamente de Roa.

Cinética: de la tranquilidad a la huida

Por cinética, Katya Mandoki entiende “el dinamismo, estabilidad o rigidez de los sintagmas en cada registro” (*Prosaica dos* 50). Para ello, propone la intensidad, ya sea positiva o negativa, con las categorías dinámico (+) y estático (-). De esta manera, un sintagma somático rígido, es decir, una acción corporal cuyo movimiento sea dinámicamente nulo, entraría dentro de la categoría cinética somática estática (-). En el registro léxico, se halla dinamismo si se parte de cómo se desarrolla la comunicación de los sujetos, según lo que presenta la narración. Mandoki afirma al respecto:

La cinética en el registro léxico es el modo de organización de los sintagmas desde el punto de vista de su estatismo (rigurosamente lógico, predecible, metódico) o su dinamismo (más libre, evocativo, con discontinuidades, impredecibles, etc.), ya sea en su nivel semántico, sintáctico o pragmático. (*Prosaica dos* 59)

En la discusión, hay claridad semántica y sintáctica, y la conversación se torna impredecible: nadie puede suponer que el estado de Roa cambie tan intempestivamente. Si se centra la atención en lo pragmático, podría decirse que la comunicación de los sujetos se torna intensamente creciente, pues en un principio el léxico y el tono suave otorgan cierto dinamismo (+), pero con el transcurrir de la conversación, y con la riña, los gritos y los golpes, el dinamismo comunicativo aumenta (+ +). En este punto, se halla la relación con lo acústico de esta modalidad dramática:

Aunque el ritmo al hablar tiene implicaciones en la proxémica (la rapidez implica agilidad y espontaneidad, es decir, cercanía y la lentitud

connota distancia en algunos contextos culturales), puede analizarse también como un componente de la cinética acústica, es decir, como modulación dinámica de energía. (*Prosaica dos* 61)

En la discusión que se analiza, la rapidez discursiva no sugiere cercanía entre los interlocutores. Ya se ha visto que la rapidez en la discusión los aleja más que cuando hablan pausadamente. Lo importante en este punto es comprender que el tono suave del principio de la conversación es estático (-) o menos dinámico que el tono fuerte y los gritos de la riña al final (+ +).

En varias ocasiones, la discusión de Roa y de María presenta cinética somática, entendida como “el dinamismo o estatismo, ligereza o pesadez en los movimientos del cuerpo” (p. 61) con respecto a la situación de enunciación. Hay estatismo somático (-) en cuatro ocasiones: “María se detuvo, alcanzó a pensarlo (...). (...) donde la madre, impotente, esperaba el desenlace de la reyerta. Juan estaba recostado contra la pared. (...) incluso la cama, con la huella de su cuerpo sobre el tendido”. En la primera de ellas, María se detiene cuando oye la propuesta de su exmarido de sentarse a su lado. El hecho de que piense en quedarse o no, mientras permanece estática (-), se debe a la inseguridad que siente ante la propuesta de Roa. Aunque al final termina accediendo a la petición, no puede considerarse dinámica somática porque la duda estuvo presente en la decisión de acercarse a entablar una conversación aparentemente más amena con Juan. Una cinética estática más clara (- -) se presenta en los siguientes ejemplos: doña Encarnación no actúa en la discusión de los exmaridos; simplemente espera el desenlace, del mismo modo que Juan Roa Sierra espera contra la pared la entrada de María a su habitación. Y la huella de Roa sobre el tendido da cuenta de la permanencia estática somática (- -) de este sujeto; al parecer, había durado largo tiempo tendido sobre la cama, producto del prendamiento hacia su espacio.

La cinética somática se presenta, no obstante, en mayor proporción en lo dinámico (+): “Se aproximó a Juan y le pasó la mano por el pelo, ordenándose con ternura. María oyó unos pasos. (...) dio media vuelta

y fue a sentarse a su lado. Doña Encarnación se había asomado al corredor hacía un rato. Ella avanzó hasta llegar al encuentro casual de su imagen dentro del espejo del armario. (...) al escuchar los murmullos de la conversación había regresado contenta a la cocina. Juan asintió con la cabeza. (...) quien ya había salido a la puerta de la cocina, incrédula, sofocada, con el cerrojo del asma atravesado en los pulmones, sintiendo que volvía a caer en el abismo sin fondo de su desolación”. Estas acciones somáticas comunican, respectivamente, ternura, proximidad y aceptación, curiosidad e interés, disposición de ayudar, tranquilidad, aserción, preocupación. Se evidencia cómo, sin comunicar nada verbalmente, se puede dar cuenta de conjuntos significantes, a través de los movimientos corporales. Esto va muy ligado a lo expuesto por Calsamiglia y Tusón, dentro de sus estudios sobre la cinésica: “se refiere al estudio de los movimientos corporales comunicativamente significativos” (51). No obstante, en el desarrollo de sus argumentos, las autoras se centran, sobre todo, en los gestos, maneras y posturas de los sujetos comunicantes. Con la propuesta metodológica de Katya Mandoki se puede llegar incluso a comprender cada desplazamiento corporal de los sujetos como signo de los estados anímicos o pasionales.

El dinamismo somático en otros momentos de la discusión se incrementa (++), por motivo del apresuramiento corporal de los sujetos: “(...) mientras ella salía corriendo del cuarto en dirección al patio (...). María corrió hacia el portón, lo abrió y salió a la calle dejándolo abierto”. El acto de correr evidencia la voluntad o necesidad que tenía María de huir del agresor; se expresa con esta acción la decisión de no soportar más los agravios de Juan Roa Sierra. De haber permanecido estática, María se habría configurado como mujer sumisa, incapaz de reaccionar frente a los ataques de su exmarido.

La cinética escópica es, según Katya Mandoki, aquella que “produce referencias de estabilidad o dinamismo a través de la organización sintagmática de los objetos y espacios” (*Prosaica dos* 62). En la discusión que se analiza, el dinamismo (+) se presenta en el movimiento de la puerta y del portón de la casa de la familia Roa, que, aunque ya se han analizado

en registros y modalidades anteriores, es necesario precisar la importancia significativa de este dinamismo escópico: “La luz de la habitación se recortó bajo el marco de la puerta. La puerta se entreabrió. María corrió hacia el portón, lo abrió y salió a la calle dejándolo abierto”. En el primer caso, la luz de afuera se encuentra con la de la habitación de Roa; esta relación podría estar acorde con el encuentro entre María (afuera) y Juan Roa (adentro). En el segundo caso, cuando la puerta se entreabre, indica la posibilidad de acceder al cuarto. Y, por último, el hecho de haber dejado abierto el portón de la casa, podría ser metáfora, como se afirmó arriba, de libertad. Cuando María corre hacia el portón lo hace porque sabe que allí encontrará la salida a su eventual problema.

Y, por último, la estática escópica (-) se evidencia en la estabilidad de los objetos en el siguiente ejemplo: “el cuarto permanecía ordenado, incluso la cama, con la huella de su cuerpo sobre el tendido”. Había orden en la habitación, en contraste con aquello que podría imaginarse al oír los gritos de histeria de Roa. La señal del cuerpo sobre el tendido indica que Juan, antes de la llegada de María, había estado recostado en la cama durante mucho tiempo. Este tipo de relaciones de estatismo escópico ayudan en la configuración de la atmósfera del lugar en que se llevó a cabo la riña.

Enfática: de lo suave a lo fuerte

Cuando se habla de la modalidad enfática, se hace referencia “al acento, foco o intensidad de energía en un aspecto o lugar particular de un enunciado” (p. 51). En la discusión de María con Juan hay énfasis en los cuatro registros de la retórica, en unos más marcado (+) que en otros (-). Para relacionar lo ya expuesto con lo enfático, resulta conveniente ver de qué manera los gritos y las palabras fuertes crean cierto énfasis acústico (+) en la comunicación: “Eso me pasa por meterme en lo que no me importa, exclamó, convulsionada en sollozos. ¿Me va a pegar o qué?, exclamó (...)”. Las exclamaciones tanto de María como de Juan determinan unas marcas acústicas definidas dentro del contexto situacional. Ella estaba convulsionada en sollozos, es decir, lloraba, y

las palabras que decía se interrumpían por intermitentes suspiros que, acústicamente, enfatizaban su dolor o preocupación. Juan Roa Sierra no llora, pero en su exclamación se evidencia un énfasis de reto o de confrontación. Otro ejemplo de enfática acústica (+) se presenta en el sonido de las campanas de la iglesia del barrio: “Los dos se quedaron en silencio. Lejos las campanas de la iglesia del barrio repicaron siete veces”. El énfasis de las campanadas del templo se da en medio del silencio de los exmaridos. También habría una relación directa con el registro escópico, pues el sonido propiamente no surge de los interlocutores, sino de los elementos de un espacio mayor al de la habitación: el barrio.

En varias ocasiones, la intensidad de este énfasis fue mucho más marcada (++): “¿Otra vez me va a salir con la cantaleta del otro día?, gritó, perdiendo (...). Ahora la que gritaba era María”. Los gritos son, sin duda, el énfasis acústico más notorio en una discusión. Ambos sujetos intercambiaron insultos y gritos que enfatizaron acústica y léxicamente su conversación, pero también guardaron, hasta cierto punto, la calma acústica, en otras palabras, no hubo marcación notoria de énfasis en este registro: “la actitud conciliadora que había sostenido hasta ese momento. La madre del agresor rompió a llorar en silencio”. Juan Roa Sierra mantuvo la serenidad correspondiente a la conversación hasta el momento en que se sintió ignorado por María; por eso las palabras se decían en tono suave y sin alzar la voz. La misma ausencia de énfasis se evidencia en el llanto escondido de doña Encarnación, en el que la flujión quedó reprimida.

La enfática léxica (+) podría comprenderse, por una parte, a partir de los verbos en modo imperativo: “Convéznase de eso, dijo María. Déjeme ir, Juan, no me siga jodiendo la vida porque no respondo. Hablar con usted, dijo María, ábrame. Hágalo por su mamá”. Este modo verbal, usado para dar órdenes o consejos, siempre lleva consigo un énfasis ya determinado. En el primer ejemplo, el verbo funciona como consejo, y en los restantes, como orden; la Real Academia Española (RAE) define al imperativo de esta manera: “El que manifiesta desinencias exclusivas para denotar mandato, exhortación, ruego o disuasión”. Y junto al vocablo que indica orden o consejo va una entonación específica, que complementaría el énfasis

en el registro léxico. Por otra parte, la enfática léxica puede reconocerse por medio de expresiones cuyo énfasis esté convencionalizado: “(...) no tengo ni en qué caerme muerto. Usted me echó de su casa, mi mamá se desentendió de mí, nadie quiere ayudarme, dijo Juan con amargura”. La expresión *no tengo ni en qué caerme muerto* denota un énfasis léxico en cuanto que hace referencia a la escasez de dinero y de oportunidades para llevar a cabo alguna empresa. El narrador acentúa el énfasis cuando agrega el estado de ánimo de Roa: *dijo Juan con amargura*. Pero la mayor intensidad de marcación enfática (+ + +) se da en los insultos de los interlocutores: “A mí tampoco, guaricha asquerosa, gritó él con la voz desgarrada por la desesperación. Cobarde hijueputa, gritó María en un aullido de histeria. Se va a acordar de lo que es capaz este cobarde hijueputa, tronaron como perdigones las palabras de Juan en las espaldas de María”. Estas expresiones, como ya se ha antecedido, van acompañadas de una liberación de energía (fluxión) y de énfasis acústicos.

En cuanto a la enfática escópica, podría decirse que no hay marcaciones notorias. El orden de la habitación, la puerta entreabierta y el portón de la casa pueden significar, como se ha visto, gracias a otras modalidades dramáticas, no propiamente a la enfática. Sin embargo, la habitación y la cocina son espacios de prendamiento de Juan y de su madre, respectivamente, que podrían, según las valoraciones de estos sujetos, representar un énfasis meramente estético positivo (+). Por otra parte, en el fragmento “Juan estaba recostado contra la pared, en mangas de camisa (...)”, la vestimenta de Roa daba un aire casual que compaginaba con su estadía en el cuarto y con lo pálido y ojeroso que andaba. Esto puede relacionarse directamente con lo somático, si se tiene en cuenta el componente semántico del cuerpo, según lo trata Enrique Finol:

El cuerpo es un activo connotador que crea, organiza y transmite continuos mensajes que van desde lo meramente pragmático, hasta lo estético y simbólico. Las significaciones corporales no solo están determinadas por su simbología y por diversos sistemas semiofisiológicos que lo constituyen (color y textura de la piel, olores, movimientos y posiciones), sino también por los sistemas de signos que se le añaden (vestimenta, maquillaje, perfumes, etc.). (Finol, El cuerpo como signo 128)

Es más, dentro del simbolismo de las prendas, la relación se expande, como se ha afirmado, hasta lo escópico: las prendas compaginan con el espacio casual en que se encuentra el personaje. Consecuentemente, puede afirmarse que la enfática somática es tal vez la más notoria entre los cuatro registros. En la discusión hubo insultos y golpes, que harían parte de una enfática léxica y acústica y de una liberación de energía, pero antes de ello se marcó un énfasis corporal en los sujetos: “¿Me va a pegar o qué?, exclamó, pelando los dientes en un susurro desafiante”. Juan “peló los dientes” y con ello dio énfasis a su desafío. “Se echó el pelo hacia atrás. En su rostro había una expresión de profunda tristeza”. El énfasis se centra en el rostro de Juan, quien después de acomodarse el cabello, deja al descubierto la tristeza que lo invade. Incluso más adelante, esa misma cara evidencia desolación: “Tenía toda la carga de su desolación reflejada en la cara”. Los ojos de Roa demostraban, además, ira e inconformidad con la conversación que sostenía con María: “A Juan se le encendió la mirada”. Y lo pálido, despeinado y ojeroso lo configuraba como un ser cansado, agotado, corporalmente: “Juan estaba recostado contra la pared, en mangas de camisa, pálido, ojeroso, despeinado”.

Fluxión: de la calma a la histeria

Cuando Katya Mandoki elige este término para denominar la última modalidad retórica lo hace con el objetivo de “describir los actos de retención o expulsión, de control o liberación, dilatación y contracción, de energía, tiempo o materia en un intercambio social” (52). Si se hablara de un proceso del estado pasional de Juan, a partir de la apertura o cerrazón de la fluxión podría decirse que fue de la siguiente manera: Abierta (la histeria), cerrada (la conversación y la calma) y abierta (los insultos, los golpes). Teniendo en cuenta el esquema pasional canónico, expuesto por Fontanille en *Semiótica del discurso* (2001), podría hablarse, por tanto, de dos momentos pasionales, con sus respectivos despertares afectivos, pivotes y emociones. La histeria de Juan es producto del prendimiento con las situaciones del mundo: el despertar afectivo, “etapa durante la cual el actante es sacudido” (Fontanille 108), tendría su origen en la miseria,

la desolación y el abandono, de donde partirían los demás momentos pasionales, reconocidos en el ataque histérico de Roa Sierra; asimismo, dentro de la discusión, ocurre un despertar afectivo, en el momento en que María no responde a la mirada de Juan: la imagen del abandono reaparece y surge, entonces, la disposición, “el momento en el que se forma la imagen pasional, esa escena o escenario que provocará el placer o el sufrimiento” (108), seguida del pivote pasional y de la emoción, momentos en los que, respectivamente, el actante conoce el sentido de la turbación y de la imagen y se expresa ante el mundo por medio del cuerpo:

La emoción es la consecuencia observable del pivote pasional: el cuerpo del actante reacciona a la tensión que padece, se sobresalta, se estremece, tiembla, enrojece, llora, grita... No se trata solamente de dar sentido a un estado afectivo, sino, sobre todo, de expresar el acontecimiento pasional, de hacerlo conocer a sí mismo y a los otros. (108-109)

La emoción es el estallido pasional de Juan, aquello que, dentro de la discusión, lo lleva al mismo estado en que permanecía antes de la llegada de su exmujer. La histeria, fácilmente reconocida por los gritos y las agresiones físicas, es producto de un proceso pasional que determina y explica el actuar de los sujetos en medio de la contienda. Luego, según el esquema pasional canónico, surge el último momento del estado afectivo: la moralización, que permite la evaluación o el juicio de la pasión. Para este caso, como ocurre en situaciones similares de la vida cotidiana, Juan Roa Sierra es juzgado tanto por María como por los vecinos que estuvieron al tanto de la riña familiar. María lo considera cobarde y los vecinos, por su parte, demandan justicia: “Llamen a un policía, llamen a un policía, gritaba alguien afuera” (Torres 111). Así las cosas, la fluxión cerrada o abierta se comprende a partir del momento pasional por el que atraviesa el sujeto patémico y de cómo, por medio de la emoción, somatiza o hace visible sus sentimientos.

En el clímax de la discusión de los exmaridos la fluxión fue mucho más abierta (+) que al principio de la conversación (-): “la actitud conciliadora

que había sostenido hasta ese momento". Juan había accedido a hablar con María, aun cuando no estaba de acuerdo. Optó por una actitud conciliadora, luego de los ataques constantes de histeria que había vivido aquel día. Otro acto de fluxión cerrada (-) se nota en la actitud de doña Encarnación cuando llora al final de la contienda: "La madre del agresor rompió a llorar en silencio". Como pudo haber llorado dando gritos por su pesar, lloró en silencio y contuvo la carga sentimental que le producía ver a su hijo en un estado de locura. En otras palabras, la emoción se expresa por medio del cuerpo, pero sin la liberación de energía que caracterizaría situaciones semejantes. Si se trata de ubicar los dos ejemplos anteriores en un registro de la retórica, cabrían perfectamente en el acústico por el hecho de que la cautela al inicio de la comunicación demanda un tono suave (y unas palabras acorde; por lo tanto, también sería léxico) y el silencio del llanto de doña Encarnación hace referencia al sonido *in absentia* del cual habla Mandoki: "El registro acústico se manifiesta así por escuchar o hacer escuchar los sonidos en general, sean la voz humana o animal, el ruido y la música y todo el rango de lo audible, incluso el silencio como sonido *in absentia*" (*Prosaica dos* 36).

De aquí en adelante, se expondrá la fluxión abierta (+) de cada uno de los registros de la retórica. La cerrazón en la discusión es mínima en comparación con la apertura de energía. En la fluxión acústica, los gritos vuelven a aparecer como la vía de desahogo de los interlocutores. El acto de gritar los libera de sentimientos reprimidos: "¿Otra vez me va a salir con la cantaleta del otro día?, gritó, perdiendo la actitud conciliadora que había sostenido hasta ese momento". Aquella vez Juan no había podido decirle nada a María; ahora encuentra el momento para hacerlo: está prendado a su espacio. Del mismo modo, María, después de mantener la calma durante toda la conversación, grita al verse atacada por Roa: "Déjeme ir, Juan, no me siga jodiendo la vida porque no respondo. Ahora la que gritaba era María (...)". La fluxión léxica abierta (+) inicia en el momento en que, enfáticamente, María amenaza a Juan: "Déjeme ir, Juan, no me siga jodiendo la vida porque no respondo". No podría afirmarse que en este caso la fluxión léxica es cerrada porque la amenaza es producto de una liberación pasional de energía, que aumenta (+ +) cuando se insultan:

“A mí tampoco, guaricha asquerosa, gritó él con la voz desgarrada por la desesperación”. Esta desesperación, como efecto pasional, llevó a Roa a insultar a su exmujer. Las palabras usadas demuestran el sentimiento de ira de Juan en ese momento. Cuando Roa la golpea, María reacciona verbalmente del mismo modo: “Cobarde hijueputa, gritó María en un aullido de histeria”. La fluxión léxica abierta (+ + +) de estas expresiones evidencian el estado patémico de los sujetos que discuten.

Mandoki hace referencia a dos tipos de fluxión en el registro escópico: la centrípeta (cerrada -) y la centrífuga (abierta +). En un análisis espacial, podría afirmarse que el cuarto de Juan, por su hermetismo, se caracteriza por la cerrazón de fluxión, y el patio o el portón de la casa de los Roa, por su apertura (+). Pero si se piensa más en la valoración espacial que los sujetos tienen del entorno en que se desarrolla la comunicación, podría decirse que para Roa el cuarto no es nada hermético porque de él permanece prendado, mientras que para María, el patio de la casa o el portón, a diferencia del cuarto, representa posibilidad o medio de apertura de energía. Pero si se toma nuevamente la inmanencia de los objetos o los espacios como portadores de fluxión, se diría que el patio es mucho más abierto que el cuarto, y que el hecho de que el portón al final quede abierto, en ese estado, representaría apertura y, simbólicamente, libertad. La fluxión somática es, por lo general, abierta (+) o muy abierta (+ +) en la discusión de los exmaridos. Mandoki entiende esta fluxión como la que “se manifiesta a través de gestos y movimientos corporales que retienen o expulsan energía” (*Prosaica dos* 69): “Sintió esa mirada como una brasa ardiendo en su cara un instante antes de que él la rodeara con sus brazos empujándola sobre la cama. (...) mientras trataba de zafarse de las garras de Juan, que se dio mañas de pararse de la cama sin soltarle las manos, acezando como una bestia en derrota”. Aquí se presentan dos fluxiones somáticas de parte de Juan Roa Sierra, que somatiza sus pasiones con agresiones corporales. Se ve también a María tratando de liberarse (con su cuerpo) de las ataduras de Juan porque no pretende dejarse golpear por él. La energía de los exmaridos se libera, entonces, por medio de lo léxico, lo acústico y lo somático. Otro ejemplo de apertura (+) de energía corporal: “(...) respondió María con un violento tirón de manos que hizo trastabillar

a Juan. (...) lanzando un zarpazo que el otro alcanzó a esquivar cayendo de espaldas sobre la cama”. El tirón y el zarpazo de María son fluxión abierta (+), liberadora de la energía de lo ya insoportable: “Suélteme, suélteme, no sea tan atarván, jadeó mientras Juan buscaba afanosamente su boca y ella trataba de quitárselo de encima, cosa que logró después de un leve forcejeo que no le exigió demasiado esfuerzo, siendo, como era, más robusta, más alta y más fuerte que el desmirriado Juan, quien, a pesar de todas las desventajas síquicas, físicas y sentimentales con las que intentaba hacer valer su hombría, alcanzó a trenzarle las manos cuando ella consiguió ponerse de pie”. Fluxión somática abierta por parte de Roa: los deseos de besarla después de tanto tiempo, muy distinta a la fluxión también abierta de María: quitárselo de encima. Dos fluxiones encontradas con objetivos distintos y, por lo tanto, no correspondidas. Las fluxiones son liberaciones o represiones de energía de causas pasionales: Juan amaba y María, en el mismo momento, despreciaba.

Pero el clímax de la fluxión somática (+ + +) aparece en el momento de los golpes: “soltándole las manos y soltándole una cachetada”. Este golpe fue la mayor representación de liberación de energía en el transcurso de la discusión. Luego de ello, la impotencia de María se liberó (+) corriendo hacia el portón de la casa.

A modo de conclusión

El estudio de las situaciones cotidianas aporta en la comprensión de los comportamientos y pasiones de los sujetos en sociedad. Por tal motivo, los análisis estéticos no pueden limitarse al estudio de lo bello; deben, más bien, abrir la posibilidad de análisis incluso frente a lo que ha sido considerado, convencional y tradicionalmente, como desagradable. Este es el objetivo de Katya Mandoki en su teoría sobre los estudios de la estesis en la vida cotidiana: dar cuenta no solo de los procesos de significación en lo artístico, sino también en lo habitual, por medio de análisis en los que convergen los registros de la retórica y las modalidades de la dramática. Landowski coincide con Katya Mandoki en este aspecto:

Extender (...) el campo de estudio de la estesis evidentemente no significa que uno se descuide de los problemas de la "gran estética" sino que, junto a aportes posibles que conciernen a este plano, el semiotista –y aún más el socio-semiotista– está igualmente interesado en contribuir al desarrollo de una teoría de alcance más general, concebida para abarcar los efectos del componente sensible en las más variadas prácticas de la vida cotidiana. (27)

Así las cosas, con el análisis del acoplamiento entre las modalidades dramáticas y los registros de la retórica en la discusión de Juan Roa Sierra y su exmujer, puede comprenderse cómo se desataron las pasiones que llevaron a las agresiones verbales y corporales. Se puede hablar, por ende, de un estudio del proceso semiótico de la contienda, en vista de que no se centra el análisis en solamente el registro léxico:

(...) el proceso semiótico aparece, entonces, como un conjunto de prácticas discursivas: prácticas lingüísticas (comportamientos verbales) y no lingüísticas (comportamientos somáticos significantes, manifestados por los órdenes sensoriales). (Greimas y Courtés 126)

Las modalidades de la dramática y los registros de la retórica aportan en la significación del proceso comunicativo de los sujetos. Cuando la pareja discute, el cuerpo, lo acústico y el espacio o los objetos se complementan para dar un sentido más amplio al que podría reconocerse si se hiciera un análisis solo del nivel léxico. Una comunicación que, en un principio, se caracterizó por una acústica suave y un léxico acorde con la conversación que mantenían los dos sujetos fue intensamente ascendiendo hasta el punto en que la fluxión de energía retenida por parte de Roa se desbordó en improprios. El punto cero de la contienda verbal y de la agresión física se dio después de que la fluxión romántica y el énfasis de la mirada amorosa de Juan se estrellaran con la indiferencia de María. A partir de ese momento, los registros cambiaron de intensidad: el léxico se tornó grosero, lo acústico se convirtió en gritos, lo somático se caracterizó por las agresiones, y lo escópico cambió por la perspectiva de los sujetos: el portón cerrado no significaba tanto como el portón abierto y la habitación de Roa al principio no era una prisión para María. Del mismo modo y en relación, cambian la proxémica, la cinética, la somática y la fluxión,

luego de la acción transformadora. Los sujetos, aunque se acercaron más corporalmente, se alejaban pasionalmente por los deseos disjuntos. Lo pausado del diálogo del principio tomó un aceleramiento en los registros de la retórica: lo que antes fue lacónico ahora es veloz y estridente. La parquedad corporal varió notablemente: los ultrajes y los golpes hablan por sí solos, y todo ello somatizado por medio de una fluxión abierta que ninguno de los dos pudo contener por más tiempo. El estudio de esta situación puede ser el inicio, por una parte, de estudios prosaicos de la cotidianidad, a partir de corpus inmediatos y, por otra, de la comprensión pasional de Juan y de María, en el ámbito general de la novela.

ANÁLISIS ESTÉTICO DE UNA DISCUSIÓN		LÉXICA	ACÚSTICA	SOMÁTICA	ESCÓPICA
	CORTA +	CORTA +	CORTA +	CORTA +	CORTA +
	Quiero que se calme, dijo ella, ya verá cómo se van arreglando las cosas, póngale fe, y hable con su mamá, tranquilícela a ella, ¿me lo promete?	Quiero que se calme, dijo ella, ya verá cómo se van arreglando las cosas, póngale fe, y hable con su mamá, tranquilícela a ella, ¿me lo promete?	Si quieren saber de sufrimientos que me pregunten a mí, dijo él sentándose en la cama. (ACTITUD DE QUERER HABLAR).		La puerta se entreabrió. (HECHO ESCÓPICO PARA ENTABLAR LA CONVERSACIÓN FRENTE A FRENTE).
	No se vaya todavía, rogó él, venga, siéntese aquí un momento.	No se vaya todavía, rogó él, venga, siéntese aquí un momento.	CORTA ++ (...) cuando Juan puso su mano sobre la de María.		LARGA - María corrió hacia el portón, lo abrió y salió a la calle dejándolo abierto. (HECHO ESCÓPICO DE LEJANÍA).
PROXÉMICA	CORTA + ¿Cómo se siente? (se tratan de usted).	CORTA + María oyó unos pasos.	CORTA ++ Ella contuvo el aliento sin retirar la mirada, buscándola		
	LARGA - - A mí tampoco, guaricha asquerosa, gritó él con la voz desgarrada por la desesperación.	LARGA - Juan, soy yo, María. Silencio.	LARGA - - - (...) una cachetada que restalló en los oídos de la madre.		
	LARGA - - - Cobarde hijueputa, gritó María en un aullido de histeria.	LARGA - Los dos se quedaron en silencio.	LARGA - - Pero la mujer no lo miró. (ACCIÓN TRANSFORMA-DORA).		
			LARGA - Sentio esa mirada como una brasa ardiendo en su cara (...).		

ANÁLISIS ESTÉTICO DE UNA DISCUSIÓN	LÉXICA	ACÚSTICA	SOMÁTICA	ESCÓPICA
<p>DINÁMICA + En la lectura de la discusión, hay claridad semántica y sintáctica, y la conversación se torna impredecible (nadie puede suponer que el estado de Roa cambie tan intempestivamente). Si se centra la atención en lo pragmático, podría decirse que la comunicación de los sujetos se torna intensamente creciente, pues en un principio el léxico y el tono suave otorgan cierto dinamismo (+), pero con el transcurrir de la conversación, y con la riña, los gritos y los golpes, el dinamismo comunicativo aumenta (++)</p>	<p>DINÁMICA + El tono suave del principio de la conversación es estático (-) o menos dinámico que el tono fuerte y los gritos de la riña al final (++)</p>	<p>ESTÁTICA – María se detuvo, alcanzó a pensarlo, ESTÁTICA – Juan estaba recostado contra la pared (...). ESTÁTICA - donde la madre, impotente, esperaba el desenlace de la reyerta. ESTÁTICA - (...) incluso la cama, con la huella de su cuerpo sobre el tendido.</p>	<p>ESTÁTICA – En contraste, el cuarto permanecía ordenado, incluso la cama, con la huella de su cuerpo sobre el tendido. DINÁMICA + La luz de la habitación se recortó bajo el marco de la puerta. DINÁMICA + La puerta se entreabrió. DINÁMICA + María corrió hacia el portón, lo abrió y salió a la calle dejándolo abierto.</p>	
CINÉTICA		<p>DINÁMICA + Se aproximó a Juan y le pasó la mano por el pelo, ordenándosele con ternura. DINÁMICA + María oyó unos pasos. DINÁMICA + Dio media vuelta y fue a sentarse a su lado. DINÁMICA + Doña Encarnación se había asomado al corredor hacía un rato.</p>		
				<p>DINÁMICA ++(...) mientras ella salía corriendo del cuarto en dirección al patio,</p>

	DINÁMICA + Ella avanzó hasta llegar al encuentro casual de su imagen dentro del espejo del armario.				En cuanto a la enfática escópica, podría decirse que no hay marcaciones notorias. El orden de la habitación, la puerta entreabierta y el portón de la casa no dejan de significar debido a otras modalidades dramáticas, no propiamente la enfática. Sin embargo, la habitación y la cocina son espacios de
	DINÁMICA + (...) al escuchar los murmullos de la conversación había regresado contenta a la cocina.				
	DINÁMICA ++ María corrió hacia el portón, lo abrió y salió a la calle dejándolo abierto.				
	DINÁMICA + Juan asintió con la cabeza.				
	DINÁMICA + quien ya había salido a la puerta de la cocina, incrédula, sofocada, con el cerrojo del asma atravesado en los pulmones, sintiendo que volvía a caer en el abismo sin fondo de su desolación.				
	MARCADA + (...) no tengo ni en qué caerme muerto. Usted me echó de su casa, mi mamá se desentendió de mí, nadie quiere ayudarme, dijo Juan con amargura.	NO MARCADA – la actitud conciliadora que había sostenido hasta ese momento.	MARCADA + ¿Me va a pegar o qué?, exclamó, pelando los dientes en un susurro desafiante.		
	Convenzase de eso, dijo María.	NO MARCADA – La madre del agresor rompió a llorar en silencio.	MARCADA + Se echó el pelo hacia atrás. En su rostro había una expresión de profunda tristeza.		
	Déjeme ir, Juan, no me siga jodiendo la vida porque no respondo.	MARCADA + Eso me pasa por meterme en lo que no me importa, exclamó, convulsionada en sollozos.	MARCADA + ¿Otra vez me va a salir con la cantaleta del otro día?		
CINÉTICA					
ENFÁTICA					

ANÁLISIS ESTÉTICO DE UNA DISCUSIÓN	LÉXICA	ACÚSTICA	SOMÁTICA	ESCÓPICA
<p>MARCADA++ A mí tampoco, guaricha asquerosa, gritó él con la voz desgarrada por la desesperación.</p> <p>MARCADA +++ Cobarde hijueputa, gritó María en un aullido de histeria. Se va a acordar de lo que es capaz este cobarde hijueputa, tronaron como perdigones las palabras de Juan en las espaldas de María.</p> <p>MARCADA + Hablar con usted, dijo María, ábrame. Hágalo por su mamá.</p>	<p>¿Me va a pegar o qué?, exclamó, (...).</p> <p>MARCADA ++ ¿Otra vez me va a salir con la cantaleta del otro día?, gritó, perdiendo</p> <p>MARCADA ++ Ahora la que gritaba era María.</p> <p>MARCADA + Los dos se quedaron en silencio. Lejos las campanas de la iglesia del barrio repicaron siete veces. (EL SONIDO FUE ENFÁTICO EN MEDIO DEL SILENCIO).</p>	<p>MARCADA + Tenía toda la carga de su desolación reflejada en la cara.</p> <p>MARCADA + Juan estaba recostado contra la pared, en mangas de camisa, pálido, ojeroso, despeinado. (Enfatizaba tristeza, acabose).</p> <p>MARCADA (+) Juan estaba recostado contra la pared, en mangas de camisa, pálido, ojeroso, despeinado.</p>	<p>prendamiento de Juan y de su madre, respectivamente, que podrían, según las valoraciones de estos sujetos, representar un énfasis meramente estético positivo (+).</p> <p>MARCADA (+) Juan estaba recostado contra la pared, en mangas de camisa, pálido, ojeroso, despeinado.</p>	
ENFÁTICA	<p>ABIERTA ++ A mí tampoco, guaricha asquerosa, gritó él con la voz desgarrada por la desesperación.</p> <p>ABIERTA + + + Cobarde hijueputa, gritó María en un aullido de histeria.</p>	<p>CERRADA – la actitud conciliadora que <u>había sostenido</u> hasta ese momento.</p> <p>CERRADA – La madre del agresor rompió a llorar en silencio.</p>	<p>ABIERTA + Sintió esa mirada como una brasa ardiendo en su cara un instante antes de que él la rodeara con sus brazos empujándola sobre la cama.</p> <p>ABIERTA + mientras trataba de zafarse de las garras de Juan, que se dio mañas de pararse de la cama sin soltarle las manos, acezando como una bestia en derrota.</p>	<p>CERRADA – Cuarto de Juan. (Depende, sin embargo de la perspectiva de los sujetos).</p> <p>ABIERTA + (...) en dirección al patio.</p>
FLUXIÓN	<p>Cobarde hijueputa, gritó María en un aullido de histeria.</p>			

<p>ABIERTA +</p> <p>Déjeme ir, Juan, no me siga jodiendo la vida porque no respondo. (Amenaza).</p>	<p>ABIERTA +</p> <p>Ahora la que gritaba era María.</p> <p>ABIERTA ++ ¡Otra vez me va a salir con la cantaleta del otro día?, gritó, perdiendo</p>	<p>ABIERTA +</p> <p>María corrió hacia el portón, lo abrió y salió a la calle dejándolo abierto. (EL PORTÓN ABIERTO: LIBERTAD).</p>
	<p>ABIERTA + respondió María con un violento tirón de manos que hizo trastabillar a Juan.</p>	
	<p>ABIERTA ++ +</p> <p>soltándole las manos y soltándole una cachetada.</p>	
	<p>ABIERTA + Suélteme, suélteme, no sea tan atarván, jadeó mientras Juan buscaba afanosamente su boca y ella trataba de quitárselo de encima, cosa que logró después de un leve forcejeo que no le exigió demasiado esfuerzo, siendo, como era, más robusta, más alta y más fuerte que el desmirriado Juan, quien, a pesar de todas las desventajas físicas, físicas y sentimentales con las que intentaba hacer valer su hombría, alcanzó a trenzarle las manos cuando ella consiguió ponerse de pie.</p>	
	<p>ABIERTA + lanzando un zarpazo que el otro alcanzó a esquivar cayendo de espaldas sobre la cama.</p>	
	<p>ABIERTA +</p> <p>María corre hacia el portón de la casa.</p>	

FLUXIÓN

Lista de Referencias

- Calsamiglia, Helena, y Amparo Tusón. *Las cosas del decir*. Barcelona: Editorial Ariel, 2001.
- Finol, José Enrique. « La corposfera: para una cartografía del cuerpo.» 2010. *VI Congreso Internacional de Semiótica*. 23 de febrero de 2013. <http://www.joseenriquefinol.com/images/stories/corposfera/publicaciones/corposfera_semioticas_del_cuerpo.pdf>.
- . «El cuerpo como signo.» *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento* (2009): 115-131.
- Fontanille, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima, 2001.
- Greimas, Algirdas, y Jacques Fontanille. *Semiótica de las pasiones*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2002.
- Greimas, Algirdas, y Joseph Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos: Madrid, 1990.
- Landowski, Eric. «De l'imperfection, el libro del que se habla.» *En: Semiótica, estesis, estética*. Sao Paulo: EDUC, 1997.
- Mandoki, Katya. *Prosaica dos*. México: Siglo XXI Editores, 2006b.
- . *Prosaica uno*. México: Siglo XXI Editores, 2006a.
- Ponty, Merleau. *El primado de la percepción y sus consecuencias filosóficas*. París: Cynara, 1989.
- Torres, Miguel. *El crimen del siglo*. Bogotá: Alfaguara, 2013.