

**EL MANIFIESTO COMUNISTA COMO TEXTO-IMAGEN: UNA REESCRITURA
PARA NO LEER (BUENOS AIRES, 2009)**

**THE COMMUNIST MANIFESTO AS TEXT-IMAGE: A REWRITING FOR NOT
READING (BUENOS AIRES, 2009)**

María Celia Labandeira

Universidad de Buenos Aires
labandeiramc@gmail.com

Resumen

En este artículo se presenta un análisis discursivo de la edición argentina del *Manifiesto del Partido Comunista* de Karl Marx y Friedrich Engels a cargo de la revista *Galera. Intelectual y frívola* la cual, en su Número 6 (julio 2009), publicó el texto en una sección fija reservada a manifiestos de todo tipo. Desde una perspectiva que considera al *Manifiesto* un producto semiótico complejo concebido a la vez como 'obra' y como 'objeto' se propone aquí un estudio de la edición seleccionada procurando determinar las diversas configuraciones significantes que se producen en el texto y en el dispositivo de lectura en que se da a leer. Así, se buscará mostrar cómo las diferentes estrategias discursivas que están presentes en esta publicación construyen sus propios destinatarios a través de orientaciones y contraorientaciones de lectura que, al consolidar sentidos específicos, configuran una nueva comunidad lectora y operan una suerte de *reescritura* del texto 'original' del *Manifiesto* que se integra a su larga historia discursiva.

Palabras clave: Lectura – Reescritura – Dispositivo – Semiosis – *Manifiesto Comunista*

Abstract

In this paper we present a discursive analysis of the Argentine edition of the *Manifesto of the Communist Party* by Karl Marx and Friedrich Engels by Galera. *Intelectual y frívola* magazine, which, in its number 6 (July 2009), published the text in a fixed section reserved for manifestos of all kinds. With an approach that considers the *Manifesto* as a complex semiotic product conceived at the same time as 'work' and as 'object'— we propose a study of the selected edition in order to feature the diverse significant configurations that happen in the text and in the reading device in which it is presented to be read. Thus we will try to show how the different discursive strategies of the analyzed edition construct their own addressees through reading orientations and counter-orientations that, by consolidating specific senses, they set a new reading community and operate a sort of *rewriting* of the *Manifesto's* 'original' text which integrates his long discursive history.

Key words: Reading – Rewriting – Device – Semiosis – *Communist Manifesto*

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se presenta un análisis de la edición argentina del *Manifiesto del Partido Comunista* de Karl Marx y Friedrich Engels publicado por primera vez en alemán, en la ciudad de Londres, en 1848 llevada a cabo por la revista *Galera. Intelectual y frívola*, la cual, en su sexto ejemplar de julio de 2009, publicó el texto dentro de una sección fija reservada a manifiestos de lo más variados.

En consonancia con la fuerte interdisciplinariedad que caracteriza hoy a los estudios sobre las prácticas lectoras (Di Stefano, 2013) y haciéndonos eco de la necesidad planteada por Martyn Lyons (2012) de no separar más las investigaciones históricas sobre la escritura de las de la lectura sino, por el contrario, profundizar el estudio de sus conexiones, este trabajo pretende, desde el Análisis del Discurso, contribuir al campo disciplinar de la historia de las prácticas sociales de la lectura y la escritura.

Con un enfoque que busca articular estas perspectivas teóricas, se procura mostrar aquí cómo las diversas estrategias discursivas que están presentes en la edición elegida para el análisis, al consolidar sentidos específicos, construyen su propio destinatario a través de orientaciones y contraorientaciones precisas. De este modo, se busca dar cuenta del proceso de semiotización puesto en obra en esta edición del *Manifiesto* que, al generar un modo diferente de leerlo a partir de las inflexiones de sentido que produce, configura una nueva comunidad lectora. Al mismo tiempo, estas prácticas de lectura, al incorporarse a la historia discursiva del *Manifiesto*, operan una suerte de

reescritura del texto fuente que pone en tensión la idea de texto 'original' e impiden concebirlo como obra acabada y definitiva.

Cabe aclarar que este trabajo se inscribe en el marco de una investigación mayor en la cual propongo, desde la perspectiva del Análisis del Discurso, un estudio contrastivo de algunas de las múltiples ediciones en español del *Manifiesto Comunista* que circularon en Argentina entre la primera que se realizó en el país en 1893 y la última registrada al momento de mi investigación en 2010¹. El interés por las diferentes ediciones del *Manifiesto* responde a que todas ellas poseen información de los contextos histórico-discursivos en que fueron producidas dado que permiten acceder a las representaciones de sus enunciadores sobre sí mismos, sobre sus destinatarios y sobre el texto mismo que dan a leer en un formato determinado.

En relación con la edición que aquí se analiza, debe advertirse que la publicación del *Manifiesto Comunista* en una revista incorpora al texto dimensiones de gráfica y composición que, al generar efectos semióticos específicos, producen inflexiones de sentido que no pueden explicarse teniendo en cuenta solamente el texto en sí mismo o considerando únicamente las reglas que caracterizan el género discursivo al que pertenece². Tal como afirman Sophie Fisher y Eliseo Verón ([1986] 2005), el estudio de corpus heterogéneos en donde lo escrito se combina con la imagen y la puesta en página requiere de enfoques teórico-metodológicos que no pueden limitarse exclusivamente a la perspectiva lingüística. Y para el caso que aquí se presenta esta observación resulta harto pertinente tanto por el particular formato en que el texto se da a leer o, en rigor, a no leer, dado el tamaño de la letra utilizada que lo vuelve ilegible como por las características propias de la revista en que aparece publicado, según se desarrollará más adelante.

Dado que este trabajo se propone como un aporte a los estudios históricos de las prácticas de la lectura y la escritura desde el Análisis del Discurso, la categoría de análisis elegida en relación con esta última disciplina es la de 'dispositivo' propuesta por Oscar Traversa (2014) ya que permite dar cuenta del particular proceso significativo de un producto semiótico como es la publicación del *Manifiesto Comunista* en una revista de estas características. Concebido como dispositivo a partir de la articulación de 'técnicas constructivas' y 'técnicas sociales', este singular complejo sígnico postula una modalidad de lectura que consiste, paradójicamente, en producir su propia ilegibilidad. Así, el *Manifiesto*, en la medida en que genera una red de vínculos discursivos específicos desde la materialidad significativa de su publicación en la revista *Galera*, ya no podría ser considerado como un texto con sentido pleno y absoluto, escrito de una vez y para siempre. La noción de 'dispositivo' pone en

evidencia que una nueva publicación del *Manifiesto* si bien también constituida por la propia historia discursiva del texto no puede ser estudiada a partir de algún supuesto sentido prediscursivo que exista por fuera del funcionamiento del dispositivo determinado en que se da a leer.

Por otro lado, este trabajo se propone situar históricamente la práctica de escritura/lectura que constituye esta nueva edición del *Manifiesto* y, a la vez, comprender los valores y funciones que se les atribuyen a la palabra escrita y a la imagen visual como así también distinguir las representaciones sobre el lector que están presentes en la publicación y en el medio sociocultural en que ésta circula.

En síntesis, la perspectiva discursiva, al proporcionar instrumentos teórico-metodológicos apropiados para estudiar la relación entre la dimensión material de la escritura y el discurso que esta vehiculiza, permite caracterizar el singular proceso de semiotización de este material gráfico y, así, contribuye a comprender las prácticas de escritura/lectura que lo inscriben en la vida social.

1. Marco teórico-metodológico

A diferencia de cualquier perspectiva teórica que conciba al texto como una entidad en sí misma, esto es, que existe más allá de toda materialidad posible, Roger Chartier advierte que “no hay texto alguno fuera del soporte que permite leerlo (o escucharlo)” (Chartier y Cavallo, 2011: 29). De aquí que sostenga que hay una relación entre la inmaterialidad y la materialidad de las obras que incide de manera directa en los modos de leerlas y provoca así “la movilidad de la significación” (Chartier, 2008: 39) a través de las diferentes comunidades lectoras que se configuran en su recepción. Para este historiador, “la lectura no es una invariante antropológica sin historicidad” (Chartier y Cavallo, 2011: 65) dado que en cada obra se articulan de manera singular un texto y un soporte material determinado, sea éste un rollo, un libro, una pantalla digital o cualquier otro. Los lectores, entonces, sólo acceden a las obras a partir de los formatos específicos en que éstas se dan a leer; de donde resulta que los hábitos de lectura y los procedimientos de interpretación están siempre históricamente determinados. Es precisamente desde esta perspectiva teórica que abordamos la investigación que aquí se presenta dado que este enfoque, al priorizar la necesaria e irreductible materialidad de los textos y la estrecha relación entre las prácticas de escritura y las prácticas lectoras, permite comprender la incidencia decisiva que escritura y lectura tienen en la cultura. Los modos de escribir y de leer, los valores y

funciones que se les atribuyen a la escritura y a la lectura, los formatos materiales de las comunicaciones escritas y visuales, en definitiva, los complejos sígnicos en que se da a leer la cultura escrita vehiculizan representaciones que intervienen de forma decisiva en la constitución de los colectivos sociales.

La herramienta teórico-metodológica a la que hemos recurrido para el análisis es el concepto de ‘dispositivo’ desarrollado por Traversa (2014) a partir de la Teoría de los Discursos Sociales de Verón (1998; 2005). Nos resulta especialmente adecuado para poder dar cuenta de la particularidad del proceso de configuración de sentidos de esta publicación del *Manifiesto* por dos motivos. Por un lado, como no podemos acceder al discurso verbal porque el texto lo impide en la medida en que es ilegible dado el tamaño de su tipografía permite analizar los otros componentes sígnicos no verbales que participan del proceso de semiotización. Por otro lado, también permite prestar especial atención a los vínculos específicos que se configuran con los eventuales lectores no sólo a partir del texto del *Manifiesto* sino de la publicación en su conjunto. En efecto, un ‘dispositivo’ es el resultado de la articulación de ‘técnicas constructivas’ las que producen los diferentes tipos de textos y ‘técnicas sociales’ las que hacen posible su circulación social. Y en la medida en que las relaciones que se originan a partir de la articulación de estas dos instancias determinan diferencias semióticas significativas, el dispositivo siempre es “soporte de los desplazamientos enunciativos” (Traversa, 2014: 30). Ahora bien, si un material sígnico de cualquier índole supone la puesta en obra de determinadas técnicas de construcción y técnicas sociales, y la articulación entre ambos conjuntos tecnológicos ‘gestiona el contacto’ es decir, da lugar a un vínculo específico entre los elementos que participan del producto significativo cualquier fragmento de semiosis queda capturado, inevitablemente, en diferentes dispositivos, esto es, en diversas modalidades articulatorias de técnicas de construcción y técnicas sociales. Así, en la medida en que el concepto de ‘dispositivo’ privilegia la articulación de las diferentes técnicas puestas en obra y define el tipo de vínculo que se genera en un determinado proceso de semiotización identificable en toda producción discursiva es posible distinguir los diversos tipos de vínculos que se configuran en cada dispositivo semiótico vínculos ‘plenos’, ‘semirrestringidos’, ‘restringidos’³ y ‘paradojales’ según sea el nivel de participación de los cuerpos comprometidos en él.

Por último, la interpretación de los signos que componen el dispositivo que se analiza en este trabajo requiere contemplar el contexto de producción de la revista. Para obtener datos certeros, como se trata de un medio gráfico sobre el que no existen investigaciones previas, decidimos hacer una entrevista a su editor responsable, Esteban Feune de Colombi. Los datos obtenidos se utilizaron estrictamente para

reponer información sobre el contexto de producción y circulación de la publicación. De ninguna manera la palabra del editor fue tomada como clave hermenéutica del material analizado debido a que las prácticas interpretativas de la discursividad social no se basan en las declaraciones explícitas de los propósitos o intenciones de los productores discursivos sino en los variados efectos de sentido que estos producen.

2. Galera. Intelectual y frívola: nuevas condiciones de producción para el *Manifiesto Comunista*

Tal como se adelantó en el comienzo, en este artículo se presenta un análisis de una edición argentina del *Manifiesto del Partido Comunista* por parte de la revista *Galera. Intelectual y frívola*, una publicación mensual de distribución gratuita en la ciudad de Buenos Aires. La revista en su Número 6, correspondiente al mes de julio de 2009 publicó el texto del *Manifiesto* dentro de una sección fija reservada a manifiestos de lo más diversos entre los que se distinguen manifiestos artísticos, políticos, del mundo del diseño y de la moda, de hábitos mundanos y excéntricos e incluso algunos que, en rigor, no reúnen las características formales propias de este género discursivo o que directamente son apócrifos.

La publicación surgió como un proyecto editorial de Marco Simeone quien, en su carácter de director comercial de una agencia de relaciones públicas, comunicación y prensa llamada *Grupo Mass*, le propuso a un amigo de la infancia, el escritor y actor Esteban Feune de Colombi, hacer una publicación periódica paralela a su empresa⁴. Así fue entonces como *Galera* comenzó a llegar en forma mensual y gratuita junto con las invitaciones para la inauguración de muestras de arte, desfiles de moda y eventos de diseño que esta empresa de relaciones públicas enviaba con regularidad a su *mailing* de clientes.

La revista se inició con un primer número 0 en noviembre de 2008 y, desde enero de 2009 mes en que apareció el número 1 continúa saliendo mensualmente sin interrupción hasta el día de hoy, con la excepción de algunos pocos números dobles. Con una tirada inicial de 5000 ejemplares, pasó a 7500 a partir del número 3 en marzo de 2009 y, a partir del número 16 hasta la actualidad, cubre los 10000 ejemplares.

El *Grupo Mass* no sólo envía la revista por correo a las personas que forman parte del *mailing* de la agencia sino que también la distribuye gratuitamente en museos, galerías de arte, hoteles, bares y restaurantes, todos pertenecientes a circuitos de moda ubicados en zonas de alto poder adquisitivo de la ciudad de Buenos Aires.

En cuanto al formato de publicación, la revista se confecciona en papel obra, el cual, por su rusticidad y menor tratamiento químico que el papel ilustración, evoca enunciados ecologistas que buscan reforzar la identificación con cierto posicionamiento que se autoconstruye como vanguardista en tanto se exhibe comprometido con valores asociados al cuidado del medio ambiente sin dejar de valorar por ello la estética de la gráfica y de la composición.

Además de la versión impresa, la revista cuenta con una versión digital que funciona como archivo de todos los números publicados y promueve un diálogo *on line* participativo y constante con sus lectores, permitiendo así la consolidación de un colectivo de pertenencia reforzado, a su vez, por medio de las redes sociales de *Facebook* y *Twitter*, con propuestas para el armado de la propia revista “Estamos preparando un número dedicado a la bicicleta. ¿Nos ayudarían a armar un Manifiesto bicicletero? Necesitamos consejos, ideas, enojos, datos, anécdotas, ¡todo!” temáticas disparadoras “Dice Kierkegaard que la risa tiene su origen en el llanto...” y, también, preguntas que interpelan directamente al lector “¿De qué están hartos?”; “¿La mejor palabra?”.

Asimismo, en el mes de diciembre, la revista organiza una fiesta de fin de año para sus lectores y, durante el mes de enero, la publicación se complementa con un programa de radio conducido diariamente por el propio Feune de Colombi desde el balneario internacional de Punta del Este, Uruguay, donde también se reparte en su versión impresa entre los veraneantes que llegan a esas playas.

Galera construye discursivamente un destinatario lector al que atribuye interés por el consumo de lujo y por una estética cuidada, de diseño, que atraviesa todas las dimensiones de la vida social. Así, apuesta a que sus lectores sientan la pertenencia a la comunidad que la misma revista construye, caracterizada por la identificación con marcas de consumo, hábitos, sitios de interés, lugares de encuentro y sociabilidad que, al mismo tiempo que los singulariza y diferencia del público masivo, los reafirma en su inclusión en un colectivo de distinción y privilegio.

3. Dispositivo de ilegibilidad y proceso de semiotización: un texto-imagen en discurso

Tal como advierten Fisher y Verón ([1986] 2005), el hecho de analizar un objeto semiótico complejo que se define por el funcionamiento de gramáticas heterogéneas en su composición como es el caso que aquí se presenta no debería hacernos olvidar que un fragmento de semiosis de estas características con texto, imagen, puesta en página y puesta en revista articulados produce, sin embargo, un efecto de sentido

unitario. En relación con la publicación analizada, este efecto semiótico global da por resultado la configuración de un texto ilegible, construido no precisamente para ser leído como escritura sino, más bien, para ser visto como imagen cuya orientación de lectura es, paradójicamente, la no lectura.

En efecto, dado que el texto del *Manifiesto Comunista* aparece reproducido en su totalidad en sólo dos páginas de las 18 que tiene la revista las 16 y 17, reservadas para la sección de los diferentes manifiestos que se publican en cada número se requirió necesariamente reducir la tipografía a tal extremo que cualquier lectura se vuelve imposible. De aquí que el resultado global de las diferentes técnicas constructivas o de producción puestas en obra sea, precisamente, la ilegibilidad del texto. Presentamos a continuación los diferentes elementos que las constituyen para el caso que se analiza aquí:

3. 1 La puesta en página

Tamaño de la letra. Con la excepción del nombre de la sección de la revista y un brevísimo copete que funcionan ambos como garantía mínima necesaria para poder saber, sin leerlo, de qué tipo de texto se trata, el tamaño de la letra utilizada para reproducir el texto completo es en extremo pequeño volviéndolo prácticamente ilegible. Su lectura sólo podría llevarse a cabo si el lector buscara leer el *Manifiesto* en otro tipo de soporte con lo cual se confirmaría que *este* texto, el de la revista, no puede ser leído ya que tendría que hacerlo fuera de ella o, si persistiera en su voluntad lectora desafiando la instrucción de no lectura de la publicación, se procurara una lupa de considerable potencia, asumiendo lo absurdo de la situación en que se vería implicado. El dispositivo de ilegibilidad orienta a que el lector asuma la imposibilidad de lectura sin conflicto alguno y que se disponga a pasar a la página siguiente sin intentar ninguna solución al respecto. En otras palabras, aun en el hipotético caso de que el lector lograra efectivamente poder leer el texto a pesar de la pequeñez de su letra, el efecto de sentido que produce el dispositivo es la ilegibilidad lo cual hace entender que ese texto no está ahí para ser leído. Incluso si eventualmente algún lector pudiera hacerlo.

Uniformidad cromática. El color rojo de las dos páginas que ocupa el texto del *Manifiesto* contribuye, por un lado, a convertirlo en imagen y, por otro, a que sea rápidamente significado sin necesidad de leer siquiera una línea: el rojo, símbolo del comunismo, al evocar los sentidos asociados a este enunciado permite, al menos, un mínimo reconocimiento por parte del lector. Cabe observar, sin embargo, que si bien el color rojo de las dos páginas en las que se presenta el texto contribuye a

relacionarlo inmediatamente con su tradición política sin leerlo, los pequeños bordes que lo enmarcan producen una suerte de inflexión del sentido a partir de la variedad cromática y la fragmentación del espacio: los diferentes colores esfumados que van, de arriba hacia abajo, del fucsia al celeste en una página y del celeste al amarillo en la otra, junto con la irregularidad del corte de los bordes en forma de triángulos invertidos en cada página producen un efecto estético que reorienta el sentido político del *Manifiesto* volviéndolo una imagen más que se encadena con las otras que componen la revista. El texto, si bien ícono de la tradición política revolucionaria, es ahora también un fragmento bello, enmarcado con formas y colores. Una última observación: el color rosa que aparece como fondo del nombre de la sección de la revista actúa también en esta dirección ya que disuelve sin perderla del todo por estar en la misma paleta de colores la pesada carga de la tradición política asociada al color rojo y, a la vez, la reorienta a las asociaciones livianas y decorativas que provoca el color rosa en la cultura occidental.

Distribución espacial. la distribución simétrica ,seis columnas en cada página, y compacta dado el ínfimo tamaño de la letra del *Manifiesto* impide fragmentar o simplemente ritmar su lectura debido a que el texto, al cubrir las dos páginas completas casi hasta sus bordes, queda convertido en una mancha gráfica unificada y homogénea.

3.2 Paratexto

Título y copete. Dentro de las dos páginas que ocupa todo el texto, los únicos fragmentos que pueden leerse sin dificultad son, por un lado, el nombre de la sección de la revista y, por otro, un copete con el título completo del texto, los nombres y apellidos de sus autores, la fecha de publicación, la organización obrera que les encargó su redacción y un dato curioso: la edad de Marx y de Engels al momento de la publicación, en febrero de 1848. Aunque ambas edades son incorrectas ya que están invertidas Marx no tenía 27 años sino 29 y Engels tenía 27, en lugar de 29 lo importante es el efecto de sentido que estos datos provocan al interpelar al lector reforzando el colectivo de pertenencia e identificación pero no mediante los postulados particulares que presenta el texto que, una vez más, no está ahí para ser leído sino a través de una máxima implícita o 'ideologema' (Angenot, 1982) que concibe a la juventud como la edad de la transgresión y legítima, así, a cualquier joven que pretenda rebelarse contra las normas culturales. Si Marx y Engels fueron transgresores al escribir el *Manifiesto Comunista*, la osadía de su empresa queda así justificada e incluso conjurada como una comprensible rebelión de juventud. La interpretación de este dato cobra real significación cuando se observa que en ninguno

de los otros manifiestos que se publican en la revista aparece la referencia a las edades de sus autores.

Referencias bibliográficas. No se consignan datos sobre la traducción utilizada y el editor declaró, en la entrevista que se realizó para esta investigación, que poco le interesaba ajustarse a alguna en especial y que incluso no dudó en modificar separaciones entre párrafos o secciones del texto ya que, en rigor, lo único que le importaba era encontrar una forma estética adecuada para lograr que la edición fuera portadora de lo que para él era “un texto bello”. Precisamente, si el texto no puede ser leído, qué utilidad podría tener consignar sus referencias bibliográficas y, si el formato de edición lo requiere, no se duda en sacrificar su escritura para maximizar su imagen. Si el *Manifiesto* es un texto “bello”, entonces, no parece serlo aquí por lo que dice ni cómo lo dice sino por la materialidad de su letra, por la arquitectura de su trazo, es decir, por la figura que dibuja la secuencia de los rasgos tipográficos de su propia escritura.

3.3 La puesta en revista

Galera es una publicación que, de conjunto, crea un efecto que podría resumirse en *más para ver que para leer* mediante un dispositivo conformado por una sobreabundancia de imágenes visuales en su mayoría de muy amplias dimensiones, ocupando la casi totalidad de la página, la página completa o incluso compuestas a dos páginas y una escasa presencia de textos escritos siempre breves y fragmentarios como para permitir una lectura cómoda, rápida y de superficie. En este sentido, el texto del *Manifiesto Comunista* transformado en imagen no es una excepción.

A lo largo de toda la publicación se registran hábitos y consumos que se corresponden con un sector social de altos ingresos compuesto por apellidos de alcurnia⁵, personajes excéntricos retratados en gestos y actitudes descontracturadas o pretendidamente irreverentes⁶, personalidades reconocidas en el mundo de la cultura⁷ y de la farándula artística local⁸ como así también personajes ignotos pero que forman parte de este colectivo sociocultural. Las imágenes combinan en un plano de igualdad publicidades de marcas de alto poder adquisitivo⁹, tendencias de moda y de la alta costura¹⁰, obras de arte¹¹ y una galería de fotos de eventos sociales exclusivos¹² que, en una suerte de vidriera, integran una sección fija en las primeras páginas de la revista -páginas 6 y 7- contribuyendo a formar así, desde el inicio, un colectivo de identificación con los lectores mediante criterios de inclusión/exclusión en relación con esos selectos círculos sociales. Los textos, por su parte, siempre pequeños y acotados, aportan fragmentos que complementan las imágenes aunque de forma tributaria con

aclaraciones explicativas a modo de epígrafes, información suplementaria, ocurrencias divertidas, comentarios mundanos o preguntas que interpelan al lector. El dispositivo que aquí se analiza, al provocar la ilegibilidad del *Manifiesto* y convertirlo en imagen, se refuerza, a su vez, al quedar incluido en la revista porque el texto se pone en serie con todas las otras imágenes del resto de la publicación, tanto con el ejemplar en donde aparece como con los otros números, anteriores y posteriores, de *Galera*. Facilitado y potenciado así su encadenamiento visual, el texto pierde su impronta escrita original.

Al formar parte de una sección fija -“el manifiesto”- que está presente en cada uno de los números de la revista, el *Manifiesto Comunista* queda incluido y entra en serie con todo tipo de manifiestos: artísticos¹³, políticos¹⁴, del mundo del diseño¹⁵ y de la moda¹⁶, de costumbres excéntricas¹⁷ e incluso algunos que no tienen las características formales de este género discursivo¹⁸ o, más aún, que son producto evidente de la inventiva del editor de *Galera*¹⁹. La puesta en serie con tan variados materiales genera dos efectos de sentido simultáneos. Por un lado, el *Manifiesto Comunista* impacta en la serie de manera privilegiada, sobre todo si se considera que se publica en el Número 6 y es el primero de los manifiestos políticos que irán apareciendo en los números sucesivos. La decisión de incluirlo tan tempranamente en la revista y el hecho de que sea el primer manifiesto político publicado muestra la representación actual del texto como paradigma del género discursivo manifiesto y del subgénero manifiesto político, por parte de su editor. Así, entonces, el texto actualiza en *Galera* su propia historia discursiva y aparece junto a otros manifiestos también consagrados en la cultura occidental: como manifiesto y como manifiesto político el *Manifiesto Comunista* se incluye en *Galera* con el aporte de sus representaciones pasadas que han sedimentado en él. Por otro lado, el texto comparte la misma sección con manifiestos mundanos, excéntricos e incluso inventados para la ocasión. El manifiesto de la sofisticación, el de la defensa del vino rosado europeo, el del “bienudo” o el del “postcinto” de las exclusivas fiestas del verano esteño uruguayo, para nombrar sólo algunos, lo desacralizan como texto consagrado y, al mismo tiempo, también lo banalizan o, por lo menos, lo ubican en igualdad de condiciones con el resto de los manifiestos quitándole así cualquier particularidad enunciativa previa, pretendidamente jerarquizada, y reforzando la idea de que la transgresión juvenil puede darse de formas muy diversas. Finalmente, cabe agregar que todos los manifiestos publicados en los diferentes números de la revista son cómodamente legibles, particularidad que acentúa, por contraste, el carácter no verbal y no legible de la edición que analizamos aquí.

El sintagma “intelectual y frívola” que forma parte del título de *Galera* orienta, en una suerte de oxímoron, la interpretación de la revista en su conjunto por parte de sus

eventuales lectores desde el primer contacto con la publicación y, de este modo, el *Manifiesto*, al estar editado en ella, adquiere irremediabilmente los sentidos dinamizados en esta particular nominación. Pero hay también otra semiotización posible que refiere no a la revista en sí misma sino específicamente a sus lectores contribuyendo a consolidar su colectivo de identificación y pertenencia a partir de esas dos características que quedan explicitadas en el título. En efecto, “galera” puede traducirse del portugués como “gente”²⁰, de donde resulta “gente intelectual y frívola”. En este caso, la revista atribuiría a sus lectores el conocimiento del idioma portugués, competencia que podría pensarse como una consecuencia derivada del destino turístico o comercial que tendría Brasil para ellos. Prefigurado en el título, entonces, el público lector de *Galera* es construido con una sensibilidad “intelectual” y “frívola” a la vez: es lo suficientemente instruido como para conocer el *Manifiesto Comunista* pero también lo suficientemente mundano como para consumirlo transformado en una bella imagen decorativa en armonioso ensamble con el resto de la revista.

En *Galera* predominan las imágenes por sobre los textos escritos pero el rasgo privilegiado de su gramática no consiste simplemente en este predominio visual sino en cómo se las presenta: una tras otra, las imágenes se suceden en una combinatoria que no sólo las pone en relación sino que, al encadenarlas, las neutraliza en su particularidad y compone una suerte de *pastiche* con ellas. Así, a medida que se va avanzando en la revista, se van sumando imágenes de lo más variadas en sus temáticas pero todas igualadas en una misma serie: fiestas, hábitos excéntricos, consumos lujosos y distinguidos, jóvenes irreverentes, arte, moda, diseño, referencias literarias, manifiestos clásicos, innovadores o inventados. El efecto semiótico logrado es precisamente un ensamble de imágenes en el que cualquiera de ellas puede sumarse y encadenarse con la siguiente siempre y cuando se combine en un producto estéticamente articulado y sin ninguna jerarquización previa que pueda significar la preponderancia de una sobre otra. Es en esta sumatoria infinita, justamente, donde las imágenes, por más diferentes que sean, componen una cadena de equivalentes en la que los sentidos se interceptan e inflexionan entre sí²¹. Y el mismo proceso de semiotización se produce en la serie formada por todos los diferentes manifiestos. El dispositivo en que se publica el *Manifiesto* actualiza la propia historia discursiva del texto y, al mismo tiempo, reorienta su sentido: lejos de disolver los elementos que pone en relación -texto y revista- da origen a una nueva configuración semiótica producto de esa asociación particular²². La presencia de la sección fija “manifiesto” en la revista aporta a la construcción de un destinatario sofisticado: no solo tiene poder adquisitivo y refinamiento estético, sino que además aprecia lo diferente, lo raro, lo

singular, lo exclusivo, es decir, todo aquello que se/lo distinga de lo masivo, lo común, lo vulgar. En este sentido, la sección le atribuye cierta competencia intelectual que le permitiría manejar información de distinto tipo. Seguramente, el destinatario de *Galera* no va a escandalizarse por ver el *Manifiesto Comunista* publicado en la revista porque es un lector que aprecia la diversidad y se representa a sí mismo como un hombre “libre”, capaz de hacer sus propias elecciones acertadamente. Para el destinatario construido por este discurso está claro que a él no se le está pidiendo que se haga comunista. Más bien se lo está confirmando en su propia representación de consumidor de gran poder adquisitivo con una sensibilidad estética que le permite distinguirse no solo del resto de la sociedad por su alto nivel de ingresos sino incluso de su propio grupo social. Esteta, suficientemente culto, refinado y proclive a ciertas transgresiones juveniles, la subjetividad del lector de *Galera* no se reduce a la riqueza material que le brinda su nivel económico.

CONCLUSIONES

Analizar esta edición argentina contemporánea del *Manifiesto Comunista* como un producto semiótico complejo, esto es, en la doble dimensión simbólica y física de su materialidad discursiva -como “obra” y como “objeto”- desde la noción de ‘dispositivo’ de enunciación que propone Traversa nos permitió comprender su singular configuración significativa a partir de la articulación de técnicas constructivas y técnicas sociales que se ponen en obra en el texto y en la revista que lo publica. El análisis permitió demostrar que asignarle utilidad analítica a la noción de ‘dispositivo’ en el dominio de los fenómenos de producción de sentido no significa sólo aludir a un determinado formato de edición en que un texto se da a leer. Fundamentalmente, implica señalar los diferentes tipos de vínculos que se crean a partir de su funcionamiento en un proceso significativo -es decir, en un fragmento de la semiosis social- y, de esta forma, permite comprender los desplazamientos de sentido que se producen en el modo de articulación de las gramáticas de producción y las gramáticas de reconocimiento del discurso analizado en su propia circulación social.

Y es precisamente en este punto donde este trabajo pretende ser un aporte a los estudios de las prácticas de lectura y escritura, dado que analizar los vínculos generados en un dispositivo semiótico permite comprender la formación de identidades socioculturales a partir de las prácticas lectoras que se generan en un determinado proceso de semiotización.

Así, el texto de 1848 escrito para ser leído se vuelve ahora, en la edición analizada, una imagen para ser vista. Y la política revolucionaria que postulaba para “los proletarios

del mundo” se transforma aquí en una estética visual para los lectores de *Galera* que, contruidos por sus orientaciones de lectura, pueden incorporar a su “conocimiento de mundo” lo que la revista les muestra: una forma diferente de transgresión, la propia de dos jóvenes del siglo XIX.

Entonces, no deberíamos suponer que el *Manifiesto Comunista* podría leerse en *Galera* por el solo hecho de que aparece publicado en ella. Por el contrario, más bien debería considerarse que es la revista lo que estamos leyendo en él. Presentado como un producto estético más, igualado entre todos los otros que componen la publicación, el *Manifiesto Comunista* produce y refuerza una identidad colectiva a través de la particular lectura que orienta como dispositivo de ilegibilidad. En efecto, la revista propone una lectura anárquica, sin jerarquías, que combina todo tipo de temáticas y se las ofrece al lector confirmándolo en su propia libertad de elección individual, más allá de cualquier canon de lectura establecido en la cultura. En definitiva, una lectura que podría ser incluida en lo que Armando Petrucci (2011) caracteriza como “lectura posmoderna”, diferenciándola del orden de lectura lineal, progresivo y ordenado, a la vez que racional, jerarquizado y con sentido pleno, propio de la Modernidad.

De este modo, el dispositivo semiótico montado en esta publicación produce al mismo tiempo una suerte de reescritura del texto fuente el *Manifiesto del Partido Comunista*, escrito en alemán, en 1848 al sumarle nuevos sentidos que, por lo menos, nos obligan a problematizar esto es, a desnaturalizar la idea de texto “original”. Así, esta nueva edición del *Manifiesto* genera una también nueva representación de la escritura del texto y produce significados diferentes a partir de su propia materialidad: en tanto ilegible, su escritura deviene pura forma y se transforma en imagen de sí misma, poniendo en primer plano su dimensión icónica visual por sobre la verbal. En un nuevo dispositivo semiótico, el *Manifiesto* dejó de ser un texto escrito para leer/reconocerse en el hacer revolucionario comunista y devino un texto-imagen para ver/reconocerse en el consumo refinado de objetos de lujo, cierta transgresión social y, fundamentalmente, una probada libertad como para leer/adquirir todo tipo de producto, incluso el *Manifiesto Comunista*, sin ver amenazada la propia subjetividad. Entonces, no sólo la letra del texto se volvió ilegible. El propio *Manifiesto* también. Y estos nuevos sentidos puestos en obra a partir de estas nuevas gramáticas de producción, al quedar incorporados a su historia discursiva, lo reescriben otra vez. Pero de un modo tan radical que lo llevan al límite de su propia ilegibilidad.

Nunca más pertinente la sabia sentencia bajtiniana de que “*no existen ni pueden existir textos puros*” (Bajtín, 2002, p. 296).

Figuras

Figura 1



Figura 2



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Galera. *Intelectual y frívola*. Recuperado de <http://www.intelectualyfrivola.com>

Andréas, B. (1963). *Le Manifeste Communiste de Marx et Engels. Histoire et bibliographie. 1848-1918*. Milano: Feltrinelli.

Angenot, M. (1982). *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*. Paris: Payot.

Bajtín, M. (2002). El problema del texto en la Lingüística, la Filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico. En M. Bajtín, *Estética de la creación verbal* (pp. 294-323). Buenos Aires: Siglo XXI.

Chartier, R. y Cavallo, G. (2011). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Aguilar.

Chartier, R. (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: Katz.

Cornu, A. (1965). *Carlos Marx, Federico Engels. Del idealismo al materialismo histórico*. Buenos Aires: Platina, Stilcograf.

Di Stefano, M. (2013). *El lector libertario. Prácticas e ideologías lectoras del anarquismo argentino (1898-1915)*. Buenos Aires: Eudeba.

Eco, U. (2002). Sobre el estilo del Manifiesto. En U. Eco, *Sobre literatura* (pp. 33-37). Barcelona: RqueR.

Fischer, S. y Verón, E. ([1986] 2005): "Teoría de la enunciación y discursos sociales". Trad. Sergio Moyinedo: "Théorie de l'énonciation et discours sociaux" en *Etudes de Lettres*, Lausanne, octubre-diciembre 1986.

Hobsbawm, E. (2011). *Cómo cambiar el mundo. Marx y el marxismo 1840-2011*. Buenos Aires: Paidós/Crítica.

Lyons, M. (2012). *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Editoras de Calderón.

Marx, C. y Engels, F. ([1848] 1932). *El Manifiesto Comunista*. Ed., trad., intr. W. Rocés. Notas D. Riazanov y A. Labriola. Madrid: Cénit.

Mangone, C. y Warley, J. (1994). *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.

Mehring, F. ([1957] 1968). *Carlos Marx. Historia de su vida*. Barcelona: Grijalbo.

Petrucci, A. (2011). Leer por leer: un porvenir para la lectura. En R. Chartier y G. Cavallo, *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Aguilar.

Rubel, M. ([1957] 1970). *Karl Marx. Ensayo de biografía intelectual*. Buenos Aires: Paidós.

Silva, L. (1971). *El estilo literario de Marx*. México: Siglo XXI.

Stedman Jones, G. ([2002] 2007). *El manifiesto comunista de Marx y Engels*. México: Fondo de Cultura Económica.

Tarcus, H. (2007). *Marx en la Argentina. Sus primeros lectores obreros, intelectuales y científicos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Traversa, O. (2014). *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Verón, E. (1998). *La semiosis social. Fragmento de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Verón, E. (2005). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.

Notas

¹ En su minuciosa investigación de los circuitos de recepción de las ideas socialistas en la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX y, en particular, de los primeros itinerarios de lectura del *Manifiesto Comunista* en el país, el historiador Horacio Tarcus (2007) registra 50 ediciones locales desde la primera, realizada en Buenos Aires en 1893, hasta las relevadas al momento de la publicación de su trabajo en 2007.

² La larga historia discursiva del *Manifiesto Comunista* ha dado lugar a diferentes estudios con enfoques diversos. Por un lado, los trabajos canónicos que analizan el texto desde una perspectiva teórico-política Franz Mehring (1957), Auguste Cornu (1965), Maximilien Rubel (1957) y la ya clásica edición en español a cargo de Wenceslao Roces (1932) con notas de David Riazanov y un estudio crítico de Antonio Labriola lo vinculan con el desarrollo de la teoría marxista y la práctica política revolucionaria del movimiento socialista/comunista mundial, sin dejar de relacionarlo con la biografía intelectual de sus autores. Por otro lado, los estudios históricos sobre su recepción Bert Andrés (1963), Eric Hobsbawm (2011), Gareth Stedman Jones (2002) y en el ámbito argentino, Horacio Tarcus (2007) priorizan las relaciones del texto con su contexto social, político e intelectual a partir de registros minuciosos de

traducciones y nuevas ediciones locales. Finalmente, desde una perspectiva discursiva, se destaca el trabajo de Ludovico Silva (1971) por ser el primero en advertir acerca de la potencia expresiva de la escritura del *Manifiesto*. Tiempo más tarde, Umberto Eco (2002), suscribiendo al análisis de Silva, postula una suerte de invitación a un trabajo futuro que contemple no solo la calidad literaria del texto sino su particular estructura retórico-argumentativa. En el ámbito local, Carlos Mangone y Jorge Warley (1994) llevan a cabo un estudio de diferentes manifiestos artísticos y políticos entre los que se encuentra el *Manifiesto Comunista* desde una perspectiva genérica de matriz bajtiniana. Si bien todas estas diferentes perspectivas de análisis constituyen un aporte invaluable para cualquier estudio discursivo del texto, no logran dar cuenta, sin embargo, de los diferentes procesos de semiotización que se producen cuando el *Manifiesto* es reeditado con diferentes materialidades sígnicas y se configuran otras nuevas comunidades lectoras a partir de los respectivos desplazamientos enunciativos que, al inflexionar el sentido del texto fuente, terminan por reescribirlo.

³ El caso que se considera aquí corresponde a la categoría de ‘vínculos restringidos’ (Traversa, 2014) dado que un cuerpo está ausente el lector de la revista *Galera* frente a un texto el *Manifiesto Comunista* publicado en ella. Dicho de otro modo, uno de los cuerpos que gestionan el contacto se encuentra en ausencia plena frente a un texto inmodificable que, al mismo tiempo, en la medida en que está publicado en una revista, participa en el ciclo de las mercancías mediante técnicas de producción y reproducción propias de la sociedad contemporánea.

⁴ Si bien Simeone aparece como el propietario y director comercial de la revista, el proyecto en su totalidad, ideas y propuestas, búsqueda y selección de materiales, redacción, composición está a cargo exclusivamente de su director editorial, Esteban Feune de Colombi desde el primer número de la publicación. Cabe aclarar que del número 0 al número 3 inclusive aparece como director editorial el nombre de Lucio Noé de Fastemenbbe que no es otra cosa que el anagrama de Esteban Feune de Colombi. Según él mismo explicó en la entrevista realizada, la razón de no utilizar su nombre obedecía a que para ese entonces estaba también abocado a otro proyecto editorial al que no quería comprometer con la publicación de *Galera*.

⁵ Blaquier, Peralta Ramos, García De la Costa, entre otros.

⁶ Dos jóvenes aparecen “moviendo las cabezas con entusiasmo” mientras bailan en una fiesta; el guitarrista de la reconocida banda electropop “Miranda!” cubre su rostro como un beduino “en plan árabe”; la actriz Mirta Busnelli y su hija Anita Pauls, con una actitud ceremoniosa aunque impostada, se disponen para responder un cuestionario vestidas con ropa acorde a la escenografía selvática que se montó para las fotos. Cabe aclarar que estas últimas están en otra sección fija de la revista titulada “de la galera”, en obvia alusión a las dos acepciones con que se asocia esta expresión: ‘sacar algo de la galera’ (en este caso, la entrevista), en el sentido de darlo, entregarlo, regalarlo al público lector y ‘estar de la galera’, en el sentido de ‘estar loco’, en clara relación con la supuesta “locura” de los entrevistados.

⁷ En la sección fija “adivina adivinador” se muestra la mano de “una de las personas que más hizo por el arte contemporáneo argentino [...] creador de un museo cuya sede está sobre la avenida Figueroa Alcorta”, cuya respuesta sería Eduardo F. Costantini, fundador y director del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. En la misma página también se ofrece la solución del enigma del número anterior: la artista plástica Marta Minujín. Por otra parte, así como se hace referencia al mundo del arte también se incluye, en la sección “visionario”, una nota sobre Alberto Olmedo, un ya fallecido actor cómico argentino, ícono consagrado de la cultura popular.

⁸ Dos célebres “divas” del espectáculo local, Susana Giménez y Mirtha Legrand, aparecen conversando entre sí en el aniversario de la revista *Susana*, correspondiente

a la primera de ellas; con un perfil diferente, Nacha Guevara, actriz y cantante, y Graciela Borges, consagrada actriz de cine, se muestran en el desfile del modisto de alta costura Jorge Ibáñez en el selecto Hotel Alvear.

⁹ *Ring!*, las joyas de diseño de Luz Arias; la imprenta *Maggio*, “la boutique de impresión”; *Trosman*, ropa de diseño de vanguardia.

¹⁰ Un diseño del modisto Jorge Ibáñez; la apertura de un nuevo local de la marca de zapatos y carteras *Jackie Smith* y de la boutique francesa *Rochas* en Argentina.

¹¹ Una escultura de acero en un espacio público de la ciudad.

¹² Apertura de nuevos locales de marcas prestigiosas, campañas publicitarias, muestras en galerías de arte, desfiles de moda, eventos en hoteles internacionales. Todas ocasiones para fiestas, cócteles y reuniones más o menos formales pero siempre minuciosamente registradas con fotos acompañadas por epígrafes que informan sobre quiénes son los protagonistas presentes en los diferentes eventos.

¹³ A modo de ejemplo, detallo a continuación, y en las seis notas que siguen, algunos de los tantos manifiestos publicados en los diferentes ejemplares de la revista: *Manifiesto Futurista* (escrito por el poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti y publicado el 20 de febrero de 1909 en el diario francés *Le Figaro*); *Manifiesto antropófago* (publicado por el poeta brasileño Oswald de Andrade el 1° de mayo de 1928 en el primer número de la *Revista de Antropofagia*); *Manifiesto de Oberhausen* (firmado por veintiséis directores de cine el 28 de febrero de 1962 dando nacimiento al Nuevo cine alemán).

¹⁴ *Manifiesto al pueblo mexicano* (firmado por Emiliano Zapata en Morelos el 23 de abril de 1918); *Manifiesto político* (escrito por el revolucionario nicaragüense Augusto Sandino contra la ocupación estadounidense, el 2 de septiembre de 1927); *Manifiesto internacional situacionista* (firmado por Guy Debord y publicado en París el 17 de mayo de 1960).

¹⁵ *Manifiesto Bauhaus* (concebido por el arquitecto, urbanista y diseñador Walter Gropius y publicado en Weimar en abril de 1919 con motivo de la inauguración de la homónima escuela de diseño, arte y arquitectura).

¹⁶ *Reglas de Oro* (redactadas por el diseñador italiano de zapatos Salvatore Ferragamo); *Manifiesto Resistencia Activa a la Propaganda* (escrito en 2006 por la diseñadora británica Vivienne Westwood).

¹⁷ *Manifiesto de la sofisticación* (escrito por el Marqués de Salamanca en Río de Janeiro, en 1961); *Manifiesto de la religión gánica* (escrito con marcador sobre una cartulina por el artista argentino Federico Manuel Peralta Ramos en 1968 y de circulación secreta); *Manifiesto del Día sin bañadores* (redactado por la Federación española de naturismo con el objetivo de reivindicar el nudismo en espacios públicos. El 18 de julio de cada año se celebra en Asturias el *Día sin bañadores*); *Manifiesto por la defensa del Rosado europeo* (creado por la Conferencia Española de Consejos Reguladores Vitivinícolas, 2009).

¹⁸ *La jornada del músico*, (texto escrito por Erik Satie y publicado en el libro *Memorias de un amnésico y otros escritos*); Fragmentos del *Kama Sutra* (texto religioso hindú sobre el comportamiento sexual humano y artes amatorias, escrito por Vatsiaiana, período Gupta (240-550); *Discurso de Patrice Lumumba* (en la ceremonia de independencia del Congo, en presencia del rey de Bélgica, 1960); *Discurso de Martin Luther King, “I have a dream”* (junto al monumento de Lincoln en Washington, el 28 de agosto de 1963).

¹⁹ *Manifiesto Bienudo* (redactado en el living de un campo de la provincia de Buenos Aires, 1986); *Manifiesto del Postcinto* (inventado para dar cuenta del “precinto” identificatorio y selectivo usado por los invitados a fiestas y eventos sociales en Punta del Este durante el verano de 2011).

²⁰ Efecto potenciado por la existencia de otra conocida y emblemática revista comercial titulada con el mismo nombre, *Gente*, que, aunque “frívola”, no tiene pretensiones de “intelectual” y, a su vez, es versión local de *People*, la tradicional revista estadounidense.

²¹ A modo de ejemplo: la imagen de la garra de un simio en la página 14 con un pequeño texto sobre las características psicológicas del mono en el horóscopo chino y los nombres de “algunos monos y monas famosos” se combina en la página 15 con la imagen de la mano de “una de las personas que más hizo por el arte contemporáneo argentino”. Los desplazamientos semánticos del significante “mono” (animal/figura de horóscopo/atributo de belleza) y el contraste visual de las imágenes (garra de animal/mano de hombre destacado en la cultura) producen efectos de sentido específicos: textos e imágenes pueden combinarse al infinito y sin ningún tipo de jerarquización valorativa previa.

²² Traversa se vale de un recurso usado en la costura, *‘l’entre deux’*, para señalar que en un dispositivo se ponen en obra técnicas de distinto orden, lo que provoca la producción de diferencias que las partes que lo componen son incapaces de producir de manera autónoma. Lejos de ser la unión indiferenciada de dos elementos, el ‘entre dos’ es, por el contrario, la formación de otro nuevo espacio irreducible a cada uno de ellos porque los pone en relación y, sin disolverlos, da origen a una entidad nueva, producto de esa asociación (Traversa, 2014).

Fecha de recepción: 07-03-14

Fecha de aceptación: 22-07-14
