

Las fuerzas de la alegoresis

The forces of allegoresis

Ana María Martínez de la Escalera

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad de México, México
ammel@unam.mx | 0000-0002-4017-4027

Erika Lindig Cisneros

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad de México, México
elindigc@gmail.com | ORCID: 0000-0003-2671-6712

Resumen: Este artículo propone entender la alegoría como un procedimiento o una acción del decir y del hacer, y no como una figura de la elocuencia o de la producción plástica. En este sentido, se propone el término *alegoresis* para referirse a una práctica singular, siempre en proceso, y al estudio de sus fuerzas críticas y potenciales de invención. El análisis presentado en este artículo toma como marco práctico el dibujo del pintor constructivista uruguayo Joaquín Torres-García, *América invertida* –mejor conocido como *Nuestro norte es el sur–*, para ejemplificar la aplicación de la alegoresis.

Palabras clave: alegoría; performatividad; cronotopo; retórica; América invertida

Abstract: This article proposes understanding allegory as a procedure or an action of saying and doing rather than as a figure of eloquence or plastic production. In this sense, *alegoresis* describes a singular practice that is always in process, alongside the study of its critical and inventive forces or potentials. The analysis presented in this article uses the drawing *Inverted America* –better known as *Our North is the South–*, by Uruguayan constructivist painter Joaquín Torres-García as the practical framework for applying allegoresis.

Keywords: allegory; performativity; chronotope; rhetoric; América invertida

Recepción: 10-10-2024 | Aceptado: 16-11-2024



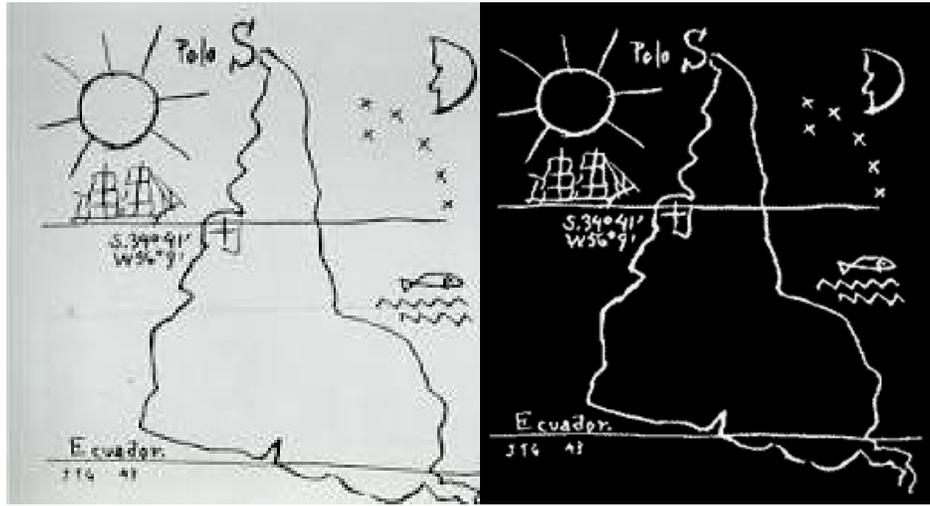
Acceso abierto

Esta obra está bajo licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC
BY-NC 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.es>

Citación:

Martínez, Ana y Erika Lindig. "Las fuerzas de la alegoresis". *Estudios del Discurso* 10.2 (2024): 152-165.

DOI: <https://doi.org/10.30973/esdi.2024.10.2.191>



América invertida (1943)
Tinta sobre papel, 19.5x15.5 cm

Joaquín Torres-García¹

El título alude a dos modalidades de la fuerza (entendida como la potencia del hacer-decir-sentir) en la operación alegórica. La primera corresponde a la presentación de un objeto, un acto o un discurso en el espacio público, cuya naturaleza depende del tiempo de exhibición. La segunda se relaciona con la potencia² inventiva del sentido, condicionada por los escenarios de aparición. Aunque ambas potencias no son mutuamente excluyentes, resulta pertinente diferenciarlas. Cabe destacar que fue la retórica de Gorgias el primer arte de la palabra que prestó atención a estos poderes del discurso y, además, problematizó su carácter. Posteriormente, la tradición nominalista, el pensamiento barroco de Baltasar Gracián –ejemplificado en la astucia del lenguaje–, el pragmatismo de la teoría de los actos de habla y la deconstrucción derridiana en el siglo

¹ El dibujo original, con fondo blanco, corresponde a la primera imagen ubicada a la izquierda. Representa una inversión inicial de la imagen, tanto en términos plásticos como enunciativos y teóricos, como se analizará en la lectura alegórica a lo largo del artículo. Por su parte, el segundo dibujo, con fondo negro, constituye una intervención que invierte nuevamente las coordenadas plásticas y refuerza las potencias de prórroga, perlocutiva y crítica propias de la creación artística.

² En Spinoza, la potencia se entiende inicialmente como empeño, intento y perseverancia de la vida, relacionada con el *conatus*. Además, es una fuerza de invención, tanto en el sentido clásico de la *inventio* como en el humanista de creación de lo nuevo, lo otro, lo diferente: de mundos habitables para los vivientes.

xx, se ocuparon de reformular dichas fuerzas. La tarea, sin embargo, permanece inacabada. La alegoría, tal como la entendemos, trasciende su concepción tradicional como figura de la elocuencia o de la producción plástica. Es un procedimiento, una acción, una modalidad del decir/hacer que inventa el tiempo y el espacio de su exhibición pública. Esta será nuestra primera determinación. Si bien la exhibición pública ha sido interpretada como el fin de la retórica en general, cabe preguntarse si lo público no es, ante todo, aquello que se realiza o materializa sin ser necesariamente un deber, una función, un destino.

Primera fuerza alegórica: publicación

Para determinar la noción de fuerza alegórica, no basta con atender únicamente la presentación ante el sentido, la mirada y la legibilidad. Aunque estos conceptos son construcciones que dependen del modo en que son producidos por diversos aparatos o maquinarias, es necesario considerar también la fuerza de su publicación y su capacidad de incidencia en el tiempo y el espacio públicos, donde se desarrollan las acciones humanas y las experiencias individuales de hablantes y oyentes.

El espacio público, sin embargo, no es una entidad natural ni inmutable; se construye y reproduce continuamente mediante prácticas y ejercicios organizados por maquinarias o aparatos –como el Estado, la religión, la familia, la economía y lo jurídico. En este contexto, lo público puede transformarse más allá de los poderes regulados por dichas estructuras, lo que destaca la fuerza de incidencia propia de la alegoresis.

Uno de los significados clave de la potencia del sentido, la mirada y la legibilidad es la *performatividad*. Este concepto, introducido por Austin, deconstruido por Derrida y problematizado por Butler, alude a la fuerza *realizativa* del discurso: su capacidad para efectuar o ejecutar sentido como acción. En este marco, *acción* tiene doble significado: llevar a cabo algo y producir efectos específicos mediante el acto verbal (*speech act*). La performatividad se refiere a un acto que, de manera ilocutiva, genera el escenario de su exhibición mientras afirma determinado contenido locutivo ante sus propios hablantes. A su vez, dicho acto impacta a los lectores perlocutivos, quienes experimentan efectos adicionales de sentido a través de la repetición y la cita. Derrida transforma el concepto de lo perlocutivo propuesto por Austin (145-148) al introducir la idea de la

citacionalidad (iterabilidad) del discurso (Derrida 365), es decir, la capacidad de cualquier producción de sentido para reproducirse y resignificarse en diversos contextos.

Es importante señalar que la producción de sentido no se limita al ámbito verbal o textual. Implica la materialización del acto verbal, su tiempo, espacio y el cuerpo del decir/hacer. La citacionalidad incorpora elementos de contingencia, azar, prórrogas, procrastinación y demás características temporales propias del flujo de las conversaciones. Por si fuera poco, la performatividad y la citacionalidad permiten conceptualizar a los sujetos de la enunciación, dentro y fuera del discurso, como efectos de sentido. Estos sujetos se exhiben públicamente en el espacio social e histórico, junto con otros efectos (éticos, políticos, sensibles) que se configuran tanto dentro como fuera del discurso. En este sentido, la *perlocución* implica un “afuera” del discurso, relacionado con fuerzas como la persuasión, el asombro o la repulsión frente al acto verbal. Así, lo perlocutivo puede entenderse como una modalidad de recepción estética, es decir, de sensibilidad.

El discurso, por tanto, no debe reducirse a una oposición entre “decir” y “hacer”, una dicotomía recurrente en la metafísica. Más bien, se trata de un decir-hacer, como ya sugerimos. Este enfoque era conocido por la retórica clásica, como lo demuestra Gorgias en su *Encomio de Helena*, por citar solo un gran sofista.

Finalmente, los sujetos de la enunciación, aunque “sujetos sujetados”, no son entidades empíricas preexistentes o externas al discurso; son producidos en las condiciones de la enunciación y, por ende, identidades no estables y dependientes del momento (*kairológicas*). Tanto la pragmática como la lectura deconstructiva derridiana permiten, entonces, superar los planteamientos metafísicos u ontoteológicos que ven al sujeto del lenguaje como el “gobernante” del sentido.

La fuerza, decíamos, se exhibe y se presenta. Esto será crucial al relacionarla con la alegoresis, pues dicha exhibición ocurre en actos verbales o, más bien, en el tiempo y espacio de la exhibición pública³. Este proceso representa una exhibición de la fuerza del decir diferente, no opuesta, al acto de afirmación o constatación característico del discurso epistémico, tal como ocurre en los conocimientos científicos escritos en

3 Si bien Walter Benjamin circunscribió la preeminencia de la exhibición a las tecnologías modernas en su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, tuvo el acierto de no limitarla exclusivamente a la modernidad capitalista. La fuerza exhibitiva pública aparece a lo largo de la historia en diversas épocas y relaciones: en el escenario, en lo político, en ciertos órdenes rituales que trascienden el secreto, y en objetos artísticos y estéticos como las danzas ceremoniales, entre otros. Parafraseando a Benjamin, lo aurático y lo exhibitivo pueden diferenciarse sin oponerse ni lógicamente ni antropológicamente.

tercera persona del singular y en modo indicativo. Sin embargo, constatar es también una práctica. Sus condiciones de posibilidad, enunciación y presentación al sentido exigen una pragmática del discurso que contemple la performatividad histórica del conocimiento científico. Aunque no desarrollaremos este punto en profundidad aquí, exhortamos a que se profundice en él con el apoyo de una retórica que atienda la historicidad de la formación y circulación de los discursos epistémicos.

Segunda fuerza alegórica: potencia inventiva del sentido

Al avanzar hacia la alegoría, retomamos brevemente el segundo significado de fuerza. Según Spinoza en su *Ética*, la fuerza no se mide por sus resultados, sino por su tratamiento desde una perspectiva empeñosa y ensayística al igual que la alegoresis. En este caso, el término más adecuado podría ser el de *potencia o poder spinoziano* (145). Se trata de una fuerza de carácter histórico-política capaz de inventar mundos humanos posibles en el seno de otros muchos mundos vivientes. Esta fuerza no impone violencia; se distingue de ella. Más bien supone formas de organización de los cuerpos colectivos que trascienden ciertos poderes establecidos.

Entendemos aquí lo político como la adopción de modos⁴ que introducen la alteridad y reconfiguran las relaciones entre cuerpos, corporalidades y territorios libres. Un ejemplo lo encontramos en la alteridad de las mujeres organizadas, quienes, desde los activismos disidentes en las ciudades, se autodefinen como cuerpos. Estas prácticas configuran modalidades de estar juntas que permiten la reconfiguración de temporalidades y espacialidades. Dichos espacios y tiempos, denominados aquí *tiempo y espacio público de las cuerpos feministas*, emergen desde la vida cotidiana y en una relación digna con lo viviente. Esto incluye no solo los cuerpos humanos, sino también el agua, el aire, los cielos las montañas y todo aquello que cohabita con nosotras y en nosotras.

4 Lo político se distingue de la política en que no implica la búsqueda del control del poder del Estado, sino que se centra en las tecnologías de organización de los cuerpos colectivos. Su propósito es posibilitar formar de acción conjunta que trasciendan la lógica de la dominación.

El campo de observación del discurso

Intentemos pensar el discurso más allá de su contenido locutivo, de la gramática y de la lingüística, como un acontecimiento temporal y espacial, y más precisamente, como una actividad material, una experiencia. No nos interesa el término *acto* (verbal o de habla), ya que sugiere un principio y fin definidos, un cierre y su adscripción a un tiempo predeterminado. Por ello, preferimos el concepto de *actividad*.

Planteamos, además, la experiencia como el campo de observación de las actividades discursivas y, consecuentemente, como el eje para problematizar la crítica del discurso. A diferencia de la visión metafísica, en la que la experiencia se define a partir de la polarización absoluta entre sujeto y objeto, nuestra propuesta neoretórica y crítica arguye que estas categorías no son estructuras previas al sentido, sino *efectos performativos* de la enunciación.

Desde esta perspectiva, la experiencia relaciona más bien cuerpos, sus interacciones táctiles y materiales, que son consideradas bioculturales e imaginarias, incluyendo el inconsciente, antes que generalidades abstractas como la pareja sujeto/objeto. En la genealogía del materialismo, se defiende y define a la vez el tiempo del decir como un hacer, mientras que el espacio del hacer se determina en consonancia con un decir específico. Sin embargo, decir y hacer no equivalentes; entre ellos se entretujan tensiones, dificultades y malestares de la significación.

Lo decisivo entre el decir y el hacer es el tiempo y el espacio, ambos redefinidos por la experiencia específica, por el acontecimiento singular de la enunciación. Consideremos, por ejemplo, el caso de la toma de la palabra pública, con sus efectos políticos. La materialidad del discurso se manifiesta en el tiempo y el espacio públicos y colectivos de su “tener lugar”. Pensemos en la fuerza retórica de este “tener lugar”: en la una emergencia de un sentido que no debe confundirse con un origen intencional⁵ del sentido.

Retoricemos⁶: esta es la fuerza de la *actio*. El sentido, entonces, tiene lugar como experiencia⁷, o bien como un acontecimiento⁸ o estallido de la diferencia semántica y pragmática. Su escenificación, en un cruce retórica y estética, puede considerarse una

5 Ni el origen ni la intencionalidad del sentido deben considerarse como fundamentos o esencias del decir.

6 Retoricemos, es decir, leamos y escuchemos desde una perspectiva retórica.

7 Hablamos aquí de experiencia benjaminiana, foucaultiana o nietzscheana.

8 Acontecimiento de quiebre y de inflexión.

“puesta [en escena]” (Koselleck 45-48), plural y múltiple, pero siempre singular en cada caso. Esto aplica tanto a la producción de sentido como a la lectura de enunciados discursivos, especialmente aquellos connotativos.

Habiendo integrado a este ejercicio de resignificación la categoría de connotación, conviene detenernos en su importancia para pensar lo discursivo desde una perspectiva experiencial. Barthes lo abordó en varios libros, abriendo el camino hacia una neoretórica. Aunque hoy en día parece un autor un tanto olvidado, su obra sigue siendo fundamental, especialmente si aspiramos a una docencia que relacione filosofía y retórica en una suerte de neoretórica crítica. Por ello, es indispensable visitar sus textos, particularmente aquellos donde establece afirmaciones ontológicas sobre el discurso como un hacer de la palabra y de los hablantes. Lo mismo puede decirse de los textos de Austin, Derrida y Butler a propósito de la performatividad. Esta, descrita como la capacidad de “decir de cierta manera y en ciertas condiciones”, articula las relaciones entre lo locutivo, lo ilocutivo y lo perlocutivo, inventando sentido y configurando la vida sensible. Más recientemente, Erika Fischer-Lichte ha desarrollado esta idea en su *Estética de la performatividad*.

Problematizar la alegoría

Comenzamos estableciendo la preocupación principal de este estudio. No se trata de la alegoría en general –es decir, su teoría–, ni de sus constantes o variables categoriales. Más bien, nos interesa examinar sus consecuencias en la lectura, la escritura y la escucha desde una perspectiva crítica. El campo de observación para este enfoque es el de la *inscripcionalidad*, es decir, el ámbito de la huella alegórica.

Este trabajo busca describir las propiedades retóricas y connotativas de la imagen (imagen alegórica), así como su efecto sobre la temporalidad y la espacialidad –ya sea heterotópica o distópica, como se ejemplifica en *Nuestro norte es el sur*. Como escribió Paul de Man, autor central para este análisis, el acto de leer ocurre y transcurre en la relación entre el texto y su lector crítico (102-140), figura a la que aspiramos, en última instancia, convertirnos todos y todas.

La participación del público y la recepción activa constituyen fenómenos estratégicos en la estética crítica, como Walter Benjamin ya lo reconoció. Este acto de lectura/

escucha, siempre plural, singular y diferencial, es más bien una operación de intervención que un acto lineal, aunque distinguible. Parte de una tecnología del sentido muy específica, más que de una simple acción con principio y fin asignables, gobernada por una intencionalidad individual, el “Yo” falocéntrico.

En resumen, este proceso es la alegoresis, o, como lo anuncia el título, la fuerza en el decir-hacer que conlleva. Propositivamente, no oponemos con una diagonal los conceptos de decir y hacer; preferimos diferenciarlos y relacionamos mediante el guion, para enfatizar su carácter performático: decir-hacer. Si se prefiere, la lectura es un “ocurrir-discurrir” entre huellas históricas, memoriosas y memorables; un acontecimiento temporal y, a la vez, una modalidad de espacialización –ya sea espaciamiento, distancia o lejanía. Para algunos, esto constituye una distopía; para otros, una heterotopía. La lectura, entonces, implica una operación que puede estar regulada, formalizada, sistematizada y sistematizable, pero también puede ser un acontecimiento gozoso y lúdico, cuya repetibilidad o generalización son inciertas. Esto complica, pero no invalida, el fin académico de construir una teoría de la lectura o cuestionar su necesidad.

Otro punto problemático que este estudio plantea es cómo la alegoría se configura aquí como un asunto particular, incluso local, del sur –un enfoque *nuestroamericano*–, dentro de una neoretórica ciertamente política de lectura crítica. Esto conlleva tensiones entre ambigüedades lo universal/local, la forma/contenido, expresión/interpretación, consciencia/inconsciencia. Estas ambigüedades son difíciles de erradicar, pero indispensables de abordar, pues la tensión misma es el asunto central.

Siguiendo a Gracián y su estudio sobre la agudeza, la lectura crítica se enfrenta a las contradicciones del texto, especialmente cuando la lectora se presume como crítica. Parece ser la propia agudeza (Gracián 28-34) la que produce ininteligibilidades, pues asume la escritura diferencial y la lectura como una lucha por el sentido. Esta tensión no permite argumentaciones monolíticas ni intervenciones sin provocar momentos de ceguera respecto de sí misma. Sin embargo, esto no implica eso desistir de los esfuerzos de proposición, como lo han planteado autores como Austin y Butler. Aquí nos decantamos más bien por críticos que plantean el ejercicio crítico como constitutivamente ciego y agudo a la vez, proponiendo mundos plurales (de Man 102-140).

A propósito de la lectura crítica, Paul de Man paradójicamente considera que es retóricamente consciente (3-19), pero no en un sentido subjetivo o individualista. La lectura y la escritura deben presentarse más allá de la letra, como parte del campo de

la inscripcionalidad. Es necesario interrogar cómo el inconsciente, la fantasmagoría benjaminiana o la espectralidad intervienen en lo consciente para entender el discurso con detenimiento.

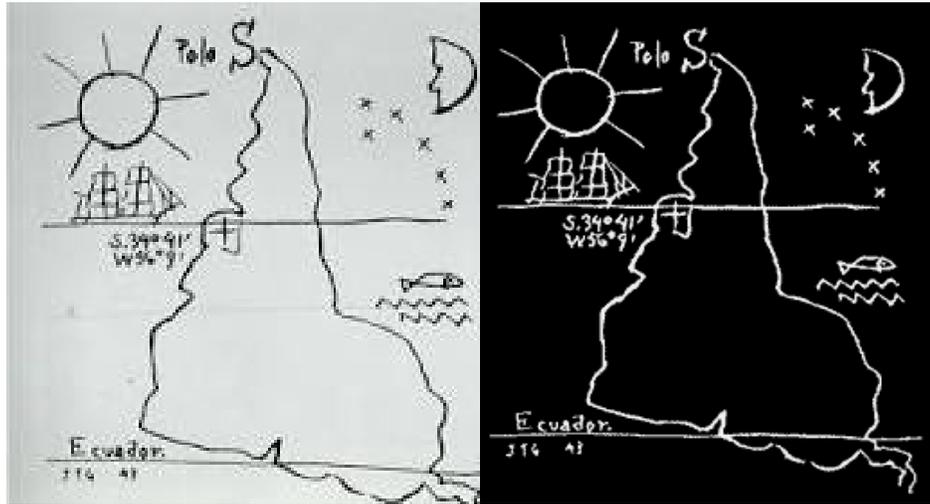
Los procedimientos y saberes que entran en juego durante los actos de lectura-escritura son esencialmente retóricos, específicamente figurativos. Su operación no depende de la intencionalidad del individuo empírico que escribe y lee, sino que emergen en el ámbito de la lengua, que Nietzsche denomina “inconsciente de la lengua” (91). Estos procedimientos abren un campo de posibilidades, sin proporcionar nunca una lectura única o cerrada. Finalmente, una lectura puede derivar en la necesidad política de decidir sobre un sentido, incluso cuando sabemos que tanto el sentido como los efectos de la lectura son incontrolables. Tal falta de control genera temor, como lo señaló Foucault en *El orden del discurso* (12-14).

¿Cuáles son estos efectos? No solo estéticas, en cuanto afectan la sensibilidad, sino también persuasivos, pero por encima de ello, efectos sobre la experiencia, efectos materiales. Y algo más: efectos por su cualidad de imagen, de narración y el peligro de la desmemoria que el cliché genera.

La alegoresis, entonces, hasta aquí se presenta como un modelo de lectura compuesto por procedimientos históricos y culturales que generan múltiples interpretaciones. Más allá de esto, recordemos que el escritor es también su lector, aunque no siempre sea un lector propicio o complaciente. Uno de los efectos de esta interacción es la configuración –o reconfiguración– de un público y una modalidad recepcional. El autor, siendo lector o lectora, no inaugura ni gobierna esta modalidad; está conducido por el lenguaje y la retórica. Aunque puede resistir efectos hegemónicos de sentido, también corre el riesgo de reforzarlos.

Concentremos

Comenzamos distinguiendo dos fuerzas en la operación alegórica: su fuerza de publicación y su potencia inventiva del sentido. Posteriormente, identificamos el campo de observación del discurso, insistiendo en el acto alegórico como un acontecimiento espacio-temporal. Como resultado, ahora proponemos pensar la operación alegórica, o alegoresis, como el acontecimiento singular de una lectura crítica que se da entre la



inscripción (que puede ser una imagen, un texto o ambos, como en nuestro caso, donde se combinan un emblema y un lema) y las instancias de su recepción. La recepción y la lectura activan tanto las fuerzas de presentación en el espacio público de un objeto, acto o discurso –dependientes del tiempo de exhibición– como las fuerzas de invención y dispersión del sentido. Estas fuerzas son productivas de experiencias singulares, de memorias alternativas y de interrogación sobre los efectos esperados y posibles del decir-hacer. Además, generan nuevos efectos, o efectos otros, que amplían las posibilidades del discurso y la práctica alegórica.

Para concluir, ofrecemos nuestra lectura alegórica de la imagen de Torres-García sobre la cual aplicamos esta perspectiva crítica.

Una lectura alegórica de *Nuestro norte es el sur de Torres-García*

El dibujo de Joaquín Torres-García –pintor constructivista uruguayo– es una constelación de metáforas fragmentadas, ruinas y escombros catacréticos, de las cuales hemos olvidado sus orígenes, los actores que las generaron y sus propósitos. No obstante,

ejercen inusitados efectos⁹ sobre la supuesta naturalidad del lenguaje. Algunas metáforas son gráficas, como nuestras representaciones del mundo y sus cartografías dominantes. Otras son narrativas, ordenadas y valoradas bajo esquemas jerárquicos (el norte arriba, más grande que el sur), cuyas razones de eficacia ideológica han sido olvidadas o naturalizadas, Estas representaciones se convierten en lugares comunes inquestionables, normalizados y hegemónicos.

La alegoresis interroga lo inquestionable y exige intervenirlo mediante su genealogía e inversión de las dominancias. Tal es el caso del dibujo de Torres-García, que no es cualquier alegoría. Invierte el eje hegemónico norte-sur y desvincula al sur de las obligaciones y vínculos colonizadores impuestos por el norte. La inversión genera una nueva postulación: “Nuestro norte [la orientación de nuestro camino, nuestra guía es ya] el sur”, que se reapropia del discurso colonizador para, definitivamente, no asumirlo.

La imagen realiza un pequeño ejercicio de agudeza lingüística y visual. Denuncia la dominación colonial, interroga su necesidad y se deslinda de ella. Asimismo, manifiesta el corte histórico marcado por la llegada de las carabelas españolas a América, y expone los relatos de justificación del genocidio y la dominación colonial. Alegoresis de la estetización de la política colonial que, al invertir el orden de la mirada y ubicarla como procedente del Sur global, sustituye las cartografías hegemónicas por un nuevo orden político que promete un futuro diferente, uno que ya está en marcha.

Performativamente, la frase “Nuestro norte es el sur” afirma que, desde hace quinientos años, las resistencias indígenas del sur no confían en las orientaciones políticas del norte global. Este dibujo no solo invierte la cartografía; la subvierte. Es un emblema

9 Los efectos, entre los cuales destaca la inversión propia de la alegoría y las nuevas lecturas populares decoloniales que han reinterpretado la obra, se entrelazan para propiciar una resignificación política del propósito original del dibujo. La generosidad de una de las personas que dictaminaron este texto para su publicación permitió reactivar la fuerza de la alegoresis, que constituye el propósito central de este artículo. El dictamen, con base en Joaquín Torres-García. *The Arcadian Modern* del Museo de Arte Moderno de Nueva York, aporta la siguiente historia del dibujo:

“El dibujo *América invertida* de 1943, tinta sobre papel, 19.5 x 15.5 cm, fue incluido por Joaquín Torres-García en el libro de su autoría: *Universalismo Constructivo, contribución a la unificación del arte y la cultura de América*. Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1944; en: Lección 30: La Escuela del Sur, febrero de 1935, pp. 213 - 219, en la p. 218. El libro reunió las conferencias dictadas por Torres-García entre 1934 y 1943, acompañadas con la reproducción de 253 dibujos entre ellos, *América Invertida*. El enunciado ‘Nuestro norte es el sur’ está incluido en el texto de la lección 30: La Escuela del Sur, en la p. 213. En ella Torres-García afirmó -acompañado por el dibujo *América invertida*, lo siguiente: ‘He dicho “Escuela del Sur” porque en realidad nuestro norte es el sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro sur. Esta rectificación era necesaria. Por esto, ahora sabemos dónde estamos”. Y continúa: “Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte”.

descolonizador que propone lecturas alternativas y dialoga con su lema. Como los tambores candomberos en nochecitas de carnaval, el dibujo rezonga, exige tomar la palabra y reclama ser escuchado: por el mundo, por las ciudades y por los pueblos arrasados por el supuesto progreso.

El lema y el emblema entablan una conversación que, aunque no siempre amistosa, configura una suerte de *sermo communis*, en la línea de Baltasar Gracián. Este diálogo colectivo, con imágenes incrustadas y marcado por la experiencia corporal de sus interlocutores constituye un gran cronotopo: una síntesis del tiempo y espacio que da sentido a la lectura y a la resistencia.

Enlistemos lo que procede a través de la alegoresis como producción de sentido y sensibilidad:

1. La alegoría, como advirtieron Benjamin y Paul de Man, falla. Lo hace porque no logra relacionar automáticamente el pensamiento y el lenguaje, y, por ende, no produce adecuación entre ambos, ni mimesis ni representación posible. Exige interpretar críticamente (la historia, la lengua) y leer juntos el emblema y el lema: dos inscripciones con historia, tiempo y espacio divergentes.
2. La cartografía es alegórica. Más que un mapa, es una experiencia; un mundo dentro de otros mundos.
3. La alegoría es un espacio-tiempo que coexiste con otros mundos expresivos, creativos y artísticos.
4. La alegoría es un cronotopo bajtiniano que articula espacio, tiempo, subjetividades y cuerpos con la historia (Bajtín 237-400).
5. La alegoresis es producción; la alegoría es una unidad de sentido, aunque falla y por tanto requiere debate, discusión, conversación.
6. La alegoresis es una técnica o conjunto de técnicas de materialización que la *actio* retórica analiza. Estas técnicas exigen la incorporación del cuerpo: gestos, movimientos, inmovilidades, temporalizaciones y espaciamientos, posturas. También incluyen la lectura, que dan voz, tono, volumen, espacialidad entre palabras y signos tipográficos, tempos musicales y marcas de habla regionales, de clase y de género.

7. La lectura es alegórica.
8. La fuerza performativa es alegórica, pues incorpora la subjetividad, la espacio-temporalidad, la situacionalidad¹⁰ y la experiencia como materialización de la *actio* y pronunciación adecuada a las circunstancias.
9. La alegoresis rompe lo imaginario limitado por la percepción al introducir relatos de diversidad y otredad.
10. Lo digital es alegórico, no simbólico.

Conclusión

La astucia y el ingenio populares se han reapropiado de la inversión presente en la imagen torres-garciana, de carácter político e histórico dentro de la historia del arte, para reasignarle una fuerza política adicional. Este gesto ha logrado que la imagen perviva como una alegoría emancipadora. Además, se ha privilegiado el lema torres-garciano: “Nuestro norte es el sur”, volviéndolo un eslogan decolonial que refuerza la inversión espacial con un mensaje crítico-político.

La alegoría es, más que un objeto producido, una operación –la alegoresis– que dice, hace y hace sentir a través de la lectura, siempre específica y particular. Su potencia reside en su capacidad de realizar lo público (a través de la mirada, la sensibilidad y la escucha que entretejen teje lema y emblema), así como en su posibilidad de interpretar y construir mundos de sentido alternativos. Esta virtud se complementa con su fuerza performativa –la relación entre locutivo, ilocutivo y perlocutivo–, que convierte a la alegoresis en una operación ética, política y estética.

La forma contemporánea de problematizar la alegoría revitaliza la retórica, reintegrándola a los estudios del discurso, del pensamiento y la semiótica.

Con el caso de “Nuestro norte es el sur”, hemos querido demostrar que un emblema, como sucede con la alegoría –unión o conversación entre lema y emblema, entre enunciado e imagen–, puede pensarse como un elemento sensible, visible y táctil (es

¹⁰ Las ciencias sociales, y en particular la sociología, han insistido en la fuerza de la circunstancia como un factor determinante en fenómenos como la significación, la cognición, el lenguaje y el pensamiento. Es importante señalar que la esfera de la *actio* y la pronunciación apta, propia de la retórica de la oralidad, fue la primera disciplina en atender y problematizar la situacionalidad como efecto de sentido.

decir, corporal) del vocabulario construido a partir de imágenes que, al traducirse en conceptos y consignas, dialogan con las palabras y transforman lo público (espacio y tiempo de intercambios e interacciones). Llevan este ámbito desde un sentido común gobernado por aparatos e instituciones hacia una apertura material del *sentido otro*: un sentido alternativo desde el cual se nombra el cambio y se construye un mundo distinto dentro de los mundos habitados.

Referencias

- Austin, John L. *¿Cómo hacer cosas con palabras?* Paidós, 2018
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1989.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca, 2003.
- De Man, Paul. *Blindness and Insight. Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*. University of Minesota Press, 1983.
- Derrida, Jacques. "Firma, acontecimiento, contexto". *Márgenes de la filosofía*, 7.^a ed. Cátedra, 2010, pp. 347-372.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Abada Eds., 2011.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Tusquets, 1973.
- Gorgias. "Encomio de Helena". *Fragmentos*. Instituto de Investigaciones Filológicas/ Centro de Estudios Clásicos, UNAM, 1980, pp. 10-16.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Coordinación de Humanidades/Dirección General de Publicaciones, UNAM, 1996.
- Joaquín Torres-García. *The Arcadian Modern*. Museum of Modern Art, 2015.
- Koselleck, Reinhart. *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Trotta, 2012.
- Nietzsche, Friedrich. *Escritos sobre retórica*. Trotta, 2000.
- Spinoza, Baruch. *Ética*. Dirección General de Publicaciones, UNAM, 1997.