

El polo emotivo del símbolo en un ritual de muerte en la Penitenciaría de Santa Martha Acatitla

Luis Enrique Peñuelas Carrillo
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

RESUMEN

El ritual de muerte por asesinato en la Penitenciaría de Santa Martha Acatitla se inicia con un símbolo dominante y continúa con un símbolo instrumental. El primero consiste en la enunciación en forma del grito proferido por un actor que asesina a otro actor: “¡Ea, ea!”, el cual exige silencio total entre los actores de la penitenciaría; el segundo también se expresa como un grito enunciado por otro actor: “¡Ea, ea! La muñeca fea”, lo cual representa la confirmación de la muerte del actor asesinado y el cierre del ritual. Cuando se grita el polo emotivo del símbolo dominante –“¡Ea, ea!”–, éste asocia dos emociones sociales en relación con el abuso o la ausencia de poder de los actores, según su actuación en el ritual: culpa y miedo, las cuales permiten la reproducción de la organización social de la cárcel, donde la muerte por asesinato es una norma ritualizada.

Palabras clave: símbolo ritual, símbolo y emoción, emoción y ritual, ritual de muerte, lenguaje carcelario, emoción carcelaria.

ABSTRACT

The death ritual by murder in Santa Martha Acatitla Penitentiary begins with a dominant symbol and continues with an instrumental symbol. The dominant symbol is the enunciation as a cry uttered by an actor who kills to another actor, “Ea, ea!”, which requires total silence by all the actors in the penitentiary; the instrumental symbol is expressed as a cry enunciated by another actor, “Ea ea! The ugly doll,” which represents the confirmation of the death of the murdered actor and the end of the ritual. The emotional pole of the dominant symbol “Ea ea!” associates two social emotions in relation to the actors’ abuse or absence of power depending on their performance in the ritual: guilt and fear, emotions that permit the reproduction of the social organization of prison, where death by murder is a norm that has been ritualized.

Keywords: ritual symbol, symbol and emotion, emotion and ritual, death ritual, prison language, prison emotion.

Para Turner, un ritual es “[...] una conducta formal prescrita y en ocasiones no dominadas por la rutina tecnológica y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas” (1964: 21). Para entender los seres o fuerzas místicas, el ritual utiliza símbolos. El símbolo es definido por este autor como “[...] algo que conecta lo desconocido con lo conocido [...]” (*ibidem*: 53). “El símbolo es la más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual [...] Símbolo es una cosa de la que, por general consenso, se piensa que tipifica naturalmente o representa, o recuerda algo, ya sea por la posesión de cualidades análogas, ya por asociación de hecho o de pensamiento” (*ibidem*: 21). “El símbolo a través de sus propiedades hace pendular sus significativos, entre lo abierto y lo oculto, lo manifiesto y lo latente” (Melgar, 2001: 17).

El ritual que se analiza en el presente trabajo se genera dentro de la Penitenciaría de Santa Martha Acatitla cuando se presenta una muerte por asesinato. El símbolo que anuncia la muerte de alguien es el grito “¡ea, ea!”. El análisis de “¡ea, ea!” nos permitirá entender la manera como se estructura el ritual de muerte por asesinato.

Los símbolos no son objetos en sí mismos debido a que cumplen el papel de operadores en el proceso social (*ibidem*: 16). Los símbolos operan como foco de interacción social, lo cual permite que los actores presenten determinada conducta alrededor de ellos, la cual no siempre es coherente con las ideas y deseos de los actores (*idem*). Cuando se presenta un símbolo ritual, se homogeneiza la conducta de los actores.

Cuando se presenta el símbolo “¡ea, ea!” durante el ritual mortuorio, los actores deben guardar silencio; el silencio se otorga a todos, independientemente de la actividad que se encuentren realizando.

Para Turner, el símbolo ritual es “[...] un factor de la acción social, una fuerza positiva en un campo de actividad” (1964: 22). El símbolo incluye acción en los actores. “El símbolo viene a asociarse a los humanos intereses, propósitos, fines, medios, tanto si éstos están explícitamente formulados como si han de inferirse a partir de la conducta observada” (*idem*).

La muerte por asesinato no se sanciona en la interacción social de los actores de la penitenciaría. En la “ley de la cárcel” se concibe como un medio para lograr ciertos fines o para sobrevivir. Un ejemplo de esto es la práctica que los actores llaman “comprar años”, la cual alude a un asesinato que les otorga determinado beneficio dentro del encierro, el cual puede implicar la supervivencia misma.

Otro ejemplo es la palabra “brindar”, la cual alude a la muerte que se da a alguien en nombre de alguien más, concebida como una especie de trofeo. En otras palabras, la muerte por asesinato se encuentra presente en la interacción social de los actores

dentro de la penitenciaría y se le nombra según la manera en que se presenta, para “comprar años” o “brindar”. El símbolo “¡ea, ea!” surge para nombrar cuando alguien ha sido asesinado, a modo de otorgarle al recién fallecido un silencio general que representa el luto; sin embargo, ese símbolo que media para que todos guarden silencio tiene que ver a su vez con los propósitos, fines y medios de los actores, para quienes la muerte es concebida como un instrumento.

“Los símbolos suscitan transformaciones sociales, afectivas y conductuales en los actores sociales, ayudándolos a resolver situaciones conflictivas como el cambio de estatus, vía el ritual y la catarsis, renovando la fuerza cohesiva y reguladora de las normas sociales” (*ibidem*: 16). El símbolo ayuda a resolver situaciones sociales de tensión, a la vez que anuncia un cambio a través del ritual. Las celebraciones rituales se pueden concebir como “[...] fases específicas de los procesos sociales por los que los grupos llegaban a ajustarse a sus cambios internos, y a adaptarse a su medio ambiente” (*ibidem*: 22).

“¡Ea, ea!” anuncia una muerte que resolverá la situación hasta entonces presente en los actores; es decir, se trata de un asesinato que ocurre como resultado de un conflicto previo, el cual mantenía a los actores en determinadas posiciones. Con el “¡ea, ea!” se grita en actitud catártica un cambio en esas posiciones y se resuelve ese conflicto; se renueva la fuerza cohesiva y reguladora de las normas sociales; es decir, se afirma que el asesinato es necesario para sobrevivir dentro de la penitenciaría. La muerte es una norma social; la cohesión social dentro de la cárcel sucede, paradójicamente, a través de la muerte por asesinato.

El ritual es un mecanismo que convierte de manera periódica lo obligatorio en deseable (*ibidem*: 33). El ritual transmite las normas sociales; las actualiza para que los actores, por medio de su experiencia en el ritual, las considere deseables de modo paulatino.

La muerte en la penitenciaría es algo que poco a poco se van apropiando los actores; un suceso nombrado dentro de la “cana”. Cada tipo de muerte está nombrada, y el símbolo “¡ea, ea!” muestra que también está simbolizada. La apropiación paulatina de la muerte en la penitenciaría se da por medio del lenguaje que la nombra y se incluye dentro de la interacción social, a través de su simbolización ritual; con el paso del tiempo, los actores vuelven deseable algo obligado: la muerte.

El símbolo logra su inteligibilidad con base en la lógica de las fases del ritual (Melgar, 2001: 18). “El símbolo logra distinguirse dentro del campo ritual por su mayor o menor relevancia y centralidad: en el símbolo dominante o focal y en el símbolo instrumental” (*idem*). Cada tipo de ritual tiene su símbolo “más anciano”, el cual se

identifica como dominante y se refiere a valores considerados como fines en sí mismos dentro del ritual (Turner, 1964: 22).

El símbolo dominante en su polisemia tiene la “[...] capacidad y posibilidad de representar sintéticamente claves profundas de la cultura y de las creencias” (Melgar, 2001: 18). Los símbolos dominantes son “puntos relativamente fijos tanto en la estructura cultural como en la social, y de hecho constituyen puntos de unión entre esos dos tipos de estructura” (Turner, 1964: 35). Por otro lado, se encuentran los símbolos instrumentales, los cuales son medios para el fin principal del ritual (*idem*). Cada ritual tiene sus propios “[...] fines explícitos, y los símbolos instrumentales pueden ser considerados como medios para la consecución de esos fines” (*idem*).

El símbolo dominante es el grito “¡ea, ea!”, pues indica que un actor atacó a otro y es probable que le haya quitado la vida; representa el inicio del ritual mortuario; anuncia un ataque de muerte ya efectuado. El valor, considerado como fin en sí mismo y contenido dentro del símbolo dominante “¡ea, ea!”, se puede interpretar desde el punto de vista de Yolanda Salas (1998), en un estudio que realizó en la cárcel del Retén de Catia en Venezuela, como la fuerza de los espíritus guerreros de la cárcel. El actor recluso se percibe a sí mismo como un guerrero:

Como guerrero se percibe el preso dentro del recinto carcelario y como tal se comporta en su lucha por la sobrevivencia en el penal. Habitado a enfrentar la muerte día a día en la calle, el delincuente ha ido forjando su estilo temerario y, la mayoría de las veces, sobre su cuerpo lleva inscritas las cicatrices del combate y los tatuajes de su estirpe, que los elevan de rango. Son cuerpos que revelan el talante arrojado de aquellos espíritus guerreros. Son hombres poseídos por los mismos imaginarios gestados en el colectivo. Son personas insensibles al dolor, dispuestas a pelear con la muerte misma para preservar la vida (Salas, 1998: 25).

Detrás de la muerte por asesinato se encuentra el valor de la fuerza del guerrero de la cárcel; al gritar el símbolo dominante “¡ea, ea!”, el actor demuestra que posee esa fuerza, la fuerza del guerrero.

El símbolo instrumental es el grito “¡ea, ea, la muñeca fea!”, el cual representa la confirmación de la muerte del actor atacado; es decir, sirve como medio en el ritual, pues sólo confirma que la muerte ha existido. Es el auxiliar del símbolo dominante “¡ea, ea!”, el cual confirma que el valor atribuido al asesinato se cumplió. El actor que ha dado muerte se confirma como aquel que posee la fuerza del guerrero. “¡Ea, ea, la muñeca fea!” sirve a la finalidad del ritual: la confirmación del asesinato. El ritual se realiza por completo, y con ese mismo símbolo instrumental se cierra el ritual.

Para Turner (1964: 30), los símbolos dominantes en el ritual presentan tres características: “La propiedad más simple es la de condensación: muchas cosas y acciones representadas en una sola formación”.

Por condensación, “¡ea, ea!” representa numerosos significados: la fuerza del guerrero; que alguien murió; un asesinato ejecutado por determinado actor en determinado lugar; una escena visual existente cuando se presenta la muerte; el color de la sangre; la textura y forma del cuerpo ensangrentado, descrito en ocasiones como un cuerpo con los órganos expuestos; miradas enfocadas; artefactos utilizados durante el asesinato, como una “muleta” o fierro afilado con vendas que los actores utilizan para “picar” a alguien más; olores presentes en los actores; olor a sangre; atmósfera sonora silenciosa, acompañada de una palabra que un actor grita catárticamente fuera de sí: “¡ea, ea!”.

La segunda característica del símbolo dominante postula que se trata de “una unificación de *significata*¹ dispares, interconexos porque poseen en común cualidades análogas o porque están asociados de hecho o en el pensamiento [...] Su misma generalidad les permite vincular las ideas y los fenómenos más diversos” (*ibidem*: 30, 31).

“¡Ea, ea!” condensa la fuerza del guerrero, una muerte, un asesinato, victoria y derrota, una escena visual, de olor y sonora; todos esos son *significatas* dispares, inconexos; es decir, los actores no describen con relación alguna; se trata de *significatas* que no guardan relación aparente; sin embargo, poseen en común cualidades análogas; la victoria se entrelaza con la fuerza del guerrero, la cual se confirma mediante la sangre del actor que ha sido vencido. Todos estos *significatas*, al ser generales, permiten vincular las ideas con las situaciones que se dan cuando se grita “¡ea, ea!”.

La tercera propiedad de los símbolos dominantes es la polarización de sentido, de la cual se identifican dos polos: el ideológico y el sensorial (*ibidem*: 31). “En un polo se encuentra un agregado de *significata* que se refieren a componentes de los órdenes moral y social de la sociedad, a principios de la organización social, a tipos de grupos corporativos y a normas y valores inherentes a las relaciones estructurales” (*idem*).

En este polo se puede identificar a “¡ea, ea!” como el símbolo encargado de dar cuenta del orden moral y social de la penitenciaría, sus principios de organización social, sus normas y valores inherentes a sus relaciones estructurales, donde todos ellos se encuentran atravesados por la muerte: una organización social que se mueve cuando las posiciones entre los actores cambian al gritar “¡ea, ea!”; es decir, una organi-

¹ Es la palabra que Turner utiliza para definir algo similar a un significado; recurre al latín para comenzar a establecer una terminología que la diferenciará de sus contemporáneos (Melgar, 2001: 15).

zación social jerárquica donde la fuerza física posee una importancia vital; la muerte como norma que afirma que el asesinato es necesario para sobrevivir dentro de la penitenciaría; la moral de la “cana”, donde “sobrevive el más fuerte y el más tonto”, el que puede gritar “¡ea, ea!” y a quien no le gritan “¡ea, ea!”; el valor de la fuerza del espíritu del guerrero que posee quien grita “¡ea, ea!”.

En el polo sensorial, “los *significata* son usualmente fenómenos y procesos naturales y fisiológicos [...] el contenido está estrechamente relacionado con la forma externa del símbolo” (*idem*). “Dentro de su trama de significados, el símbolo dominante pone a las normas éticas y jurídicas de la sociedad en estrecho contacto con fuertes estímulos emocionales” (*ibidem*: 33). “En el polo sensorial se concentran *significatas* de los cuales puede esperarse que provoquen deseos y sentimientos.” A su vez, los significados de los símbolos instrumentales están asociados con poderosas emociones y deseos conscientes e inconscientes (*ibidem*: 35). Los símbolos dominante e instrumental se asocian con emociones. “En el ritual en acción, con la excitación social y los estímulos directamente fisiológicos –música, canto, danza, alcohol, drogas, incienso–, el símbolo ritual efectúa, podríamos decir, un intercambio de cualidades entre sus dos polos de sentido: las normas y los valores se cargan de emoción, mientras que las emociones básicas y groseras se ennoblecen a través de su contacto con los valores sociales” (*ibidem*: 33).

“¡Ea, ea!” representa la muerte como norma y la fuerza del espíritu del guerrero; sin embargo, esa representación se logra porque “¡ea, ea!” evoca emociones que Turner categorizaría como inconscientes, es decir, que tienen lugar a través de la experiencia individual de cada actor frente al símbolo “¡ea, ea!”. También alude a emociones conscientes que se presentan durante el ritual, si bien coloca el énfasis en lo inconsciente de la emoción. Este trabajo se enfoca en abordar las emociones conscientes evocadas mediante el símbolo dominante en un ritual de muerte ¿Cómo se pueden explicar las emociones conscientes del símbolo “¡ea, ea!” durante el ritual? ¿Qué emociones se evocan durante el grito “¡ea, ea!”?

En primer lugar habría que distinguir que el símbolo dominante estudiado en el presente trabajo es una palabra, a diferencia de Turner. El autor estudia en el ritual de los poblados ndembu de Zambia (*ibidem*: 21) símbolos con componentes fisiológicos; por ejemplo, ramas de árboles que sirven como guía “desde lo desconocido de la selva hasta los caminos conocidos” (*ibidem*: 53), o un árbol que, por su savia, se le asocia con la leche materna (*ibidem*: 22), etc. Por esta razón se propone el concepto de “polo emotivo” del símbolo, a diferencia de Turner, quien habla del “polo sensorial” del símbolo.

Para estudiar lo consciente de la emoción en el ritual de muerte es necesario recurrir a disciplinas que aborden la relación entre lenguaje y emoción. En otras

palabras, se realizará transdisciplina para estudiar las emociones que se generan en un ritual mediante el símbolo dominante manifestado como palabra. A modo de realizar lo anterior se requiere ubicar el presente trabajo desde la epistemología de la complejidad. “[La] conciencia de la multidimensionalidad nos lleva a la idea de que toda visión unidimensional, toda visión especializada, parcial, es pobre. Es necesario que sea religada a otras dimensiones [...]” (Morin, 1996: 100). La complejidad está a favor de la relación-entrecruce-religie de las disciplinas que se encuentran delimitadas en áreas especializadas de conocimiento. “No olvides que la realidad es cambiante, no olvides que lo nuevo puede surgir y, de todos modos, va a surgir” (*ibidem*: 118). En la epistemología de la complejidad todo es cambiante, y dentro de esto se encuentran las disciplinas que enmarcan un conocimiento específico. “El paradigma de complejidad provendrá del conjunto de nuevos conceptos, de nuevas visiones, de nuevos descubrimientos y de nuevas reflexiones que van a conectarse y reunirse” (*ibidem*: 110). En este sentido Turner realizaba transdisciplina en el estudio del símbolo, al trabajar desde la antropología con el psicoanálisis.

En el caso del presente trabajo, para estudiar las emociones que se generan en un ritual a través del símbolo, se trabajará con tres conceptos provenientes de tres disciplinas diferentes: se recurrirá, además de la antropología –con el símbolo ritual de Victor Turner, en particular el polo sensorial del símbolo (Turner, 1964; Melgar, 2001)–, a la psicología discursiva, con el concepto de repertorio interpretativo (Potter y Wetherell, 1995; Burr, 2002; Xanthopoulou, 2008: 7), así como a la sociología de la emoción, con el concepto de “emoción social” de Theodore Kemper (Alarstuey, 2000).

La psicología discursiva concibe las emociones como construcciones sociales que ocurren a través del lenguaje (Edwards, 1999; Edwards y Potter, 1992, 2005; Potter y Hepburn, 2007; Potter, 1996; Potter, 2000; Burr, 2002; Xanthopoulou, 2008). Ésta considera que el lenguaje es intrínseco a cualquier fenómeno social y permite a las personas en una cultura o sociedad interactuar y comunicarse; es como la moneda corriente de una sociedad, arbitrario y convencional; al aprender su uso, se adquiere aprendizaje sobre las convenciones de su uso (Burr, 2002: 110). En este sentido, la emoción se construye en forma colectiva a través del lenguaje. Desde esta perspectiva, a diferencia del enfoque de Turner –que se apegó al psicoanálisis–, la emoción no se abordará desde el inconsciente, sino desde la esfera consciente, la cual se genera, acuerda y actúa de manera colectiva por medio del lenguaje. A través de formas particulares de habla, el lenguaje provee construcciones sociales que acuerdan de modo colectivo cuándo se construye una emoción. Esas formas particulares de habla se denominan repertorios interpretativos.

Se entiende por repertorios interpretativos a las palabras que quieren significar extensos y discernibles conjuntos de términos, descripciones y figuras de habla, a menudo organizadas en torno a metáforas e imágenes vívidas, versiones fácticas y acciones performativas particulares (Potter y Wetherell, 1995: 89). La emoción como repertorio interpretativo es un recurso social compartido, una caja de herramientas de dispositivos e imágenes que un sujeto puede usar dentro de un grupo social para diseñar relatos con base en la situación en curso; su uso sólo funciona mientras los miembros del grupo social acuerden de manera implícita emplearlos de acuerdo con las reglas del juego. El relato fracasará si se utiliza un repertorio particular de una ocasión errónea o en el contexto equivocado (Burr, 2002: 111).

Los repertorios interpretativos se pueden identificar en el habla de un grupo social, el cual construye determinados repertorios interpretativos que los sujetos aprenden para sujetarse de ellos. De esta manera, los repertorios interpretativos sujetan a los sujetos de un grupo y comparten figuras de habla y descripciones que les permiten construir emociones comunes para el grupo social. Cuando un sujeto recurre a un repertorio interpretativo, utiliza un recurso social que le permitirá sujetarse a un grupo a través de emociones que este grupo establece para situaciones específicas. Las emociones son construcciones sociales que el grupo acuerda a través del lenguaje para sentir las en situaciones específicas. Así es posible acceder a las emociones construidas por el grupo por medio de un sujeto perteneciente a él.

“¡Ea, ea!” se interpretará como un repertorio interpretativo; es decir, como una construcción social que sujeta a los sujetos de la penitenciaría y que les permite compartir figuras de habla y descripciones que construyen emociones comunes.

El procedimiento metodológico para acercarse a la Penitenciaría de Santa Martha Acatitla y obtener descripciones a fin de identificar repertorios interpretativos fue la entrevista cualitativa, no estructurada, de profundidad, de tipo profunda. La entrevista cualitativa es una “vía de acceso” a los aspectos de la subjetividad (Vela, 2001: 64; Baz, 1999). En psicología, la entrevista cualitativa es un recurso para la reconstrucción de eventos que permitan la comprensión de la dinámica individual en su interacción con el entorno institucional (Vela, 2001: 66). Permite conocer una lectura de lo social con base en la reconstrucción del lenguaje (*ibidem*: 68). Su riqueza consiste en aportar, a partir de la vivencia de un sujeto, experiencias, sentimientos, subjetividades e interpretaciones que éste hace de su vida y de la vida social en forma multidimensional (*idem*).

Cuando el sujeto describe “¡ea, ea!” a través de la entrevista cualitativa, se permite la comprensión de la dinámica individual del sujeto recluso en su interacción con el entorno institucional carcelario. Por medio de la vivencia del sujeto recluso, de

las experiencias, sentimientos, subjetividades e interpretaciones que él hace de su vida, es posible acceder, a su vez, a aspectos de su vida social.

El tipo de entrevista cualitativa que se utilizó para este trabajo fue la no estructurada, donde el papel del entrevistador no es directivo; al contrario, es un receptor pasivo, al mantener las pausas adecuadas entre preguntas, al intervenir en forma esencial para orientar la conversación hacia los puntos de interés. Asimismo, el entrevistador se encarga de ofrecer estímulos que permitan el desenvolvimiento del entrevistado (*ibidem*: 71). La aplicación de la entrevista no estructurada se da en los casos donde resulta difícil comunicar o transmitir la información de manera verbal; es decir, a partir de cuestionamientos directos (*idem*), y se utiliza para temas difíciles de tratar, como las drogas o la sexualidad (*idem*).

En el caso presente se utilizó este modelo porque se trataron temas y situaciones socialmente penados, como son las vivencias y experiencias de alguien que se encontró en situación de reclusión penitenciaria, con todo lo que implica. Por otro lado, las emociones son un tema que no se puede tratar de modo directo; es decir, a manera de cuestionario. Se necesitó favorecer una situación en el entrevistado que le permitiera construir un discurso para dar cuenta de sus emociones; por ejemplo, la construcción de anécdotas alrededor de algún tema. Cada tema particular se abordó como un repertorio interpretativo utilizado dentro de la penitenciaría, como fue el caso de “¡ea, ea!”.

Dentro del tipo de entrevista no estructurada se trabajó con la entrevista en profundidad (*idem*), la cual involucra un “esfuerzo de inmersión” del entrevistado con la colaboración del entrevistador, quien asiste en un ejercicio de reposición cuasi teatral (Ruiz e Ispizua, 1989: 126).

Se trabajó con este modelo pues se necesitaba provocar un estado de inmersión profundo en el entrevistado. El resultado fue una entrevista en la cual el informante representó casi de manera teatral, a través de su discurso, las situaciones, pensamientos y emociones que recordó del encierro carcelario.

En la entrevista profunda el sujeto es explorado en un asunto concreto y directamente relacionado con él, y se le brindan estímulos para que exprese con libertad sus sentimientos y opiniones (Pérez, 2005: 8).

El asunto concreto en que se exploró al entrevistado fue la vivencia que experimentó en torno al repertorio interpretativo “¡ea, ea!”. Así, se le brindó un espacio para expresar con libertad sus sentimientos y opiniones sobre asuntos y situaciones generados por “¡ea, ea!”.

La entrevista es un tipo de interacción comunicativa oral (Tuson, 1997: 69), un formato de conversación (*ibidem*: 69, 71). Aquí se abordó la entrevista como un tipo

de conversación para interpretarla desde la psicología discursiva (Peñuelas, 2015: 28). En otras palabras, se transcribió al formato del análisis de la conversación para estudiarla como conversación e interpretarla desde la psicología discursiva. Asimismo, si bien se transcribió al formato de análisis de la conversación, la entrevista cualitativa sigue dando cuenta del contexto social del sujeto por medio de su experiencia.

¿Cómo se identificaron los repertorios interpretativos del sujeto a través de la entrevista profunda? Éstos se pueden detectar en el lenguaje, para lo cual existen los denominados “dispositivos epistémicos” de la psicología discursiva, que son herramientas para observar la conversación y detectar emociones construidas (Xanthopoulou, 2008: 7; Hepburn, 2003: 181). El primer dispositivo epistémico se llama “corroboración y consenso”, que se presenta cuando se construye la descripción como corroborada por un testigo independiente o algo o alguien que esté de acuerdo con lo descrito; el segundo se denomina “voz activa”, que surge cuando se usan anotaciones y reportes de pensamientos que presentan visiones e impresiones de otros para corroborar lo vivido o inesperado de lo descrito (*idem*).

Del fragmento de la entrevista que alude a “¡ea, ea!”² se interpretó el dispositivo epistémico de corroboración y consenso cuando el entrevistado lo usó al acudir a un testigo abstracto –que describió como “lugar canero”–, quien avaló lo que argumen-

² [1] ENTREVISTADOR: Listo.

[2] KIKÍN: Hay muchas palabras, ¿no? Mm... [risas] Ay, se siente incómodo, pero,

[3] bueno, hay muchas palabras, como:: el ff e::a::/ e::a:::/: ff,

[4] en los módulos de máxima seguridad o en donde se tuvo la

[5] experiencia, yo lo desconocía. De repente llegaron, ff e::a::/

[6] e::a:::/: ff <2> y todo mundo callado después de que éramos

[7] somos <pausa> [aspira] 300, 400 cabrones en una celda, pues

[8] todos escuchan ruido en todos lados [aspira] y de repente,

[9] pues todos se callan, ¿por qué? El ff e::a::/ e::a:::/: ff

[10] quiere es una señal de muerte, que alguien mató a alguien y

[11] ya está detenido [aspira] y el que contesta es ff e::a::/

[12] e::a::/ la muñeca:: fea:: ff <1> o sea que, si ya lo mató <1>

[13] entons eso ¿qué quiere decir?, quiere decir en el lugar canero

[14] [aspira] que hay una muerte, el silencio se se se otorga

[15] a todos y f ay aque::l f <2> que ose decir una palabra

[16] [aspira] cuando una muerte [suspira en la e] digamos que tú

[17] y yo no sabemos <1> (didi) y por allá se escucha ff e::a::/

[18] e::a:::/: ff y todos se callan y tú, f ¿qué pasó, carnal? Oye,

[19] pásame esto, oye, regálame eso y pásame una f cubetita de agua

[20] o regála::me:: té o no sé, lo que sea ¿no? <2> osas hacer

[21] algo así y te va como en feria, te ponen una madriza::

[22] [aspira] este, te cortan un dedo:: <1>.

taba. El testigo abstracto –el “lugar canero”– dijo que habría sanción –“Ay de aquel que ose decir una palabra”–, la cual describiría líneas más adelante como “ir como en feria”, “una madriza” o el corte de un dedo. En otras palabras, la sanción la da el “lugar canero” a quien no acate un acuerdo establecido en ese lugar –guardar silencio– cuando se griten las palabras que indican una muerte: “¡ea, ea!”.

Respecto al dispositivo epistémico de voz activa, el entrevistado lo usó cuando recurrió a pensamientos, visiones e impresiones de otros, lo cual corroboró determinado tipo de suceso. El entrevistado comenzó aludiendo a otros: “De repente llegaron”, y a partir de ahí comenzó a describir el suceso desde impresiones y puntos de vista de los demás: “Todo mundo callado a pesar de que eran 300 o 400 cabrones”, lo cual quiere decir que se callaron, a pesar de que eran demasiados reclusos. De nuevo repite que se callaron, a pesar de que estaban haciendo ruido. El silencio se dio ante un ruido que anunciaba la posible muerte de un interno por asesinato “¡ea, ea!”, la cual se confirmó con otro grito: “¡ea, ea la muñeca fea!”.

La psicología discursiva ayuda a identificar cuándo se construyen emociones en una descripción. Hasta el momento sabemos en qué descripciones acerca de “¡ea, ea!” el entrevistado construyó emociones; sin embargo, faltaría conocer qué emociones construyó y cómo se les puede nombrar.

Ahora es necesario recurrir a la sociología de la emoción con el concepto de “emoción social”, entendida como aquella que se genera en las relaciones sociales y se da en un vínculo entre la situación social objetiva –relaciones sociales, fenómenos sociales que los determinan, como instituciones, socialización, sociabilidad, poder, estatus, etc.– y la subjetividad afectiva (Alarstuey, 2000: 152). Desde la teoría de Kemper, en la sociología de la emoción no se niega la naturaleza biológica de las emociones para explicar su desencadenamiento interior; sin embargo, se centra en la existencia de un vínculo entre subjetividad afectiva y situación social objetiva; en ésta existen dos dimensiones básicas de la sociabilidad que permitirán categorizar las emociones: poder y estatus (*idem*).

Durante el ritual de muerte sólo se presentó la dimensión del poder; no así en la descripción, en la alusión al estatus. Por lo anterior, el presente trabajo nada más se centra en la dimensión del poder.

La distribución de poder en una estructura social ocurre de manera desigual; el poder son las acciones coercitivas basadas en la fuerza, amenazantes, que utilizan el castigo y, por lo tanto, producen una relación de dominación de un sujeto sobre otro. La interacción entre los actores en las dimensiones de poder determina las emociones que ocurrirán en los sujetos. En esta interacción se dan dos posibles casos, los

cuales corresponden a emociones negativas. En primer lugar se presentan porque los sujetos tienen o han usado un poder excesivo en sus relaciones sociales, y en segundo término, por tener la sensación de insuficiencia de poder (*ibidem*: 153). A su vez, Kemper recurre al concepto de agencia para completar el modelo, pues considera que las emociones evocadas en el sujeto dependerán de su percepción sobre el exceso o insuficiencia de poder. De esta manera se presentan dos posibilidades: primera, si el sujeto se percibe a sí mismo como responsable, la emoción será introyectada e intropunitiva; segunda, si el sujeto considera responsable lo otro, la emoción será extroyectada y extropunitiva (*ibidem*: 154).

De las dos posibilidades –exceso e insuficiencia de poder– se generan situaciones alejadas del punto de equilibrio y se da lugar a emociones negativas o dolorosas: culpa, vergüenza y miedo-ansiedad. La interacción que permite que el sujeto se perciba con un nivel adecuado de poder genera emociones positivas: seguridad o satisfacción. Ese conjunto de emociones puede ser el resultado de interacciones particulares, o bien de posiciones estables de poder o estatus que perduran en el tiempo. Esto último resultaría en emociones estructurales (*idem*).

En el caso de este trabajo, las emociones se presentan durante el ritual; es decir, no ocurren en situaciones que perduran en el tiempo. Sin embargo, si se trata de emociones que suceden siempre y cuando se realice el ritual, serán a su vez emociones que se repetirán cada vez que éste se lleve a cabo. Son emociones rituales; es decir, suceden como resultado de interacciones particulares dadas por el ritual y son estables en tanto que siempre se repiten las mismas emociones en cada ritual concreto.

La culpa es la emoción que se produce cuando el poder se ejerce en exceso en una relación social; es decir, deriva de la transgresión de los estándares morales e implica una dolorosa autoevaluación negativa de uno mismo. Esta culpa suele estar acompañada de remordimiento, lo cual depende del propio punto de vista del sujeto sobre su poder (*ibidem*: 155). La culpa es una emoción introyectada. La expiación de la culpa y la reducción de la tensión generada por ella se logra mediante el castigo, el cual es un contrapoder del abuso de poder generado con anterioridad; también se puede suscitar vergüenza como una emoción asociada con el abuso de poder, aunque ésta surge sin necesidad de contrapoder –castigo– (*idem*).

La culpa en la entrevista se describe como: “Ay de aquel que ose decir una palabra [con volumen de voz más alto]. Te va como en feria, te ponen una madriza, te cortan un dedo”. La emoción es culpa porque se trata de una situación que presentaría un abuso de poder de los sujetos recluidos al “no guardar silencio” respecto al hecho específico del símbolo “¡ea, ea!”. La culpa surge de manera introyectada, pues

el entrevistado sabe, dentro de sí, que no debe transgredir la moral de la “cana”, representada de manera específica en “no guardar silencio” cuando se grita “¡ea, ea!”. Habría una diferencia clara entre la culpa y la vergüenza, porque la transgresión hecha al “no guardar silencio” ante el “grito de muerte” conlleva un castigo: “ir como en feria”, “una madriza”, el corte de un dedo. La vergüenza no conlleva castigo, por lo que se no se presentó.

El miedo-ansiedad sería una emoción generada por una posición estructural; es decir, prolongada en el tiempo, donde se dispone de poder insuficiente frente al otro, lo cual genera la expectativa de que el otro ejerza su poder a voluntad. El resultado es la percepción del sujeto como vulnerable, lo cual evoca la emoción de miedo y ansiedad (*ibidem*: 156). Si la falta de poder es atribuida a incapacidades y deficiencias propias, el miedo se presenta de manera introyectada, como amenaza de un destino inminente, expectativa de algo que acontecerá en forma terrible en el futuro, lo cual se acompaña de la sensación de impotencia para impedir esos hechos (*idem*). Si la ausencia de poder se presenta extroyectada en el sujeto, es decir, que responsabilice a otro por la voluntad e intención de doblegarlo con la finalidad de beneficiarse, se presentaría la emoción de miedo-ansiedad en forma de ira, enfado y hostilidad, en un esfuerzo por destruir el poder del otro, o bien las bases de ese poder (*idem*).

El miedo en la entrevista se construye cuando, en la descripción, se recurre a los pensamientos, visiones e impresiones de otros que corroboran un suceso –la muerte de un sujeto recluso por asesinato–. La emoción se describe como “todo el mundo callado después de que éramos 300 400 cabrones en una celda”; es decir, callaron a pesar de la gran cantidad de gente. Después, en la entrevista se reafirma lo mismo, pero dicho de otra forma, cuando se describe que todos escuchan ruido en todos lados y de repente se callan: de estar haciendo mucho ruido, se callaron y pasaron de un estado a otro en forma momentánea. La emoción que permitió que una gran cantidad de sujetos se callara de un momento a otro y de manera repentina fue el miedo. Se interpreta así que la emoción es miedo, pues se presentó en una situación donde existió la ausencia de poder del entrevistado, así como de los otros sujetos reclusos, ante el símbolo “¡ea, ea!”, el cual representa la muerte de alguien y, por lo tanto, el silencio obligado-acordado en forma colectiva. El miedo surge de manera introyectada, pues el entrevistado reconoce que la situación rebasa sus posibilidades y no puede hacer algo; es decir, el silencio es obligado y debe acatarlo, al igual que el resto de los sujetos reclusos.

De esta manera las emociones de culpa y miedo se presentaron en el polo emotivo del símbolo dominante “¡ea, ea!”. Estas emociones son construidas colectivamente

y necesarias para que el ritual se lleve a cabo. Este polo del símbolo se asocia con el polo ideológico del símbolo dominante “¡ea, ea!” y permite el orden moral y social de la penitenciaría, sus principios de organización social jerárquica, donde la fuerza física tiene una importancia vital; sus normas, su moral, donde “sobrevive el más fuerte y el más tonto”, el que puede gritar “¡ea, ea!” y a quien no le gritan “¡ea, ea!”, así como sus valores inherentes a las relaciones estructurales, donde el valor de la fuerza del espíritu del guerrero posee a quien grita “¡ea, ea!”. De esta forma se cargan de culpa y miedo para actualizarse por medio del ritual, renovando así la fuerza cohesiva y reguladora de las normas sociales. A través del miedo y la culpa presentes en el símbolo “¡ea, ea!” durante el ritual, se afirma que el asesinato es necesario para sobrevivir dentro de la penitenciaría y, por lo tanto, que la muerte es una norma social de la “cana”, la cual se ritualiza.

Bibliografía

- ALARSTUEY BERICAT, Eduardo, “La sociología de la emoción y la emoción en sociología”, en *Papers. Revista de Sociología*, núm. 62, 2000, pp. 145-176.
- ARAJO PAULLADA, Gabriel, “Cárcel, castigo y subjetividad”, en *Anuario de Investigación*, 2006, pp. 663-682.
- _____ y Alicia IZQUIERDO RIVERA, “Las cárceles mexicanas desde algunos relatos”, en *Anuario de Educación y Comunicación*, 1999, pp. 53-69.
- BAZ Y TÉLLEZ, Margarita, “La entrevista de investigación en el campo de la subjetividad”, en *Ca-leidoscopio de subjetividades*, México, UAM-X (Cuadernos del TIPI, 8), 1999, pp. 77-06.
- BURR, Vivien, *The Person in Social Psychology*, Londres, Psychology Press, 2002.
- EDWARDS, D., “Emotion Discourse”, en *Culture & Psychology*, núm. 5, 1999, pp. 271-291.
- _____, *Discourse and Cognition*, Londres, Sage, 1997.
- _____ y J. Potter, “Discursive Psychology, Mental States and Descriptions”, en H. MOLDER y J. POTTER, *Conversation and Cognition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 241-259.
- _____, *Discursive Psychology*, Londres, Sage, 1992.
- GOSENDE, Eduardo, “Entre construccionismo social y realismo. ¿Atrapado sin salida?”, en *Subjetividad y Procesos Cognitivos*, núm. 1, 2001, pp.104-127.
- HARRÉ, Rom, *The Social Construction of Emotions*, Nueva York, Blackwell, 1989.
- _____ y Grand GUILLETT, *Discursive Mind*, California, Sage, 1994.
- HEPBURN, A., *An Introduction to Critical Social Psychology*, Londres, Sage, 2003.
- KEMPER, Theodore D., “Power and Status and the Power-Status Theory of Emotions”, en Jan E. STETS y Jonathan H. TURNER (eds.), *Handbook of Sociology of Emotions*, Nueva York, Springer Science and Business Media, 2006, pp. 87-113.

- MELGAR BAO, Ricardo, "El universo simbólico del ritual en el pensamiento de Victor Turner", en *Investigaciones Sociales*, año V, núm. 7, 2001, pp. 7-21.
- MORIN, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- PEÑUELAS CARRILLO, Luis Enrique, "Propuesta de estudio para diseñar campañas de comunicación gráfica a través del *pathos* de un auditorio en situación de reclusión carcelaria", tesis, México, UAM-X, 2015.
- PÉREZ, Fidel, "La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos", en *Extramuros*, vol. 8, núm. 22, 2005, pp. 187-210.
- POTTER, J., "Post-Cognitive Psychology", en *Theory & Psychology*, vol. 10, núm. 1, 2000, pp. 31-37.
- _____, *Representing Reality: Discourse, Rhetoric and Social Construction*, Londres, Sage, 1996.
- _____, y A. HEPBURN, "Discursive Psychology: Mind and Reality in Practice", en A. WEATHERALL, B. WATSON y C. GALLOIS, *Language and Social Psychology Handbook*, Londres, Palgrave, 2007.
- RUIZ OLABUÉNAGA, J. I. y M. A. ISPIZUA, *La decodificación de la vida cotidiana: métodos de la investigación cualitativa*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1989.
- _____, y M. WETHERELL, "Discourse Analysis", en J. SMITH, R. HARRÉ y L. VAN LANGENHOVE (eds.), *Rethinking Methods in Psychology*, Londres, Sage, 1995.
- SALAS, Yolanda, "La cárcel y sus espíritus guerreros: una aproximación a los imaginarios de la violencia", en *Tribuna del Investigador*, vol. 5, núm. 1, 1998, pp. 20-37.
- TORRES, Delci, "Los rituales funerarios como estrategias simbólicas que regulan las relaciones entre las personas y las culturas", en *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, vol. 7, núm. 2, 2006, pp. 107-118.
- TURNER, Victor, "Símbolos en el ritual ndembu", en M. GLUCKMAN (ed.), *Closed Systems and Open Minds: The Limits of Naivety in Social Science*, Edimburgo, Oliver & Boyd, 1964, pp. 21-52.
- TUSON VALLS, J., *Amparo. Análisis de la conversación*, Barcelona, Ariel, 1997.
- VELA PEÓN, Fortino, "Un acto metodológico básico de la investigación social: la entrevista cualitativa", en María Luisa TARRÉS, *Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*, México, El Colegio de México, 2001, pp. 63-95.
- XANTHOPOULOU, Penny, "The Social Construction of Emotion: A Study of Religious Discursive Practices", en *Bulletin Suisse de Linguistique Appliquée*, vol. 2, núm. 88, 2008, pp. 65-85.