



La Rosalía: análisis semiótico de una obra viva

NATHALY GÓMEZ GÓMEZ

“Espacio: estética y significación”

Dossier

Luis Frías Leal

Afectos: el juego de los abalorios

Ensayos + entrevista + poesía semiótica

fels

Comité editorial

Dr. José María Paz Gago
PRESIDENTE FELS
VICEPRESIDENTE PARA EUROPA DE IASS-ESPAÑA

Dra. Neyla Pardo
DIRECTORA CIENTÍFICA FELS
VICEPRESIDENTE PARA AMÉRICA DE IASS-COLOMBIA

Dra. Carmen Fernández Galán
VICESECRETARIA FELS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS-MÉXICO

Dr. José Enrique Finol
EXPRESIDENTE FELS
UNIVERSIDAD DEL ZULIA-VENEZUELA

Dr. Rocco Mangieri
LABORATORIO DE SEMIÓTICA ULA-MÉRIDA-VENEZUELA

Dr. Julio Horta
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dra. Bianca Suárez-Puerta
REPRESENTANTE DE LA IASS POR COLOMBIA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Mtra. Jimena Bigá
UNIVERSIDAD DE HELSINKI-FINLANDIA

Mtro. Luis Manuel Pimentel
DIRECTOR
UNIVERSIDAD DE LA CORUÑA-ESPAÑA.

Mtro. Carlos Flores
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS-MÉXICO

Mtro. Jonathan Zandoval
UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA-ESPAÑA

Dr. Luis Correa-Díaz
UNIVERSITY OF GEORGIA-USA

Dra. Victoria Do Santos
UNIVERSIDAD DE TURÍN-ITALIA

Dra. Mónica Santillán
REPRESENTANTE FELS-ECUADOR
UNIVERSIDAD DE LAS FUERZAS ARMADAS-ECUADOR

Luis Frías Leal
IMAGEN DE PORTADA Y OBRAS DE ARTE

Jorge Gamboa
DISEÑO DE PORTADA

ISSN-E: 2954-4726
Depósito legal: LA2018000025

EL SIGNO INVISIBLE año 7, número 7, Diciembre 2023- noviembre 2024, es un publicación anual, editada por Luis Manuel Pimentel Villalobos, 11 poniente, Ext. 104, int. 18, Col. Centro, Puebla, Pue. México. Telf. +52 2228589559. www.elsignoinvisible.com, elsignoinvisible@gmail.com. Reserva de derechos uso exclusivo: 04-2022-102715565400-102. ISSN ELECTRÓNICO:2954-4726. Otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor de México.

EL SIGNO INVISIBLE es una revista digital especializada en temas sobre los procesos de significación (elsignoinvisible.com). Además de la publicación periódica en línea, se difunde una versión anual en PDF alojada en la página web de la Federación Latinoamericana de Semiótica. Esta publicación tiene la intención de mostrar, por medio de artículos divulgativos y de opinión, la información general, el estado del arte y pensamientos analíticos en torno a la semiótica contemporánea con una mirada hacia lo latinoamericano. Buscamos establecer reflexiones semióticas con un saber vinculado al conocimiento de las ciencias, la producción artística y el estudio de la sociedad.

PRESENTE VACÍO Y SIGNIFICACIÓN

¿Por qué pensar en la semiótica cuando nos bombardean por la televisión y las redes sociales, para hacernos creer en un mundo que parece extinguirse, ante tanta desfachatez política global y decadencia moral? ¿Cuál es la necesidad de involucrar a otras mentes colaboradoras para hacer posible esta edición? ¿Hasta dónde soportaremos ir con esta publicación al presente vacío y la significación?

Pareciera que le debemos algo al misterio que nos permite el lenguaje simbólico humano, y más allá que lo queramos diseccionar encontramos más preguntas que respuestas. Entonces volvemos a la semiótica para desenmarañar un mundo saturado de mensajes, muchos de ellos llevan un nivel de profundidad negativo, pero no son todos los casos, si no, no estuviéramos apostándole a esta nueva edición, donde se mezclan voces disímiles conectadas por el hilo de plata de una semiosis reveladora.

Nos dedicamos a interpretar y asignar significados, desde distintos niveles así como formas de expresión. La semiótica ayuda a analizar y comprender las complejidades de la comunicación decodificando desde nuestra mirada particular los objetos, dándole sentido a la razón y también al alma, al cuestionamiento, por medio de herramientas teóricas, metodológicas, desciframos el tejido simbólico en la vida cotidiana, de la vida académica, en llevar el transitar a otras dimensiones los significados.

Este número nos invita a reflexionar sobre la naturaleza misma de la realidad, del espacio, de los textos, de personajes de la farándula con una carga artística explosiva, pensar en el error porque forma parte de nosotros, sobre etnias brasileras, la importancia simbólica de ver cómo se potencian los signos y las nuevas mediatizaciones, en el arte como juego y posibilidad dentro de la permutación, la poesía metalingüística... Esta es la 7ª edición invisible, con la que viajamos en la construcción de los i-límites de la comprensión humana.

Editorial



Luís Manuel Pimentel
DIRECTOR

índice

{Editorial}

Presente vacío y significación | 3

LUIS MANUEL PIMENTEL

{Ensayos}

Abrazar el error y la divergencia | 8

BIANCA SUÁREZ-PUERTA

La Rosalía: análisis semiótico de una obra viva | 17

NATHALY GÓMEZ GÓMEZ

¿Ha cambiado el signo? | 28

RAFAEL VICTORINO MUÑOZ

Cinco pasos para enfriar el análisis en las mediatizaciones | 31

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ

El concepto de signo | 40

OMAR ORENDAY OCÁDIZ

La semiosis de lo invisible en el contexto Tuxá de Rodelas,
nordeste brasileiro | 48

JIMENA BIGÁ

"Espacio: estética y significación"

{Dossier}

Espacio: estética y significación (introducción) | 58

JULIO HORTA / DONOVAN LOMELÍ

Una aproximación semiótica-fenomenológica a la experiencia
especial del entorno-ambiente humano | 59

ADRIÁN BALTIERRA MAGAÑA

**Reflexiones de la producción arquitectónica hipermoderna
y el semiocapitalismo | 67**

JATZIRI MÁRQUEZ CERVANTEZ

**Atmósferas: sensorialidad y emociones, significancia
y significación arquitectónica. Trazando correspondencias | 75**

KARINA CONTRERAS

**Espacialidad en lo arquitectónico: la imagen cinematográfica
como signo perceptoide | 84**

KARLA KARINA PÉREZ GARCÍA

**De la experiencia espacial en el Lebenswelt a la significación de
Umwelts: reflexiones desde una semiótica Bio-Agentiva | 93**

DONAVAN JORGE LOMELÍ MENDOZA

{Arte galería}

Æfectos: el juego de los abalorios | 102

LUIS FRÍAS LEAL

{Entrevista a Marco Kunz}

“EL textocentrismo no es una teoría ni una metodología” | 116

LUIS MANUEL PIMENTEL

Poesía semiótica {Samiri Hernández Hiraldo}

Juego semiótico | 128

Oda a la arbitrariedad selectiva, sobreimpuesta y/o elegible | 129

Entre literal y simbólico | 131

{ensayos}

Abrazar **el error y la divergencia**

Bianca Suárez-Puerta



**¿Como funciona el proceso cognitivo
en investigación creación?**

¿Qué tipo de contribución puede ofrecer la **investigación semiótica** a la comprensión de la creatividad?



Ser consejera científica nacional de Colombia en el campo de la investigación y creación, y las industrias culturales y creativas, ha sido un desafío constante en mi carrera. He tenido que desarrollar habilidades y competencias para abordar con éxito diferentes retos, desde la gestión de proyectos hasta la toma de decisiones estratégicas. Gracias a mi experiencia, he aprendido a enfrentar situaciones difíciles y a encontrar soluciones innovadoras en mi trabajo no solo como consejera o investigadora, sino como empresaria. La lucha constante está en abrazar el error (y el glitch), apostar por la divergencia (buscando océanos azules) y convocar aportes multimodales que converjan en mejores re-

sultados para aumentar el valor. La creatividad no solo se trata de obtener más vistas o ganar más dinero, sino que también aumenta el valor antropológico, social, cultural y simbólico de cualquier producto.

La investigación creación es una metodología de investigación donde conviven el design thinking, la investigación acción participativa, la participación social, la exploración artística, y la síntesis de investigación artística y semiótica. Es necesario combinar creatividad y lógica de manera equilibrada durante el proceso.

Esta combinación fomenta la innovación y mantiene altos estándares de calidad y coherencia. Encontrar un equilibrio esencial para obtener resultados efectivos en cualquier área de trabajo que requiera originalidad y solidez conceptual.

La antropología cultural ha cuestionado la idea romántica de la creatividad como una creación misteriosa y original, al considerarla desde la perspectiva de la improvisación. El análisis de Lévi-Strauss sobre el bricolaje y el pensamiento mítico ha sido influyente por su énfasis en las limitaciones impuestas por un conjunto ya existente de objetos o unidades constitutivas que limitan su potencial combinación y sustitución (Lévi-Strauss, 1966, p. 19). Este énfasis en el diálogo con un conjunto existente de objetos o unidades en el que el equipo de co-creación, o el bricoleur debe involucrarse, le ayudó a Lévi-Strauss (1966, p. 17) a replantear la creatividad como la reelaboración (o selección y recombinación) de un conjunto dado de bloques de construcción.

Esto significa crear dentro de las posibles transformaciones o innovar respetando un estilo cultural específico, o diseñar con ciertas restricciones o requisitos. Una forma diferente de esta idea encontró expresión en la noción de habitus de Bourdieu (1977), es decir, “la

base para la invención inintencionada de la improvisación regulada” (p. 79). Aunque Bourdieu criticó la noción de reglas de Lévi-Strauss, argumentando, en cambio, que las limitaciones que subyacen al comportamiento son mucho más generales, él también entendió la creatividad, o más específicamente la invención, como algo siempre limitado por las condiciones sociales que estructuraban el habitus durante su vida o su socialización y que el habitus a su vez se reproduce (Bourdieu 1977, p. 95). Al igual que en teorías similares, estas teorías han



replanteado la creatividad como el dominio de un conjunto de reglas o esquemas que permiten a algunos individuos comportarse de manera apropiada en distintas situaciones (Boas 1955, p. 17; Bateson 1967, p. 148; Bourdieu 1977, p. 79).

Se considera que el proceso de investigación creación y diseño se fundamenta en el proceso cognitivo. El proceso de diseño se considera como la interacción entre dos o más sistemas cognitivos que resulta en una transformación decidida y continua de sus ya complejas estructuras representacionales y la producción de otras más nuevas, con el fin de cumplir un objetivo definido. La creatividad se considera como el resultado del surgimiento de una complejidad organizacional en cada sistema cognitivo que participa en el proceso de diseño (Darzentas, 2007, p. 51), mientras intenta incorporar intencionalmente nuevas restricciones en sus estructuras de significado.

En cada sistema, los significados generados se consideran como el contenido contingente y anticipado de sus representaciones. La autoorganización es el proceso principal en el que están constantemente involucrados. Además, los procesos semióticos peirceanos parecen proporcionar la funcionalidad que necesitan las estruc-

turas representacionales emergentes para completar el ciclo de un proceso de diseño creativo. La creatividad se origina en la etapa abductiva del proceso semiótico, cuya naturaleza falible se mantiene en el marco propuesto por el hecho de que las respectivas representaciones emergentes pueden ser erróneas.

En este sentido, como investigadora y creadora, es importante explorar diferentes herramientas y técnicas para expresar ideas y descubrimientos en diferentes medios. No solo debemos abrirnos a la poesía y utilizar materiales como lápices de colores, marcadores y post-its, sino también ser creativos a la hora de pensar un menú, al momento de crear historias, capturar imágenes y videos, visualizar datos y crear imágenes científicas. Esta diversidad en el enfoque permite un mayor alcance e impacto en la comunicación de conceptos complejos y emociones profundas. Buscamos diferentes formas de expresión para conectar distintas áreas de estudio y tener un mayor impacto en nuestro público.

Conformar equipos de investigación creación

Hemos motivado a grupos a hacer actividades de investigación creativas para fomentar ideas originales e innovadoras. Estos grupos incluyen a campesinos, emprendedores de turismo, estudiantes y científicos. Queremos ayudarles a superar sus miedos y darles un lugar para pensar de forma divergente. También los hemos alentado a vivir experiencias inusuales y a realizar acciones que nunca habían hecho antes. El

proceso de convertir la idea inicial en el resultado final puede llevar a cometer errores y realizar cambios que difieren del plan original. Investigar para crear o crear mientras se investiga, demanda una mentalidad aún más flexible. Los estudios han demostrado que las personas creativas tienden a tener un espíritu libre. Pueden ser inhibidos o controlados, sin embargo, están dispuestos a amar espontáneamente y expresar sus emociones y sentimientos.

A menudo, una investigación comienza con una idea emocionante e intrigante. En mi experiencia, he investigado artistas que trabajan con tecnología o ingenieros que se dediquen al arte. También he trabajado con campesinos interesados en desarrollar proyectos científicos para innovar en turismo. He creado proyectos con tecnologías

inmersivas para fomentar la sostenibilidad. Y he trabajado para empresas dispuestas a aceptar nuevos procesos industriales libres de plásticos. Sin embargo, a medida que se profundiza en la investigación, inevitablemente hay que abrazar el error, los contratiempos y estar dispuestos a hallar resultados inesperados. Es absolutamente común encontrarse con errores en el transcurso de una investigación. Todos estos obstáculos son parte integral del proceso creativo. Cada una de estas fases son oportunidades para aprender y mejorar. Es importante reconocer y abordar estos errores en lugar de ignorarlos o dejarlos de lado. Los errores ayudan a aprender, crecer y mejorar en la investigación.

Abrazar la divergencia

¿Se considera adecuado investigar los procesos creativos desde una perspectiva mecanicista o estos implican elementos subjetivos que, en teoría, no son susceptibles de ser investigados desde una perspectiva científica?





La divergencia se refiere a la inclinación de la investigación a apartarse de su rumbo inicial. Hay varias razones posibles para que esto suceda, como el surgimiento de una mejor idea, cambios en las prioridades de investigación o factores externos que influyen en la situación. Abrazar la diversidad en la investigación aumenta la creatividad e innovación, lo que me ha llevado a explorar áreas nuevas y encontrar soluciones innovadoras.

La creatividad como un proceso autoorganizador en el que se produce un razonamiento abductivo que permite la expansión de un conjunto de creencias bien estructuradas (Gonzalez & Haselager, 2003). Este proceso es vital para establecer una estructura organi-

zada en el flujo de información para los sistemas autoorganizados. Es fundamental garantizar que la información fluya de manera eficiente y efectiva para lograr el funcionamiento óptimo de estos sistemas. Para avanzar en el estudio de la creatividad, la ciencia cognitiva podría beneficiarse al comprender mejor cómo se desarrollan los procesos de autoorganización que implican el razonamiento abductivo en sistemas dinámicos.

Además de la abducción, la flexibilidad enriquece el trabajo de investigación y lo hace adaptable, flexible y capaz de recuperarse ante situaciones cambiantes. Acep-

tar la divergencia es fundamental para el continuo crecimiento y descubrimiento en mi trayectoria como investigador. A pesar de que la divergencia pueda generar frustración y confusión, también puede llevar a descubrimientos y conocimientos inesperados. Aceptar nuevas posibilidades y perspectivas diferentes, incluso si difieren de los planes originales, alimenta el crecimiento personal y la creatividad. Abrazar la divergencia implica ser flexible y estar dispuesto a explorar nuevas oportunidades, así como aprender de resultados inesperados. Es importante estar dispuesto a ver las cosas desde diferentes perspectivas, incluso cuando eso desafíe mis suposiciones originales.

Los equipos de investigación creativa pueden hallar inspiración en una amplia gama de fuentes, ya sea la naturaleza, las personas o los acontecimientos de la vida. La inspiración puede llegar en cualquier momento, incluso en medio de la noche estrellada o mientras se recopilan datos científicos en una playa llena de basura. Algo puede inspirarnos en el momento menos esperado. Es preciso que el equipo esté abierto a darle vueltas al problema y descubrir cómo solucionarlo.

La mayoría de los equipos creativos que he investigado han descubierto que existen múltiples tareas y consideraciones que deben abordarse antes de poder crear una solución o concebir una obra impresionante. Tal vez tome algún tiempo para que una idea se desarrolle por

completo. Antes de comenzar a producir, es necesario perfeccionar la idea y hacer muchos bocetos para planificar toda la pieza final.

Una vez que el equipo creativo se ha inspirado, penetra gradualmente en el problema, filtra las ideas y las asienta hasta decidir cómo avanzar, es hora de tomar acción y saber qué herramientas son necesarias para hacerla realidad. Estas acciones rutinarias crean hábitos y parámetros de orden. La creatividad no se limita a solo un lienzo o lápices de colores, óleo o una cámara. Incluye hacer bocetos, organizar el espacio, crear formularios y bases de datos, comunicarse con los interesados, desarrollar contenidos y asegurarse de tener todos los suministros listos. A veces se trata de investigar sobre el usuario o el cliente, otras es pensar en el modelo de negocio. Completar la organización y la preparación es clave para la creatividad.

Conclusiones

En el proceso de investigación se identifican y analizan los puntos clave del marco de la creatividad. Un sistema cognitivo necesita un ciclo anticipatorio interactivo completo para participar en un proceso de diseño creativo. Navegar por las complejidades de la investigación creación requiere paciencia, resiliencia, voluntad de enfrentar, y superar errores y divergencias. Es una lucha constante, un acto de equilibrio entre creatividad y disciplina, innovación y precisión. El objetivo principal es crear nuevos conocimientos, ampliar los límites de lo conocido y contribuir al estudio de la disciplina.

Desafíos como el error y la divergencia no son obstáculos, sino oportunidades de crecimiento y descubrimiento. Aprendo de estos desafíos y los uso para crear investigaciones innovadoras e impactantes que también sean resilientes y dinámicas. La investigación creación es un proceso de aprendizaje al probar diferentes enfoques, cometer errores, explorar nuevas ideas y hacer descubrimientos. A través de este proceso el conocimiento sigue creciendo y desarrollándose, y el equipo sigue creciendo como investigadores y creadores.

Los equipos creativos lidian con una amplia gama de procesos mecánicos, especialmente en la creación de rutinas y estándares de organización. Los sistemas creativos no solo generan hábitos, sino que también tienen la capacidad de experimentar sorpresa y luego se autoorganizan para disolver temporalmente ese sentimiento. La creatividad en la investigación y la creación es la capacidad de experimentar sorpresa y romper con los hábitos obsoletos. Esto diferencia a los organismos creativos de los sistemas puramente mecánicos.

REFERENCIAS

- Bakhtin MM. 1982. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: Univ. Tex. Press
- Bateson G. 1967. *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine
- Baudrillard J. 1981a. *Gesture and signature: semiurgy in contemporary art*. In *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, pp. 102–11. St. Louis, MO: Telos
- Baudrillard J. 1981b. *The art auction: sign exchange and sumptuary value*. In *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, pp. 112–22. St. Louis, MO: Telos
- Boas F. 1955. *Primitive Art*. London: Dover
- Bourdieu P. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge, UK: Cambridge Univ. Press
- Bourdieu P. 1980. *The aristocracy of culture*. *Media, Cult. Soc.* 2:225–54
- Bourdieu P. 1993. *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia Univ. Press
- Darzentas, J. (2007). *Exploring creativity in the design process: A systems-semiotic perspective*. *Cybernetics & Human Knowing*, 14(1), 37–64.
- Gonzalez, M. E. Q., & Haselager, W. F. G. (2003). *Creativity and self-organization: contributions from cognitive science and semiotics*. *SEED*, 3(3), 61–70.
- Lévi-Strauss C. 1966. *The Savage Mind*. Chicago: Univ. Chicago Press
- Wilf, Eitan. 2014. "Semiotic Dimensions of Creativity." *Annual Review of Anthropology* 43 (1): 397–412. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-102313-030020>.



2 A 5 DE JULHO DE 2024 • 2 AL 5 DE JULIO DE 2024



La próxima edición del Congreso de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS), que se llevará a cabo del 2 al 5 de julio de 2024 en la Escuela de Comunicaciones y Artes (ECA-USP) en São Paulo, Brasil, en colaboración con universidades e instituciones brasileñas dedicadas a la investigación y formación en semiótica, es una invitación a nuestros colegas investigadores, unidos por la sangre, el idioma y el espíritu latinoamericano, que viven constantemente experiencias transcontinentales y transatlánticas, a reflexionar sobre el futuro del planeta y la humanidad de manera integrada, desde la perspectiva privilegiada de la semiótica; y a no descuidar los cuestionamientos internos y las autorreflexiones tan necesarios y urgentes en todos los campos del conocimiento en la actualidad, y tan prometedores cuando se trata de semiótica. Más información en el sitio web: <https://fels.prpg.usp.br/>

La Rosalía: análisis semiótico de una obra **viva**

Nathaly Gómez Gómez



Rosalía Vila Tobella (1992) o más conocida como Rosalía, es una artista, compositora, productora musical y cantante de origen catalán, famosa por sus mezclas de géneros: trap, reggaetón, flamenco, rap, pop, bolero, bachata, jazz y R&B, reflejados en sus álbumes *Los ángeles* (2017), *El mal querer* (2018) y *Motomami* (2022) y también, por ser la artista española más escuchada en Spotify en el 2022 (1).

La elección de Rosalía para este trabajo se relaciona por un lado, con la complejidad y la amplitud de su propuesta artística y musical que brinda múltiples materiales para analizar desde la semiótica, y por otro lado, es un caso interesante para pensar en clave de las representaciones de lo femenino en mujeres músicas, lo anterior referido a sus apropiaciones, sus innovaciones, su tradición flamenca y sus códigos estéticos y generacionales que dan como resultado un proyecto que trasciende de las fórmulas comerciales exitosas.

Para esto se hará uso los aportes dados por: Eco (2003) con la refundición radical, Van Gorp (2004) y las operaciones de traducción y Suárez (2008) con la MAE con el objetivo de analizar ejemplos de *Motomami* (2022), *El mal querer* (2018), videos musicales y fotografías de Rosalía.

Rosalía y la refundición radical

Umberto Eco (2003) en su libro dedicado al oficio de la traducción, tiene un capí-

tulo en el que habla sobre las licencias interpretativas que dan como resultado una traducción parcial o una refundición radical. Al escuchar el álbum *El mal querer* (2018) se observa que esta compositora realiza esta última, debido a que toma de base el libro *Flamenca* del siglo XIII y lo traduce en su producción con un uso amplio de licencias musicales y poéticas que no pasan necesariamente por un respeto al orden y literalidad de lo escrito pero que, en este experimento, logra mantener el sentido original de esta novela. Incluso, en el orden de las canciones hay una relación explícita a varios capítulos y las situaciones que narran allí.

Para empezar, hay que tener en cuenta que esta obra literaria ya ha tenido varios ejercicios de traducción, ya que su idioma original es el occitano, una lengua romance que tuvo presencia en los sures de Francia, Italia y España durante la Edad Media. El libro cuenta las historias del triángulo amoroso de *Flamenca* de Namur (una mujer rubia, alegre, sociable, reconocida por su belleza física) con Guillermo de Nevers (un caballero adinerado, simpático, amante de *Flamenca*) y Archambaut de Borbón (duque y esposo celoso de *Flamenca*). Todo inicia cuando este último va a pedir la mano de *Flamenca* a su familia, se casan enamorados —suceso extraño en matrimonio arreglados— en una gran boda. No obstante, Archambaut de Borbón al notar que *Flamenca* era una mujer que llamaba la atención por sus habilidades sociales y su belleza física, comenzó a desarrollar celos, llegando al punto al mantenerla encerrada, vigilada y controlada en sus rutinas cotidianas como lo es ir a misa. Sumado a la violencia física y verbal de la que era víctima también.

Pasa un tiempo y aparece Guillermo de Nevers, un caballero que llega a la ciudad donde está Flamenca siguiendo el llamado del amor —un personaje-sentimiento inmaterial que aparece recurrente en los monólogos de este—, el cual lo guía de cómo acercarse a ella ingeniosamente, logrando finalmente obtener algunos encuentros físicos, epistolares y su amor. Por su parte, Flamenca desconcertada y confundida por las actitudes de su marido, encuentra en Guillermo el renacimiento de su deseo, de su capacidad de decisión y no menos importante su lucha, su agencia y su posicionamiento como mujer en un sistema patriarcal en el que estas, las mujeres, son asumidas como sujetas receptoras y de sumisión.

Ahora bien, ¿cómo Rosalía traduce desde una refundición radical Flamenca en el *Mal querer*? Son varios los ejemplos que pasan desde las letras de las canciones hasta la narrati-



va audiovisual de los videos que complementan y traen elementos de varios capítulos.

El disco está integrado por las siguientes once canciones: 1) Malamente (Cap. 1-Augurio), 2) Que no salga la luna (Cap. 2-Boda), 3) Pienso en tú mirá (Cap.-Cielos), 4) De aquí no sales (Cap. 4-Disputa), 5) Reniego (Cap. 5-Lamento), 6) Preso (Cap. 6.-Clausura), 7) Bagdad (Cap. 7-Liturgia), 8) Di mi nombre (Cap. 8-Éxtasis), 9) Nana (Cap. 9 -Concepción), 10) Maldición (Cap.-Cordura) y 11) A ningún hombre (Cap. 11- Poder) mientras el libro contiene 23 capítulos que son: 1) Los esponsales de flamenca, 2) Corte y boda en Namur, 3) La corte de Borbón, 4) Las sospechas, 5) Estallan los celos, 6) Guillermo de Nevers, 7) Guillermo de Nevers en Borbón, 8) Una noche en blanco, 9) En misa, 10) En vela, 11) El sueño, 12) Los primeros pasos, 13) Deseo y tonsura, 14) Palabras breves, largos suspiros, 15) El arte de responder, 16) Diálogos de amor en el templo, 17) Días decisivos, 18) En los baños, 19) Juegos de amor y galanía, 20) La cordura y sus consecuencias, 21) Caballerías de Guillermo de Nevers y Archambaut de Borbón, 22) Guillermo de Nevers de nuevo en Borbón y 23) El torneo de Borbón.

A continuación, se va a explicar un caso de esta traducción: Inicialmente se lee como una secuencia de sucesos y de comparación con capítulos del libro, en donde la protagonista-cantante (Flamenca-Rosalía) tiene un mal presentimiento sobre su relación, pero no siguiendo su intuición se casa al final y siente una inmensa alegría, la cual se va diluyendo con los celos y la lucha que comienza a tener con su esposo (Archambaut de Borbón), al lamentarse por el encierro que fue sometida (Flamenca). Luego

en la liturgia religiosa se cruza con alguien nuevo (Guillermo de Nevers) con quien inaugura una relación como amantes y enciende en ella una llama perdida para finalmente tomar decisiones relacionadas con su vida amorosa y dar un manifiesto en el que habla de no permitir que ningún hombre controle su vida. Sin embargo, al revisar su correspondencia se encuentra que hay una mezcla de varios apartados en una sola canción. Un ejemplo de lo anterior es la canción pienso en tu mirá (Cap. Celos), aquí el hombre, Archambaut de Borbón, está cegado y atormentado por los celos y una posible infidelidad por parte de Flamenca. Rosalía lo traduce visual y discursivamente así:

En el video de esta canción (3) hay varias escenas que hacen alusión a la letra, pero a su vez retoma apartados de los capítulos. En las tres primeras imágenes se relaciona con el título y la frase "pienso en tu mirá, tu mirá

clavá es una bala en el pecho". Tal como se observa hay una alegoría al sentimiento de Flamenca con las miradas celosas de su esposo sobre ella, aquí hay elementos como las armas, los bates, los cuchillos apuntándola-señalándola (imagen 1), después aparece la mancha de sangre en la espalda de ella, perseguida por unos cuernos de toro (símbolo de infidelidad y de trofeo de caza en la imagen 2), para luego pasar a la imagen 3, en la que hay otra mancha de sangre pero esta vez es en el pecho de un hombre, lo cual podría interpretarse como la mirada de ella a su esposo, el cual sufre de celos y está invadido por el miedo a un posible abandono de ella. Lo interesante aquí es que los dos personajes del libro experimentan sensaciones similares, siendo la voz femenina la que tiene mayor peso en la narrativa sonora y audiovisual.



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3

CATEGORÍA	PIENSO EN TU MIRÁ	FLAMENCA
Belleza	<p><i>Me da miedo cuando sales Sonriendo pa' la calle Porque todos pueden ver Los hoyuelitos que te salen</i></p> <p><i>Tan bonita que amenaza</i></p>	<p>-“y ya que mi hermana es la más hermosa es la más hermosa y las más noble del mundo, debemos celebrar una corte como no ha habido otra desde Adán hasta hoy” (Cap. 1-Los Esponsales de Flamenca, p.15)</p> <p>-“entre las damas, no había una sola que no quisiese parecerse a Flamenca; porque así el sol no tiene igual en belleza y luminosidad, así era Flamenca entre ellas, pues color era tan fresco, su mirada tan dulce y amorosa, sus palabras tan placenteras y encantadoras que la más bella, la más noble, y la que solía ser más graciosa se quedaba casi muda y cohibida” (Cap. 3-La corte de Borbón p.24)</p> <p>-“los vivos colores de su rostro, que resplandecían sin parar, eclipsaban y apagaban la belleza de las demás. Dios no escatimó nada cuando la creó tan encantadora. Gustaba enseguida a los que veían o la escuchaban, y despertaba su deseo” (Cap. 3-La corte de Borbón p.24)</p>
Amor	<p><i>Pienso en tu mirá, tu mirá clavá es una bala en el pecho</i></p>	<p>- “pero así que vio a Flamenca, se le encendió el corazón dentro del cuerpo de un fuego del amor, impregnado de una dulzura tan suave, que mientras el cuerpo preserva todo el fuego, y por fuera no aparece ninguna señal del calor que sufre el cuerpo, porque quema por dentro, sin embargo por fuera tiembla” (Cap. 1-Los Esponsales de Flamenca, p.16)</p>
Celos	<p><i>Me da miedo cuando sales Sonriendo pa' la calle Porque todos pueden ver Los hoyuelitos que te salen</i></p> <p><i>Y del aire cuando pasa Por levantarte el cabello Y del oro que te viste Por amarrarse a tu cuello Y del cielo y de la luna Porque tú quieras mirarlo Hasta del agua que bebes Cuando te mojas los labios</i></p> <p><i>Pienso en tu mirá, tu mirá clavá es una bala en el pecho</i></p> <p><i>Tan bonita que amenaza Cuando callas me das miedo Tan fría como la nieve Cuando cae desde el cielo Cuando sales por la puerta Pienso que no vuelves nunca Y si no te agarro fuerte Siento que será mi culpa</i></p>	<p>-“le corroía un mal agudo que recibe el nombre de celos y que le hacía salirse a menudo del camino, y le hacía dar tantas vueltas a la cabeza que no sabía cómo librarse de él” (Cap. 5- Estallan los celos, p.33)</p> <p>-“<<¡Ay de mí!>> ¿En qué pensaba cuando me casé?, ¡Dios! Desvariaba. ¿Acaso no era feliz? ¡Claro que sí! Malditos sean mis parientes que me aconsejaron que tomase lo que nunca ha supuesto un bien a ningún hombre. Ahora tengo una mujer. ¡Una mujer! ¿Bendito! ¡Qué duro es el tormento de los celos! No sé cómo sobrellevarlo.” (Cap. 5- Estallan los celos, p.33)</p> <p>- “ conozco muy bien las miradas furtivas y las señas , el estrechar las manos y el juego con los pies. ¿Con quién pensáis habérsolas? ¡Conozco estos trucos tanto como vos! ” (Cap. 5- Estallan los celos, p.35)</p>

En la siguiente secuencia de imágenes se vinculan a otros pasajes del libro, tales como las escaleras de la torre en la que estaba encerrada Flamenca, las doncellas que vigilaban a esta mujer durante su encierro y en sus actividades cotidianas y finalmente, una expresión de violencia del hombre en escena rom-

piendo elementos como una manera de desatar su furia mientras Rosalía se va marchando del lugar al observar lo que está sucediendo, lo cual podría interpretarse como las acciones futuras de la protagonista, al no tolerar estas actitudes sobre ella.



Rosalía la traductora de cine y pintura

Van Gorp (2004) explica que existen varias operaciones de traducción y transferencia posibles de observar en productos culturales como los videos musicales. Para ilustrar lo anterior, se citarán dos escenas de las canciones Candy (4) (*Motomami* 2022) y Di mi nombre (*El mal querer* 2018).

Para la primera, hay una acción de repetitio, al no haber una mayor pérdida de elementos originales. Aquí observamos la clara referencia de la película de Sofia Coppola, *Lost in translation* en donde los dos protagonistas (Bill Murray y Scarlett Johansson) en una de sus salidas van a un karaoke, se

divierten, pero en un momento Johansson apoya su cabeza en el hombro de Murray, tal como lo hace Rosalía con el chico que a diferencia de la anterior es afro. También hay inmutatio al haber una sustitución del fondo y los colores, es decir, en el videoclip los 2 1/2 triángulos están sobre su base, la iluminación es tenue, el fondo de la pared es de manchas oscuras medianas y pequeñas como el de una cebra o vaca y hay una lámpara esquinera mientras en la primera, la dirección del triángulo va dirigida verticalmente, tiene un diseño de estampado de cebra, la pared es azul oscuro y la iluminación es clara. Otros elementos que comparten estas dos imágenes son los sentimientos de soledad y desamor que tanto los protagonistas de la canción como de la película está en la narrativa.

Rosalía y el flamenco tradicional desde la MAE

Suárez (2008) explica que el *Método de Análisis Estructural* (MAE) “funciona analizando pequeños pasajes de documentos que concentren tensiones fundamentales que organizan la lectura de lo social del sí, que llamarán unidades mínimas de sentido”. La más pequeña unidad analítica canaliza y concentra dinámicas globales, pues son las unidades mínimas las que, en fragmentos, muestran la tensión de toda estructura simbólica” (p. 119). Esto se logra a partir de dos principios presentes en los postulados de Greimas, el de oposición (confrontación de opuestos desde los binarismos) y el de asociación (los códigos compartidos que forman redes de sentido).

En la segunda imagen, hay un guiño a la obra *La Maja Vestida* de Goya en el video de Di mi nombre (5). Aquí Rosalía posa igual y tiene prendas de vestir muy similares la modelo del cuadro (vestido blanco, cinturón rosado), por lo que hay repetitio pero a su vez está haciendo una adición de otros elementos (adiectio) característicos de la cultura gitana, tales como las uñas y el cabello largo, la lampara del fondo. También encontramos un inmutatio al adaptar las posiciones y colores de los cojines y una detractio al eliminar la chamarra de la mujer de Goya y dejar al descubierto los brazos de Rosalía.



1. Bailarina de flamenco en fiesta



ESQUEMA ACTANCIAL		
	(+)	(-)
Relación con el sí	Tradicición	Modernidad
Actores sociales	Bailarina y cantadora tradicional flamenca	Rosalía
Acciones	Baile y canto	Interpretación, baile, pose y canto
Ayudantes/opositores	Hombres acompañando a la bailarina y cantadora flamenca con la guitarra y las palmas	Mujer como centro, hombres en el rol de bailarines, mujer interpretando la guitarra
Búsqueda	Mantener los códigos musicales, de vestuario y de performatividad del flamenco tradicional donde la mujer canta y baila al mismo tiempo	Reinvención y apropiación del código musical, vestimenta y performatividad femenina del flamenco tradicional con otros elementos estéticos y géneros musicales.

ISOTOPÍA

Código objeto:	La gitana	/	La paya (no gitana)
Código calificativo 1:	↑ vestimenta tradicional	/	↑ vestimenta moderna
Código calificativo 2:	 en grupo	/	 solitaria
Código calificativo 3:	 miran	/	 se divierten

Para comentar estos dos anteriores esquemas, se inicia enunciando algunos rasgos compartidos entre las imágenes que aluden al flamenco, género musical español de origen gitano de la comunidad autónoma de Andalucía (Sevilla, Huelva, Córdoba, Jaén, Cádiz, Málaga, Almería y Granada) cuyas características se centran en el toque (guitarra, castañuelas, zapateo, cajón y palmas), el canto y el baile, estos dos últimos centrados en la figura femenina. Particularmente, las faldas largas con boleros (imágenes 1, 4 y 5), la pose de los brazos apuntando verticalmente hacia arriba, el cabello largo, la delgadez, las flores (en el cabello o sujetando el ramo), una tendencia hacia la belleza física (6) y la blanquitud.

Así mismo puede leerse la diferencia del quehacer musical en las mujeres dedicadas al canto y baile flamenco tradicional, quienes acuden aquí para amenizar eventos sociales por solicitud de familiares o por la urgencia de un ingreso económico(7), mientras Rosalía erige su propio proyecto musical desde el cual apropia elementos de la cultura gitana-flamenca como: los flecos en la ropa, el canto y el baile al mismo tiempo. el estilo de canto, la inserción de palabras en caló (lengua de los gitanos) y las poses. Sin embargo, la artista catalana transgrede el orden del flamenco tradicional al interpretar instrumentos asociados a lo masculino como la guitarra, el acompañamiento de los hombres es en la danza



2. y 3. Rosalía en concierto juntos a sus bailarines e interpretando la guitarra





4. Bailarina de flamenco en presentación



5. Rosalía en portada Vogue

no en lo instrumental y también, en las mezclas de géneros musicales modernos (el trap por ejemplo) con el flamenco dando como resultado nuevas formas de crear y escuchar este sonido local.

Conclusiones

Proyectos como el de Rosalía, se relaciona con un buen ejemplo en el que la artista rompe no sólo con cánones de la participación de la mujer en la industria musical comercial y el flamenco, sino también intro-

duce nuevos elementos que nutren su propuesta musical y su performance, el cual va más allá de lo musical. Sobre esto último, Marisol Solanova (2021) lo describe así,

Las letras, la actuación en directo, en un concierto, la interpretación en un videoclip y las creaciones visuales en colaboración con otros artistas son diferentes facetas de un mismo corpus discursivo. En una acción de performance art se aprecian diferentes facetas que ocurren

al mismo tiempo, como la danza, la música, la dramatización y las artes plásticas. Así el performance según Rosalía es multidisciplinar y autobiográfica, de una expresión artística enfocada en la búsqueda de empatía y reacción por parte de un público, sin el cual la obra quedaría incompleta (p. 98)

Por lo tanto, la catalana en su puesta en escena, en sus discos y en sus videoclips en tik tok, Instagram o youtube innova con sus diferentes traducciones que puede analizarse desde el visor de la semiótica, ya que como se expuso en los apartados anteriores. Rosalía integra, elimina, adapta, y re escribe radicalmente símbolos musicales, discursivos y audiovisuales que dan cuenta el gusto de esta por elementos del arte, de la cultura japonesa (karaoke) y gitana. Y no menos importante se posiciona desde una feminidad diversa en la que cumple con algunos de los patrones de las mujeres en la música, pero a su vez negocia, resignifica y transgrede en sus términos, teniendo en cuenta el vasto universo simbólico y cultural desde el que parte su propuesta.

NOTAS:

(1) Dato tomado de <https://www.vinilonegro.com/2023/01/rosalia-hace-historia-al-superar-los-40-millones-de-om-en-spotify/#:~:text=Rosal%C3%ADa%20ya%20est%C3%A1%20en%20los,millones%20de%20OM%20en%20Spotify.>

(2) Letra tomada de <https://www.letras.com/rosalia/pienso-en-tu-mira/>

(3) Ver en https://www.youtube.com/watch?v=p_4coiRG_BI

(4) Ver video en <https://www.youtube.com/watch?v=MkR7NC-HNCA>

(5) Ver video <https://www.youtube.com/watch?v=mUBMPajOL3o>

(6) En el capítulo 2 de crónicas jondas, "flamenca, feo o florero" citan el ejemplo de la guitarrista flamenca Adela Cuba quien consideraba que su fealdad física era parte de los impedimentos para avanzar en su carrera musical. Escuchar en <https://open.spotify.com/episode/2fZao5PLypAVON6lhC3nCC?si=2802e6156b194dbb>

(7) Escuchar el caso de Anita del Periñaco en el capítulo 2 de crónicas jondas, "flamenca, feo o florero". Escuchar en <https://open.spotify.com/episode/2fZao5PLypAVON6lhC3nCC?si=2802e6156b194dbb>

REFERENCIAS

Eco, U. (2003). Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia. Epublibre.

Flamenca (Román), (2019). Buenos Aires: Roca Editorial de Libros, S.L.

Solanova, M. (2021). La performance según Rosalía. En La Rosalía. Ensayos sobre el buen querer (pp. 91-104). Madrid: Errata naturae editores.

Suárez, H. (2008), El sentido y el método. Sociología de la cultura y análisis de contenido. México: El Colegio de Michoacán.

Van Gorp, D. (2004). "Translation and comparable transfer operations". En H. Kittel a.o. (eds.) Übersetzung/ Translation/ Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. 1. Teilband. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 62-68

¿Ha cambiado el signo?

Rafael Victorino Muñoz



**Los seres humanos
apelamos a lenguajes
simbolizantes desde
hace milenios.**

• **¿** Cuándo nació esta práctica? En Célebes tenemos posiblemente los primeros signos icónicos producidos por el hombre, 45.000 años atrás. Pero, antes de estos, ¿hubo otros? Tal vez sí, signos que se han perdido o borrado con el tiempo. Tal vez la costumbre de enterrar a los difuntos pueda entenderse como una señal hacia la muerte, hacia la eternidad o el acaso.

Con el paso de los siglos, conforme fueron creciendo y haciéndose cada vez más complejas las sociedades, nacieron otros signos o estos se hicieron más diversos. Los estandartes religiosos, con los que el hombre habla o interroga a lo invisible, a las fuerzas que se creía dominaban nuestros destinos. Luego, también los que identifican a un grupo y lo diferencian de los otros. De igual modo, los signos del comercio: esta medida de sal significa que me debes dos bueyes, si te doy esta pieza de bronce tallada es signo de que ararás esos campos para mí. Posteriormente, nacieron los pictogramas y demás escrituras, incluyendo los alfabetos.

Demos un largo salto en el tiempo y ubiquémonos en el nuestro. Desde hace rato estos sistemas están establecidos y conviven con nosotros: se adaptaron al tiempo de la imprenta sin muchos aspavientos; se proyectaron a miles de ojos con el nacimiento de la fotografía, bailan ante nuestra retina en cada película, en cada revista, en cada página web. Pero, en esencia, algunos no parecen haber cambiado tanto:

los que representan algo más o menos visible, los que simbolizan lo invisible, los relativos a los sonidos o a las palabras, los que indican pertenencia o relación con un grupo e identifican a quien los porta, los que informan a donde vamos o venimos, los que nos alertan, ya sean naturales como el humo o el gesto de una persona con la boca abierta.



Es un amplio repertorio el que tenemos, mas podemos reducirlos a unas pocas grandes categorías para comodidad nuestra: lenguas, iconos, señales, símbolos. Es posible crear muchos signos, pero tales categorías parecerían permanecer relativamente estables, siempre, sin afectarse en demasía por el hecho de que surjan nuevos medios o sistemas para transmitir, almacenar o soportar los mensajes: radio, prensa, televisión, internet.

¿Es así? ¿Nada ha cambiado y nuestros lenguajes, pese a todo, no son menos rudimentarios que los de una abeja que indica dónde hay comida, una hormiga que marca el camino a la cueva o un orangután que trata de demostrar quién es el que manda?

Dependiendo del día y de la hora, o más bien del humor que haya en el ambiente, puede ser que dé ya una, ya otra respuesta a estas cuestiones.

Hoy, por ejemplo, me ha dado por creer que los mensajes audiovisuales constituyen algo que no existía antes ni puede ser elaborado aún por una mente no humana (o por una mente creada por humanos).

Claro, es un ejemplo un poco tramposo, ya que en cuanto dispositivo, el audiovisual se constituye de un entramado de diversos códigos: visuales, gestuales, kinestésicos, simbólicos, verbales (tanto orales como escritos). Pero, precisamente, gracias a ello no solo logran ser eficaces para comunicar prácticamente cualquier cosa, con muy pocas excepciones o limitaciones; sino que además tienen una capacidad infinita de recrearse, adaptarse, modificarse y hasta tergiversarse, creando laberínticos juegos en los que a menudo nos perdemos.

El comentario viene a cuento por todos estos chistes en los que se toma un video y lo de-semantiza y re-semantiza, modificando parcialmente alguno de sus códigos. Esto se observa, por ejemplo, en un video en el que el semental italiano Rocky Balboa corre y juega en la playa con su amigo Apollo Creed, pero teniendo por fondo musical un tecno el cual altera el sentido hasta la hilaridad.

El caso tal vez más conocido es el que se ha hecho con un extracto de la película alemana *El hundimiento* (Der Untergang, 2004), en el que el personaje de Hitler, al ver que lo han traicionado, pide quedarse a solas con sus más cercanos y se suelta a vociferar su indignación. Se han hecho infinitas modificaciones de este fragmento, introduciendo otros textos en los subtítulos, de acuerdo con distintos contextos políticos o culturales, en los cuales esta alteración resulta eficiente para generar carcajadas entre los que decodifican el mensaje.

Alguien me dirá que el sentido de parodia o sátira que prevalece, en cuanto a la intención de estos artefactos sígnicos, no es nuevo, que el trastocar algún mensaje cambiando algo, siempre se ha practicado en la comedia. Y que solo ha cambiado el hecho de que este mensaje se puede soportar en un dispositivo electrónico; entonces, le daré la razón y caeré otra vez en la eterna pregunta acerca de si el signo ha cambiado en virtud de las nuevas tecnologías o si estamos haciendo lo mismo pero más sofisticado, multiplicando un espejismo.

Seguiré pensando y cuando tenga otra idea, se las diré a ver si por fin acierto. Mientras tanto, les dejo estas líneas para que me ayuden a pensar.

Cinco pasos para enfriar el análisis en las mediatizaciones

José Luis Fernández



La interpelación mediática

Aunque los pobladores no estén interesados, las mediatizaciones le acercarán crímenes brutales, protestas sociales, catástrofes, guerras o grandes eventos culturales, deportivos o políticos. El resultado suele ser un cierto clima de calentura social, expresado sobre lo político, lo cultural, lo deportivo y, por supuesto, también sobre lo específicamente climático. El análisis semiótico suele producir un efecto de enfriamiento sobre tantas temperaturas. Intentaremos aquí, en este estado de nuestro saber, articular la frialdad de lo descriptivo con el hervor de la opinión mediática.

Las audiencias también van haciendo sus experiencias y, para no quedar entrampadas ciegamente dentro de fenómenos con alto impacto en los diversos niveles de nuestras vidas cotidianas y mediáticas, eligen, sabiendo o sin saber, entre tres posiciones.

La primera, la más notoria, pero no la mayoritaria, es la participación activa y opinante: se destacan embanderamientos en apoyos u oposiciones a las opiniones generadas y recogidas en diversas mediatizaciones. Otras audiencias, en cambio, prefieren una especie de participación informativa: saben lo que ocurre, pero no postean. La tercera posibilidad, por último, es la indiferencia total nunca alcanzada: por falta de interés o de tiempo, muchos no siguen a los



El análisis semiótico suele producir un efecto de enfriamiento sobre tantas temperaturas.

acontecimientos que agenda la sociedad como centrales.

Sin embargo, las tres posiciones coinciden en algo: están convencidas de que los medios y las denominadas redes están detrás de todo lo que ocurre en la sociedad y que esa presencia es negativa. La presencia de ese supuesto saber de la población es entendible e inevitable. Sentir que conocemos el ecosistema en el que vivimos genera efecto de control y organización. Sería una vida imposible en sociedad si se cuestionan sus prácticas y límites a cada paso.

¿Por qué es importante poner en cuestión, enfriándolo, ese saber sobre el conjunto de lo social que se expresa sobre las mediatizaciones?

Porque en nuestra sociedad mediatizada no se pueden evitar la incertidumbre y el efecto sorpresa, fenómenos con los que convivimos cada día. Nadie parece estar al mando de lo global, ni de lo local, aunque cualquiera puede estar al mando en ambos niveles, sin, mientras tanto, garantizar resultados medianamente buenos.

Frente a tanta confusión aquí se propone una mecánica metodológica, con diferentes operaciones de análisis. Esas operaciones no requieren un saber previo, pero que sí obligan a cambiar el modo automático de observación. Se debe aceptar las recepciones mediante cinco procedimientos que sirvan, no solo a los científicos, sino también a cualquiera que pretenda comprender e intervenir en el nuevo ecosistema mediático.

Paso 1.

Aceptar la complejidad

¿Cómo describir la complejidad?

Se nos pide que describamos y expliquemos fenómenos complejos de un modo que lo entienda un fantasmático lector o escucha común. La experiencia me ha enseñado que la escritura es sólo una parte del problema. Una escritura abarrocada, pero que confirme lo que los lectores presuponen que saben, será más entendible y aceptable que una frase sencilla que cuestione esos saberes. Décadas de enseñanza, de investigación sobre estos fenómenos de las audiencias y de la difusión de resultados estudios hace tiempo que me convencieron, además de las enseñanzas de Paul Lazarsfeld y Eliseo Verón, de que los efectos sólo en parte se deben al estímulo y están influidos por las creencias previas de los receptores.

A los comprometidos con la opinión y sus énfasis, el nuevo saber no les resultará de interés si no confirman sus prejuicios, positivos o negativos, sobre temas o sectores sociales, políticos o estilísticos. Para los sec-

tores de usuarios y públicos que interactúan pasivamente o que tratan de evitar a las mediaticizaciones, en cambio, el efecto de complejidad se sobrepone a los intentos de análisis. Allí se encuentra sin dudas uno de los orígenes de las opiniones cristalizadas y poco innovadoras.

¿Nuestra propuesta de reconocimiento de la complejidad obliga a practicar todas las experiencias, o a estudiar a todas las especializaciones implicadas? Eso no sería afrontar la complejidad sino estimular a la impotencia. Lo que se propone aquí como primer paso es muy sencillo: al aceptar y reconocer la complejidad, buena parte de la información se nos ordenará entre, por ejemplo, accesibles o no accesibles a diversos sectores de la población. Lo complejo quedará instalado.

Paso 2.

El poder de los medios se limita cuando se presta atención a cómo se lo ejerce

El reconocimiento de la complejidad mediática, además de la sociocultural en general, produce distancia y su resultado es advertir que lo que se considera como el poder omnipotente de los medios, plataformas y sus empresas, tienen sus límites. Y

que, si prestamos atención, esos límites se presentan a cada paso.

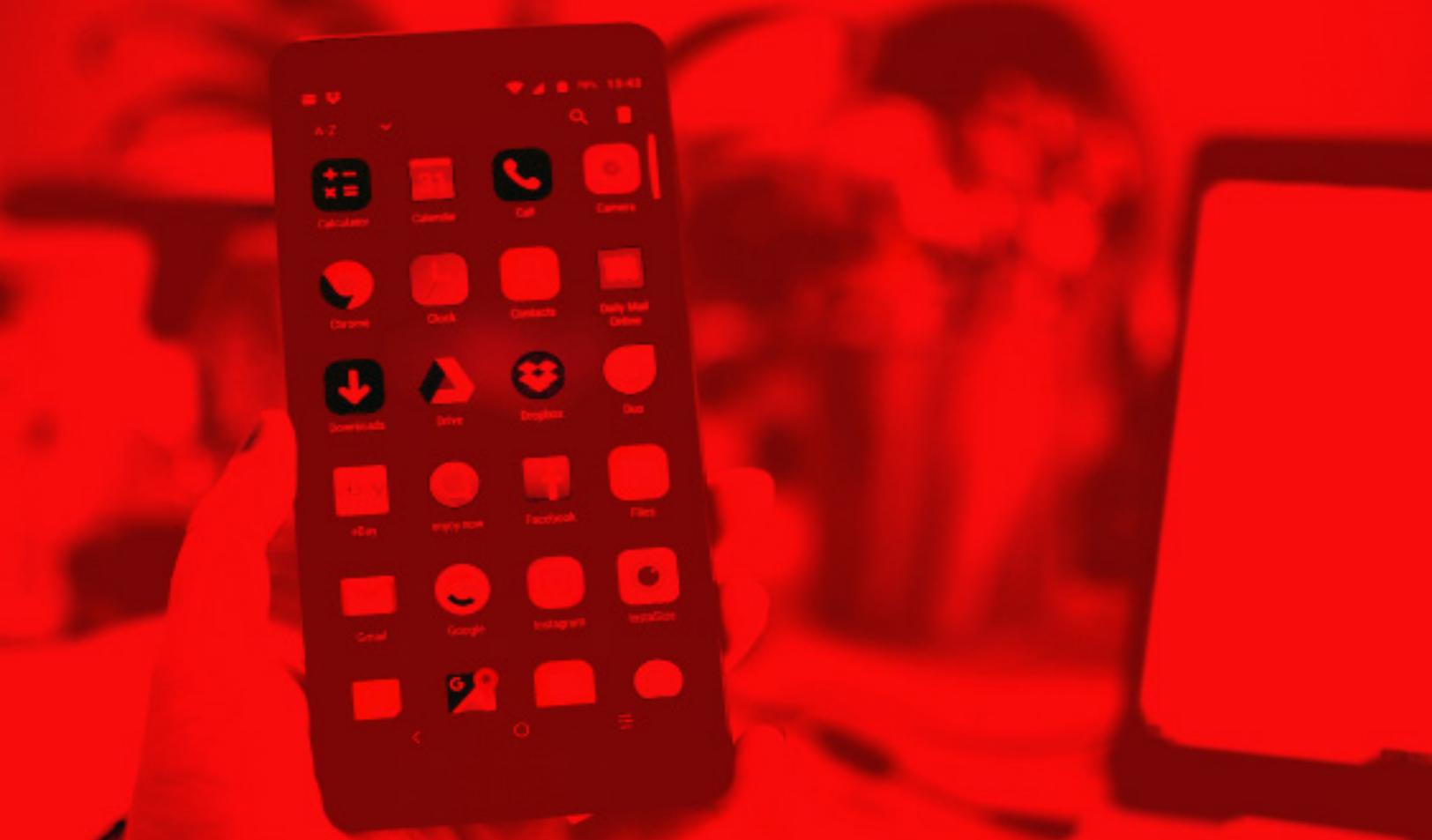
Muchas leyes de publicación las propone e impone la justicia. Es decir, la sociedad no mediática, puede incidir sobre lo mediático. ¿Siempre? No, siempre no, pero hay muy pocos fenómenos que resisten a las adjetivaciones de los siempres, así como las de los nuncas. El segundo paso, entonces, es conocer y reconocer cuándo las mediatizaciones están sujetas a leyes de regulación y de limitación, aspecto que frecuentemente se olvida en las discusiones concluyentes.

Paso 3.

¿Qué es lo que percibimos y aquello sobre lo que opinamos?

No es lo mismo ver y escuchar en directo cualquier fenómeno social mediatizado, que recibir ediciones audiovisuales muy recordadas, o narraciones escritas o verbales, por parte de periodistas o participantes.

¿Es incorrecto aceptar esas recepciones más o menos editadas?



De ninguna manera, forman parte de nuestras vidas mediáticas. Lo que sí es importante es registrar la diferencia entre la recepción más o menos directa y las que generan otras versiones. Una frase dura, una fotografía que exprese un gesto en especial, un modo de titular o sintetizar, contribuirán a la idea que nos hacemos de lo que ocurrió. Lo único importante, como aporte, es darnos cuenta de la diferencia.

Desde ese punto de vista, que denominamos como el de la materialidad, conviene diferenciar dos niveles: si se trata de una transmisión en vivo o si es una transmisión grabada, o si es audiovisual o escrita.

Las emisiones en vivo producen un mayor efecto de autenticidad, y más cuando incorporan errores propios de la emisión, sea por la calidad de la señal, desprolijidades con la cámara o el micrófono, o errores y sus enmiendas en los dichos de quienes aparecen. Pero, como advertía Umberto Eco, no debe confundirse la emisión en directo con la falta de montaje o de edición.

Otra oposición clave es entre lo escrito impreso y lo audiovisual o el simple audio. Siempre que algo está escrito, obliga a manejar la lectura con solvencia. En cambio, las reglas de lo audiovisual o el audio puro se aprenden en la vida cotidiana, sin la mediación de la escuela. **¿Significa que no tienen reglas específicas?** Por supuesto que sí las tienen, pero como no se incorporan en una institución especial, es más fácil que generen efecto de naturalidad.



Paso 4. Reconocer los formatos

Si nos reunimos con amigos o familiares y sale, como es muy posible, temas que hierven en conversación mediática y cotidiana, los comentarios serán de dos tipos: amplios, con formatos narrativos o argumentativos o, muy diferentes, descriptivos de pequeños momentos o aspectos.

Los narrativos y argumentativos son procedimientos muy extendidos en toda cultura conocida: diversos elementos, a veces de muy diverso origen, se organizan en una línea temporal y construyendo espacios comunes. La temporalidad garantiza un efecto

de causalidad, lo que ocurre antes, influye sobre lo que ocurre después. Esos espacios comunes, aunque no puedan verificarse como tales, garantizan una cierta homogeneidad.

Las máquinas narrativas y argumentativas son complejas. Para desarmarlas, la mecánica metodológica deberá tener también esa complejidad. Pero hay que tener cuidado con esos mecanismos que organizan lo básico de la vida sociocultural. Tocarlos no es un chiste y se suelen producir reacciones violentas o de temor.

La ventaja del funcionamiento narrativo y/o argumentativo, cuando funciona bien, es lo que permite que podamos disentir, y hasta discutir violentamente, sin que nos salgamos del sistema aceptado. Ese sistema estaba garantizado por los medios ma-

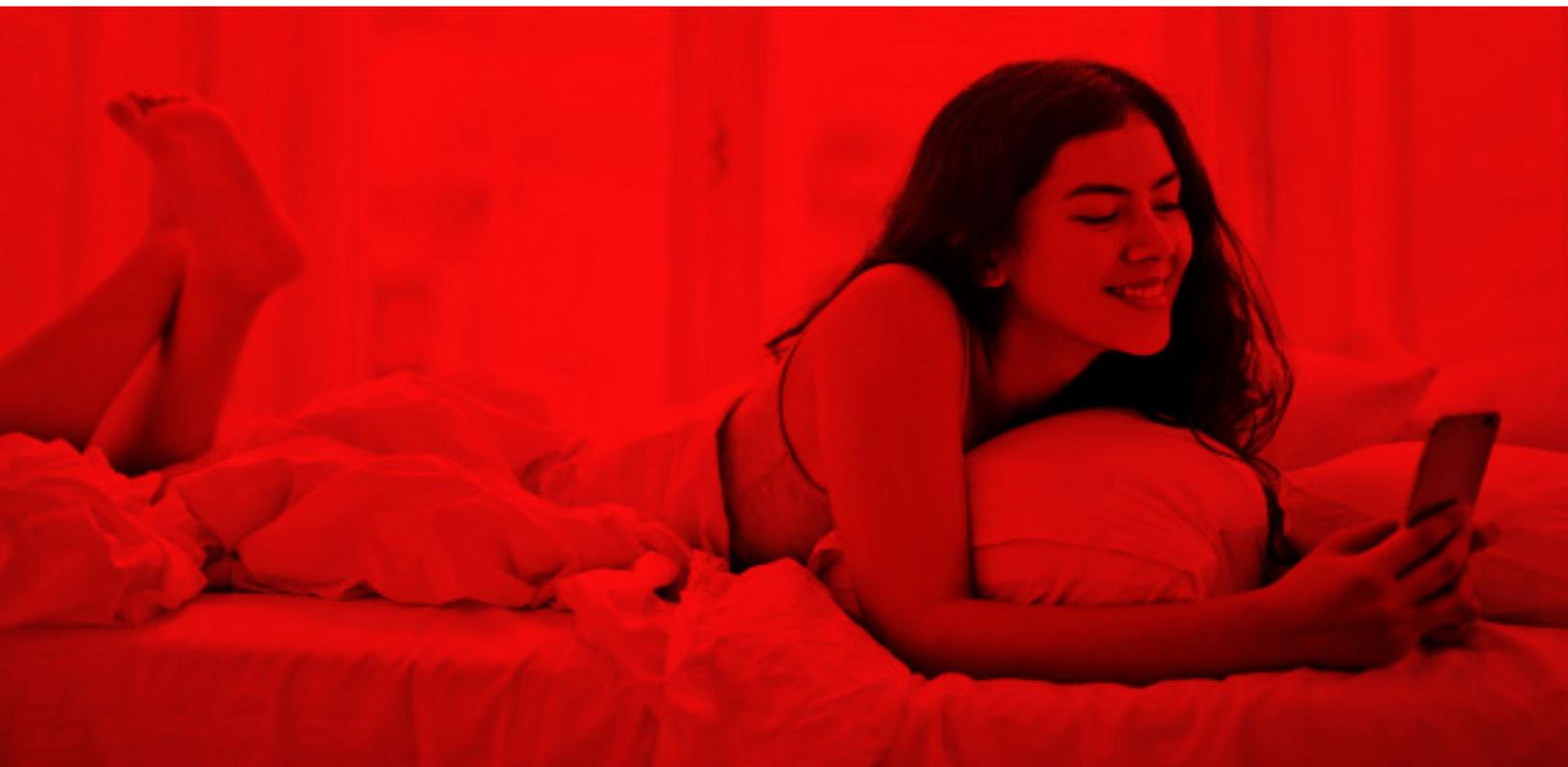
sivos y hay buenas razones para pensar que, en su crisis, está en buena parte el origen de las incertidumbres de la época.

Aunque sea delicado, no es inútil establecer esa diferencia entre lo narrativo y lo argumentativo como manera de construcción de espacios comunes. El sólo registro es un mecanismo poderoso para establecer distancias. Poner en evidencia relatos o argumentaciones es comenzar a comprender los procedimientos básicos de funcionamiento cultural.

El otro tipo de comentarios, es muy diferente. Se organiza como pequeñas cápsulas de observaciones, recuerdos, o aún sensaciones, que suelen aparecer como datos de color: una gestualidad, unas frases repetidas por los acusados, alguna consigna indignada de algún abogado, vestimentas o maquillajes retratados. Los peinados, las miradas, la cámara que captura un gesto, generan comentarios cápsulas. A veces, las cápsulas se utilizan para justificar o enriquecer los comentarios narrativos, pero muchas veces quedan como impresiones personales, pinceladas que matizan el recorrido narrativo.

¿Por qué es importante prestar atención a detalles que parecen poco relevantes?

Porque son puntos de tensión entre la construcción social y grupal y el registro del individuo. Por supuesto que en toda narración o argumentación pueden y hasta deben aparecer cápsulas, pero hay gran cantidad de fenómenos discursivos mediáticas que son sólo articulaciones de cápsulas, como si fueran mosaicos con elementos diversos. A nuestra cultura, y a nuestra academia, le gustan los formatos narrativos y argumentativos, por el peso de la historia literaria, la de lo judicial y la del discurso político, pero buena parte de la comunicación masiva, y ahora en nuestras interacciones en plataformas y redes mediáticas, son en mosaico.



Paso 5.

La vida en plataformas

Los cuatro pasos anteriores son útiles para establecer distancias e introducir elementos de análisis que permitan comprender cómo se elaboran nuestras opiniones sobre fenómenos mediáticos. Pero lo particularmente complejo de la época es que vivimos es el ecosistema de plataformas y sus redes: miramos la televisión o seguimos una discusión en Twitter y, al mismo tiempo, nos llegan mensajes por WhatsApp de contactos que opinan sobre lo que estamos viendo.

Esos efectos, por decir, periféricos de los medios masivos, antes muy difíciles de observar, ahora están frente a los ojos de cualquiera. Alguien puede vanagloriarse de que no usa las redes y que no está pendiente de su smartphone, pero parientes, amigos, colegas, hijos o nietos, lo inundarán de información o de fenómenos provenientes de las más diversas plataformas: nadie puede estar plenamente ajeno a Facebook, YouTube, Twitter, Instagram, TikTok, Twitch o WhatsApp, o a cualquiera de sus combinaciones.

Si somos nosotros los que navegamos por plataformas no nos queda más remedio que, frente a cada posteo, poner en práctica los cuatro pasos anteriores: ¿es muy directo o no? ¿de dónde viene? ¿cómo está hecho? ¿cómo está organizado? Pero ¿qué hacer cuando, sobre nuestras opiniones, los que nos rodean intervienen trayendo comentarios, posteos, desde otras plataformas?

Contra lo que suele decirse habitualmente, la vida en plataformas, la navegación por Internet, no nos cierra mundos. Es verdad que cada plataforma trata de retenernos y para ello apuesta a hacernos la

vida más fácil. Ello se basa en la idea poco sutil de que nuestra vida en las mediatizaciones en red es muy parecida a nuestra vida personal cotidiana.

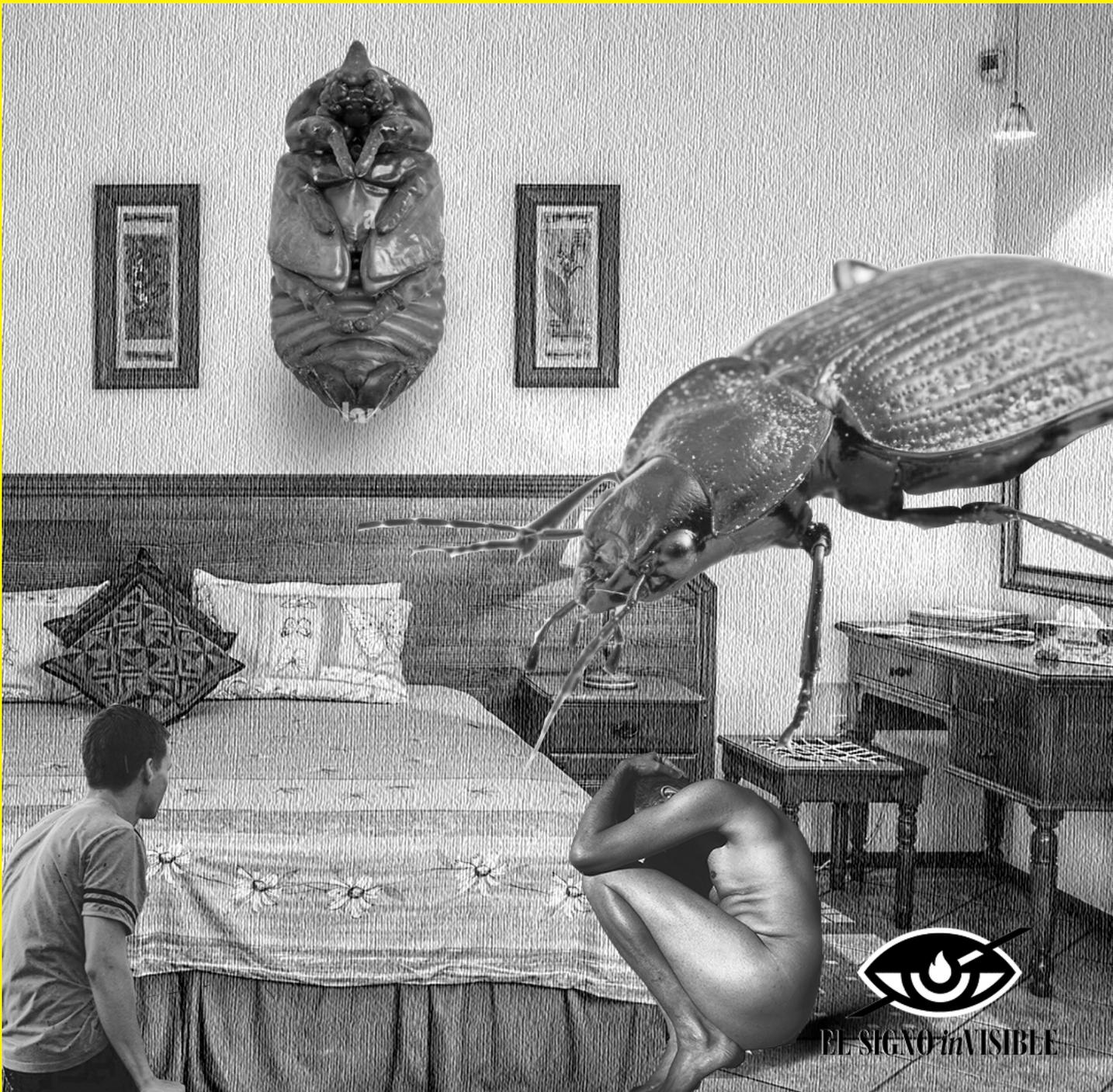
Si en la vida cotidiana la repetición nos ordena y nos evita problemas ¿lo mismo buscaríamos en la vida en plataformas? Sería raro que fuese así. Así como miramos filmes o series televisivas para conocer otros universos, ficcionales o no, también nuestra navegación por redes y plataformas puede estar guiada por la búsqueda de aventuras y novedades.

Conclusión

El nuevo ecosistema mediático, permite, y hasta obliga, a la conversación, como otros contenidos mediáticos. Que incluya a veces discusiones en tono alto, no debe confundir sobre el efecto general. Lo conversacional avanza por sobre las segregaciones, que también existen.

Imaginemos conversaciones sobre nuestros modos de informarnos y de analizar, y no sobre los contextos sociales cuyas complejidades es frecuente que estén sólo están al alcance de los especialistas.

Estos cinco pasos, relativamente simples y sin pretensiones de hegemonía, proponen un camino productivo para mitigar la incertidumbre y prepararnos para que haya menos sorpresas o, al menos, para que no nos tomen tan desprevenidos. Tal vez comprendamos entonces algo de por qué la sociedad es cómo es, y de cómo contribuimos a que se reproduzca en vez de cuestionarla. Describir las mediatizaciones en una sociedad mediática, es describir una de sus claves de construcción y funcionamiento.



Kafkiano, 2023



EL SIGNO
invisible

Significa con nosotros
elsignoinvisible.com



Ariel[i] aún no había terminado la carrera de periodismo, cuando le presumí mis hallazgos. Un dato importante que encontré con mi tesis de maestría, en la expresión teatral.

—Es semiótica —me dijo.

—¿Semiótica? No, no es eso —le respondí—, más bien tiene que ver con el lenguaje, con la forma de expresar en un plano de ficción.

—Eso es semiótica —insistió—, mi maestro de semiótica nos habló de eso, de imágenes y de representaciones.

—¡Ah...!

Recuerdo que a finales de los 80, un maestro de teatro de la Universidad Autónoma de Hidalgo mencionaba a la semiótica como una herramienta útil para el trabajo teatral. Sin embargo, por alguna razón ésta no logró tener la influencia que se proponía, en el hecho escénico. Y entiendo que en el estudio científico también ha tenido sus bemoles. A pesar de ello, pensando en mi investigación de tesis retomé aquel tema adquiriendo un libro que, después de hojearlo, no recuerdo bien en donde lo puse.

—Yo ya revisé libros de semiología o de semiótica, no sé cuál es la diferencia —insistí—, pero no encontré nada.

—Es lo mismo —me dijo él—, sólo cambia la escuela.

Entonces me recomendó un libro de Beuchot (2004)[ii] y cuando lo revisé, me di cuenta de un detalle importante para mí. En el concepto de signo había una inconsistencia. Partiendo de ese libro seguí una huella de conocimiento (quizá estructuralista), pero la inconsistencia se mantenía prácticamente en todos los autores consultados. De hecho, encontré que Eco (2000)[iii] ya hablaba de una imprecisión en el concepto.

—Un signo no puede definirse como una representación —le impelí al pasante de periodismo—, no puede reducirse a sólo ese aspecto.

—Entonces, ¿qué es?

—Es una manifestación de la que se entiende algo.

Ya encarrilado en el estudio, observé que el signo es una manifestación (un indicio o una señal) de la que, según su condición y contexto de captación, es posible un entendimiento. Este concepto me pareció más conveniente, porque así tenía una disposición más amplia para el desarrollo de su estudio; observando que englobaba caracteres y fenómenos, representaciones y hechos. Además, encontré una división entre el entendimiento y la significación, de la que se obtiene una experiencia con un conocimiento útil, conformando entonces modelos, sistemas y lenguajes. Un concepto en el que, cabe resaltar, se admite que existe “DIFERENCIA entre el signo y lo significado”, concordando con la sugerencia de Benveniste (1977: 49)[iv].

—¿Cómo ves? —le pregunté, después de que él leyó un texto que escribí.

—No sé... se ve bien. Tendría que preguntarle a mi maestro —meditaba con un dejo de incredulidad—. ¿Piensas en una condición o en condiciones?

Por supuesto que el concepto tendría que considerar aclaraciones y/o modificaciones. Pero parecía que había algo de evidencia en eso de la manifestación y el entendimiento.

—La condición está en advertir un enfoque de captación o en aprender un modo de percepción para obtener un entendimiento



que sirva de algo, para conseguir un modelo que nos anticipe o nos anuncie un suceso.

Lo dije, retomando aquello sobre los saberes compartidos de los que hablaba Fabbrì (2000)[v], en donde lo que se conoce requiere de un modelo.

—Pero entonces, ¿quieres hablar de captación o de percepción? —me cuestionó el estudiante.

—De ambas, pero utilizo la palabra captación, además de para no ser redundante,

debido a que es un enfoque de captación el que se confiere en la condición, logrando una postura de entendimiento que puede ser aprendida en un modo de percepción. Pues ya sea captando o percibiendo, la condición está en entender algo de eso que se manifiesta, porque nos es útil para prever o pronosticar.

—Y, ¿cuál es la diferencia entre captar y percibir?

—Según yo, captar es una cualidad biológica, la de advertir. Y percibir es más bien el aprendizaje de un enfoque de captación, que puede darse a nivel biológico, pero que generalmente es otorgado a nivel social o cultural.

—Okey. —Revisó nuevamente el texto y me preguntó—. ¿Cómo entiendes al contexto?

—El contexto es el entorno en el que se encuentra la manifestación y en donde se dan las circunstancias o se alinean los factores para poder entender.

—Pero según tu definición de signo, la captación o el enfoque de ella, es de incumbencia tanto en la condición como en el contexto —me cuestionaba—.

—Sí, yo creo que ambas. Captas el contexto y la manifestación, y enfocas para entender y prever.

Fue entonces cuando me di cuenta, y se lo esboqué, que el contexto no sólo es un entorno de realidad sino un entorno de encuentro con el signo. Es decir, es un entorno en donde la condición, entendida como el factor central, se distingue. Concibiéndose como esa índole, naturaleza o propiedad por reconocer algo, por enterarse de la existencia de un contenido útil. Pues ya sea advirtiéndolo o ya sea agudizando los sentidos para captar una manifestación, el objetivo, premeditado o no, está en entender algo de eso que se manifiesta, siendo evidente su existencia.

—Pero si hablas de reconocer algo, estás diciendo que ya se conocía —me miraba, algo extrañado.

—Sí, creo que sí. Aunque estoy hablando, más bien, de esa manifestación que ya se advertía o que se advertía de una similar, pero que no se entendía. Ya sea porque no se había considerado un entendimiento de ella o porque se entendía mal o de otra manera.

—Como en la película de, *Todos los caminos llevan a casa*.

—¡Ándale! Así, más o menos. Pero además, si reconocer implica examinar, estoy hablando de distinguir la condición adecuada. De observar los diferentes enfoques que hay para captar; como es el caso de las fotos que tomas, donde la luz es un motivo importante a captar.

Él sonrió y comentó:

—Entonces, para entender una manifestación, habrá que advertir en ella dos o más veces.

—En el caso de un signo, por supuesto que sí. Aunque tam-

bién alguien podría mostrarte al signo, para que lo conozcas y lo reconozcas.

—¡Ah...! —Fue en ese momento que el pasante, como si trajera un as bajo la manga, me dijo—. ¿Es ahí en donde entran en juego los conocimientos previos?

—¿Los conocimientos previos...? Supongo que sí.

Los conocimientos previos... Yo ya había escuchado sobre ese tema. Sin embargo, observé que al respecto del conocimiento signico, éstos quizá no sólo son requeridos para entender, en el ámbito signico, sino para aprender sobre el ámbito signico. Es decir, no es lo mismo advertir un signo que proponer un signo o un modelo signico. Y lo que más coraje me dio, fue no contar con los conocimientos previos, en ese momento, para poder aclarárselo.

Pues si pensamos desde el campo de la sociobiología y nos detenemos a observar una impronta, es posible articular dichos conocimientos. Por ejemplo: un cachorro de león, en su exploración por la selva se tropieza con una serpiente. Ésta, en su intento por ser advertida, se manifiesta de alguna manera, ya sea a nivel sonoro, visual u olfativo. Entonces el cachorro capta esta manifestación y la asimila con una información; es decir, la entiende como una agresión o como una amenaza, alejándose del territorio de la serpiente por considerar a ésta, como un animal peligroso. Haciendo notar, de dicha impronta, que en la idea de asimilación podemos apreciar, en el hecho de comprender lo que se aprende, la incorporación de los conocimientos previos.

Es decir, concibiendo a la impronta como ese aprendizaje primario de reacción frente a un modelo sígnico, encuentro que ésta quizá no sea un principio sino un resultado de entender. Observando que el aprendizaje primario dado en la impronta se produce, más bien, a través de un orden bio-parental. Un orden que si bien se origina a nivel biológico, sabemos que se confor-

ma en el desarrollo infantil, a través de las manifestaciones realizadas por los tutores o progenitores, desde el nacimiento y con el cuidado cotidiano. Así la impronta, considerando que es una acción de reconocimiento de una información en el entorno social, sería el resultado de advertir manifestaciones reiteradas en el seno familiar, logrando obtener de ellas un entendimiento social.

Ahora bien, si los conocimientos previos son esa información dada a nivel de manifestaciones bio-sociales, es evidente que éstos sí se constituyen como un elemento indispensable para el entendimiento, en el ámbito sígnico. Pero si dichos conocimientos son concebidos como un corpus o un marco de referencia, ya sea teórico o histórico, entonces sabemos que éstos son útiles, además, para comprender al signo. O, como ya se dijo, que son requeridos para aprender sobre el ámbito sígnico, para tener algún tipo de certeza, en mayor o menor medida, al momento de signar.



Tomando así por conocimientos previos a los empirismos o experiencias procuradas, a los aprendizajes bio-estructurales y a los demás hechos formativos e informativos. Podemos enfatizar en los aprendizajes dados en el orden de improntas y no como meras enseñanzas; es decir, en los aprendizajes propiciados por necesidades y no como obligaciones, considerando que en ellos radica o se propicia el conocimiento útil. Aunque, en cualquier caso, los conocimientos previos tendrían que ser utilizados para proponer una explicación y no para suponer una imposición o una acción pretenciosa. Recordando, además, que existen signos que se descubren, como las expresiones cotidianas, y otros que se aprenden por enseñanza, como los de la lingüística.

Por otro lado, cuando pensamos al contexto como un entorno de encuentro con el signo, estamos hablando de ese entorno de interés a abordar, en el que se dan las circunstancias para lograr la captación signíca. De un espacio de encuentro y concordancia de factores, como la manifestación y la condición, que es ubicado para resolver o generar entendimientos. Un contexto que circunscribe las deducciones y conjeturas realizadas sobre el estudio signíco. Y recordando que los sistemas no verbales, como dice Barthes (1971) [vi], requieren acompañamiento del hecho lingüístico, entonces este entorno inteligible, en la comunicación verbal de los hallazgos semiológicos, bien podría situarse en un contexto de opinión.

Considerando que en éste existe una producción de entendimientos que provee de una construcción de la realidad, entendida como un hecho estructuralista. Una producción que procura aquella posibilidad de

significación sociocultural, necesaria para tener mejores condiciones de vida. Evidenciamos al signo no como una acción invisible (sólo visible desde el interior) sino como un hecho exovisible (visible hacia el exterior). Notando que un signo es una manifestación que existe realmente, porque nos damos cuenta de ella, porque la captamos (por medio de los sentidos) y no porque la imaginamos. Adquiriendo la cualidad de signo, cuando logramos entender algo de ella, cuando reconocemos en ella un dato útil, real y comprobable, no una ilusión.

Puntualizando que un modo de percepción es un aprendizaje signíco; es un enfoque de captación que se aprende, para poder entender en materia de un determinado perfil de manifestaciones. Para poder observar “lo que es” o lo que hay en una manifestación y no para fingir que observamos algo que no hay o para mentir, como disimula Eco (2000). Un aprendizaje signíco que tiene por propósito, el de materializar y estructurar un conocimiento, advirtiendo el uso de la razón y de la lógica. No para construir un simulacro de los objetos observados, como lo sugieren Barthes (1971) y Beuchot (2004), si entendemos por simulacro no sólo a la ausencia de verdad sino a la ausencia de realidad.

Pudiendo acotar que este concepto de signo seguramente modificaría sus componentes tradicionales. Pues en lugar de constar de un significante y un significado, tendría que constar de una manifestación o un manifestado (una unidad verbal y/o no verbal) y de un entendimiento o un entendible (una idea, noción, información o inferencia). Reservando el hecho de significar a la experiencia que se obtiene de entender; es decir, en el caso de la impronta observada, a la asimilación que se genera en el cachorro de león, debido a la advertencia que produjo la serpiente.

Y siendo ambiciosos, creemos que el entendimiento (y no la lengua) es el objeto de estudio de la lingüística para ser considerada como una ciencia. Comprendiendo que las manifestaciones lingüísticas (llámense letras, palabras o frases) ya han sido determinadas y gramatizadas. Siendo el entendimiento y no la lengua, ese objeto unívoco que nos ofrece los principios de unidad y de clasificación, planteados por Saussure, entre otros autores, que han pensado en una ciencia del lenguaje. Observando que el entendimiento es aquel descubrimiento buscado por Saussure y por Benveniste (1977: 50-51), preocupados en enfocar ese “principio de unidad que domina la multiplicidad de los aspectos” con que aparece el lenguaje, y que permite “clasificar los hechos del lenguaje entre los hechos humanos”. Sin necesidad, en el entendimiento, de reducir el lenguaje a la exclusividad de lengua para satisfacer esta doble condición.

Encontramos a la semiótica o semiología como una ciencia en la que se estudian los signos, según su condición asignada en el lenguaje, en el sistema o

en el contexto en el que se encuentran. Una ciencia instrumental de otras ciencias y materias (como la lingüística), que da respuesta a los problemas de entendimiento, a partir de las manifestaciones planteadas, y en donde se consigue observar significaciones intersubjetivas.

¡Ha!, por cierto, olvidaba decirles que Ariel, es mi hijo y colaborador en la realización de este texto

Notas:

[i] Conversaciones del autor con Ariel O. Orenday Martínez, sobre semiología. Realizadas durante los años de 2022 y 2023, en Tulancingo, Hidalgo.

[ii] BEUCHOT, Mauricio. (2004). La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia. México: Fondo de Cultura Económica.

[iii] ECO, Umberto. (2000). Tratado de semiótica general. España, Barcelona: Editorial Lumen.

[iv] BENVENISTE, Émile. (1977). Problemas de lingüística general II. México: Siglo XXI editores.

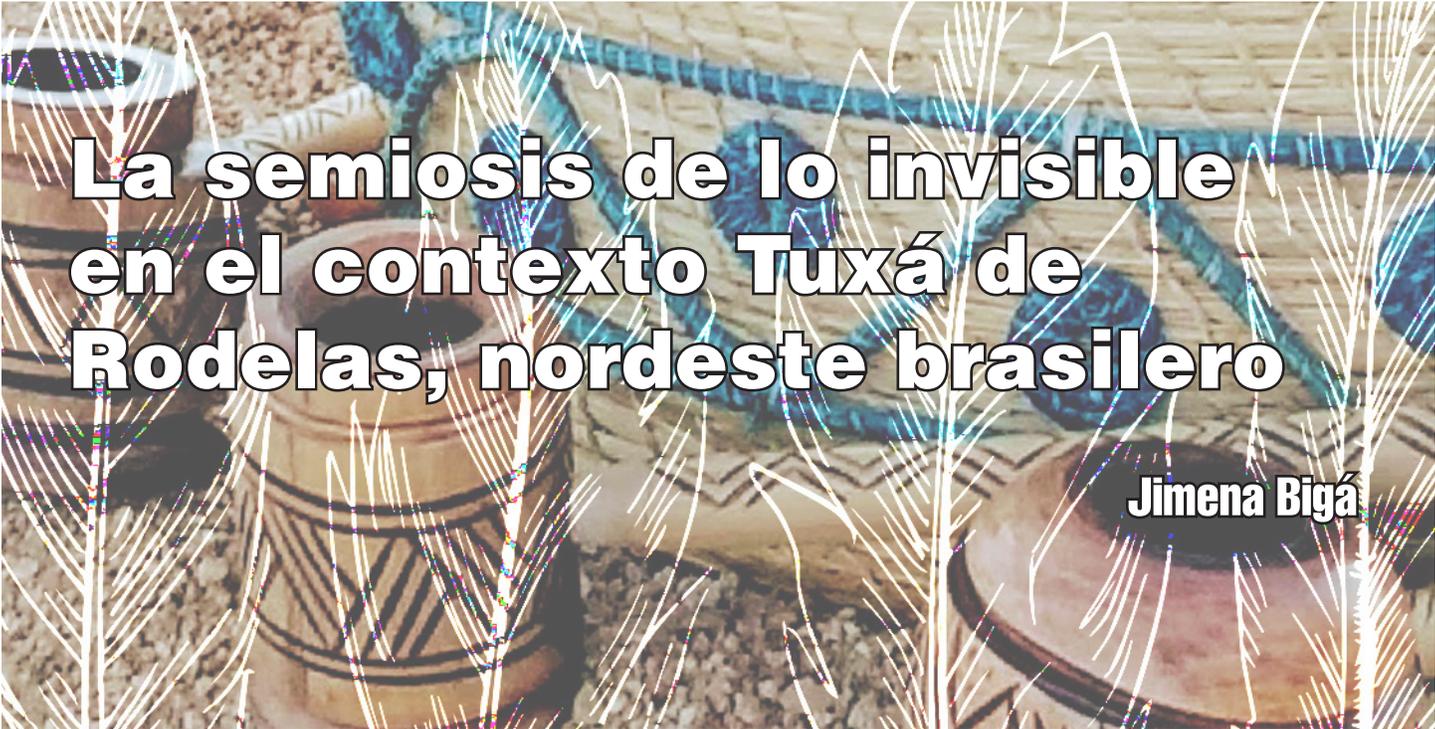
[v] FABBRI, Paolo. (2000). El giro semiótico. España, Barcelona: Editorial Gedisa.

[vi] BARTHES, Roland. (1971). Elementos de Semiología. Madrid: Alberto Corazón.



17
PAÍSES





La semiosis de lo invisible en el contexto Tuxá de Rodelas, nordeste brasileiro

Jimena Bigá

La biosemiótica postula que la vida es un proceso de comunicación comunicación inherente a los organismos vivos. El biosemiótico Kalevi Kull (2009, p. 82) resalta que esta actividad es exclusiva de ellos. Sin embargo, la diversidad de representaciones en el mundo varía según el contexto. La semiótica en sí está llena de fundamentos teóricos creados dentro de un mundo que conocemos y que de alguna manera u otra nos estructura, y muchas veces lo que está fuera de esa caja estructurada al no ser conocido no lo consideramos. Pero ¿qué sucede cuando nos adentramos en un contexto donde lo que conocemos y sabemos no sigue esa misma lógica? ¿Cuándo las reglas de la vida son diferentes? ¿Cuándo lo ausente está presente y lo que está muerto convive con el cotidiano de los vivos, comunicándose y significando? Esta reflexión busca ampliar la semiótica a contextos no occidentales, donde los procesos de comunicación trascienden nuestro entendimiento y no son antropocéntricos. Presento una propuesta

de la *contra-semiótica*, en desarrollo para mi tesis doctoral junto al grupo Indígena Tuxá de Rodelas, en el Nordeste brasileiro.

¿Quiénes son los Tuxá?

Brevemente, los Tuxá de Rodelas son una comunidad Indígena que anteriormente habitaba las márgenes del río São Francisco y mantenía una relación de coexistencia con este, poseyendo más de 34 islas. Sin embargo, estas tierras fueron gradualmente perdidas debido a expropiaciones e inundaciones, tanto naturales como provocadas (más información de la etnohistoria de los Tuxá de Rodelas, Salomão, 2020). En 1988, una gran inundación causada por la construcción de la hidroeléctrica de Itaparica provocó que los Tuxá se dividieran en tres grupos —este ensayo está enfocado en los Tuxá de Rodelas— obligándolos a abandonar su territorio ancestral (Durazzo, 2020; Cruz, 2017, p. 62-65) el cual aún hoy los Tuxá

están luchando por la demarcación oficial. Este desplazamiento forzado resultó en rupturas culturales, espirituales y simbólicas que afectaron profundamente sus formas de vida, relaciones sociales y prácticas, dejando muchos de sus sitios sagrados fuera de su alcance.

En este texto, exploraré las formas de comunicación que he observado y vivenciado durante mi trabajo de campo con esta comunidad, por lo que esto está pensado desde el contexto Tuxá, lo que no significa que en otros grupos Indígenas ocurra y se interprete de la misma manera. Abriéndome a nuevas perspectivas, me sumergí en un mundo

desconocido para comprender la importancia de las voces a menudo marginadas.

Las contra-semióticas y las formas comunicacionales

En su artículo “*Abrazar el error y la divergencia*” (2024), Bianca Suarez-Puerta destaca la necesidad de creatividad durante el proceso de investigación, un punto que resonó con mis propias experiencias en el trabajo de campo y el análisis de datos. En contextos de investigación descolonizadora, especialmente con comunidades Indígenas, la creatividad y la flexibilidad son esenciales para abordar resultados inesperados o situaciones que desafían nuestra compren-



Figura 1: Movimientos corporales en la danza del Toré público Tuxá. Foto: Hortência Sant’Ana, 2016.

sión previa sin invalidarlos. En este enfoque colaborativo, el grupo junto al que se realiza el estudio se convierte en un participante activo, rechazando así la noción de ser objetos de investigación.

Precisamente, la desestimación de lo “no académico” o “sin validez científica” en relación con materiales específicos sensibles para una comunidad en particular refleja una falta de consideración ética en el ámbito académico occidental. Esta falta de reconocimiento desencadena una paradoja, ya que la ciencia occidental demanda el respeto y la adhesión a principios éticos. Por ello, propongo llamar a este enfoque, que se basa en la experiencia contextual para explicar hechos dentro de un contexto específico, en este caso el contexto Tuxá, sin permitir generalizaciones, como un fundamento de investigación. En contextos Indígenas, la imposibilidad de generalizar se hace evidente, ya que cada nación Indígena constituye un universo único compuesto por una multiplicidad de realidades interconectadas. Esto subraya la necesidad de adoptar un enfoque plural en *contra-semióticas*.

Sin embargo, en algunas universidades a nivel mundial, se emplean *metodologías Indígenas de investigación*, las cuales son descolonizadoras (Smith, 2012) y abarcan las perspectivas Indígenas tanto en el ámbito científico como en debates que conciernen a la humanidad en su conjunto, como es el caso del cambio climático. Estas metodologías incorporan las visiones Indígenas, las cuales son intrínsecamente contextuales, fomentando así una investigación responsable, recíproca y adaptada a las necesidades de la comunidad (e.g. Wilson, 2008; Kovach, 2021). Por consiguiente, el uso de estas metodologías se alinea con el objetivo de facilitar y fomen-

tar el diálogo entre el pensamiento científico occidental y el pensamiento Indígena.

Los mundos Indígenas se caracterizan por estar formados por redes extensas de interacciones, donde todo está interconectado, trascendiendo los límites humanos y biológicos para abarcar los ámbitos materiales, espirituales y cosmológicos, incluyendo el cosmos.

Esta interrelación, fundamentalmente marcada por la coexistencia, es crucial para la generación y transmisión de conocimientos tradicionales a lo largo de las generaciones. En el contexto Tuxá de Rodelas, las interacciones sociales adquieren múltiples significados en distintas esferas, tales como las esferas de: la materialidad, las prácticas ecológicas tradicionales y los complejos rituales, que son llamados por los Tuxá como *trabalho de ciência* [trabajo de ciencia], a través del cual se transmite conocimiento (Durazzo, 2019). Estas esferas están estrechamente interconectadas e interdependientes entre sí. La ausencia de una de estas esferas, como ocurre en el mundo Tuxá, resulta en la pérdida de sentido y continuidad, de manera similar a las interacciones sociales, donde la falta de una parte es irremplazable.

Aunque exista la *comunicación verbal*, estas interrelaciones se manifiestan a través de signos interactivos que generan otras diversas formas de comunicación, donde ni los seres humanos ni los lenguajes verbales desempeñan un papel central. En oca-



Figura 2: 1: Simbolos triangulares pintados.
2: Simbolos triangulares con puntos negros en su interior. Fotos: Herbson Silva, 2019

siones, se habla de redes de socialización holística, donde el cuerpo y otros elementos, en diferentes interacciones, adquieren una importancia equiparable a la del ser y el aspecto verbal para la creación de significado. Por ejemplo, en las danzas rituales como el Toré público de los Tuxá de Rodelas, los movimientos corporales, las manos, los pies, la fuerza y los gestos crean sonidos que representan la presencia de entidades cosmológicas (Figura 1 y ver también Figura 3.2). De manera similar, en la *dança do Praia*, por ejemplo, en el caso del grupo Indígena Pankararú (Nordeste), algunos hombres llamados *zeladores* se cubren totalmente con vestimentas para encarnar seres cosmológicos (Santos, 2021, p. 61). La dirección y entonación de estas danzas ritualistas en el Nordeste determinan su objetivo y significado, destacando una *comunicación gestual y visual* a través de los movimientos corporales y, en algunos casos, las vestimentas ceremoniales.

Continuando con la *comunicación visual*, se encuentran los grafismos, presentes tanto en pinturas faciales y corporales como en artefactos. Estos grafismos poseen diversos significados identitarios y culturales, a menudo actuando como marcadores de diferenciación cultural y, en ocasiones, de género y estadio de vida de la persona (infante, adolescente, adulto, etc.). Además, pueden variar según el bioma o entorno natural en el que se encuentren. Las pinturas faciales y corporales pueden consistir en símbolos geométricos y líneas que representan conceptos como coexistencia, camuflaje, protección, visibilidad o vestimentas, entre otros.

Por ejemplo, entre los Tuxá, los grafismos tradicionales son triángulos alineados verticalmente con dos líneas paralelas que los rodean. Estos triángulos, pintados en ne-

gro (Figura 2.1) o sin pintar con puntos en su interior (Figura 2.2), representan su relación de coexistencia con el río São Francisco



Figura 3: 1: Grafismos Tuxá en objetos. Foto: Herbson Silva, 2020. 2: Pinturas faciales y corporales Tuxá. Foto: Hortência Sant'Ana, 2016.

y sus islas, así como su ancestralidad. Las líneas verticales que encierran los triángulos simbolizan el flujo del río, y este esquema se utiliza como una forma de camuflaje dentro de su entorno. Estos se encuentran también en artefactos de uso ritual y cotidianos (Figura 3.1), y objetos precoloniales,



Figura 4: Pipas o *cachimbos*. Foto: Herbson Silva, 2020.

además de pinturas faciales y corporales (Figura 3.2)

El cuerpo también puede servir como medio para la subjetivación de materialidades que requieren de la agentividad humana para cobrar vida, como es el caso de instrumentos musicales como flautas, silbato o pipas [*cachimbos*] (Figura 4), entre otros. Estos objetos adquieren una agencialidad a través de la respiración humana, manifestando voces ancestrales mediante el sonido de la flauta, que en algunos grupos Indígenas la subjetivan con connotaciones cosmológicas (ver Graneros 2009, p. 112). Esa agencialidad humana puede connotar una invitación a los distintos planos al inicio de un ritual mediante el sonido del silbato en el caso de los Tuxá, y la flauta en el caso de los Pankararú (Santos, 2021, p. 61). O para expresar la esencia de la entidad ancestral mediante el humo inducido por el soplido humano a través de la pipa y el tabaco incinerado (caso Tuxá).

Estas son formas de *comunicación oral pero no verbal*. Como desarrollo más en profundidad

en un artículo (artículo inédito), que está en proceso de publicación aún, en el caso de la pipa se pueden identificar dos tipos de manifestaciones comunicativas (caso Tuxá). Por un lado, el ser humano dialoga activamente con la entidad espiritual o cosmológica al absorber y exhalar el humo por la boca (Figura 5.1). Por otro lado, el ser humano, a través de su respiración, facilita la participación activa de esta entidad para brindar protección y sanación, al soplar el humo a través del hornillo y expulsarlo por la boquilla de la pipa hacia el entorno o sobre el cuerpo de alguna persona (Figura 5.2).

Estos son dos niveles distintos de una semiótica comunicacional multisensorial (olfativa, visual, táctil, acústica) que solo puede ser comprendida, como sugiere Suarez-Puerta (2024), si abrazamos la divergencia y la hacemos dialogar con nuestro mundo.

También están los objetos materiales que requieren del cuerpo humano para crear significado, como las maracas (Figura 6) o los *tembetás*, estos últimos son hallazgos arqueológicos en el área, que solía ser habitada por los Tuxá de Rodelas (Etchevarne, 1992, p. 63). Las maracas, instrumentos musicales de percusión, necesitan del cuerpo humano para crear un significado funcional, como guiar los pasos y el ritmo en las danzas rituales, o conducir a los seres encantados hacia el punto de encuentro. Por otro lado, los *tembetás* son ornamentos labiales, que atraviesan el labio inferior y, al hablar, producen una pronunciación y un tono de voz alterados, lo que puede connotar la presencia de otra entidad en contextos rituales. Tanto estos instrumentos como los ornamentos no son subjetivados, sino activados para mediar, creando una *comunicación sonoro-acústica*.

Estos tipos de formas de comunicación se desarrollan a través de interacciones sociales que generan signos, índices y símbolos concomitantes. Estos elementos no solo



Figura 5: 1: Comunicación activa humano-entidad. 2: Manifestación activa de la entidad para protección. Fotos: Hortência Sant'Ana, 2016.

tienen significados individuales dentro de un contexto específico, sino que también connotan una interdependencia con otras esferas, como los recursos naturales disponibles en su bioma específico. Por ejemplo, entre los Tuxá, todo se confecciona con elementos naturales disponibles, lo que requiere conocimientos de prácticas ecológicas tradicionales. La interdependencia entre estas esferas de lo material y lo ecológico, junto con las prácticas rituales para obtener autorizaciones y expresar gratitud, es esencial e influye en el éxito de las actividades como

la caza, la pesca, la recolección de plantas medicinales, la obtención de miel y los recursos para la artesanía (Bigá, Artículo inédito).

Estos rituales, donde se utilizan elementos como el maraca, la pipa y el tabaco, son fundamentales ya que facilitan la comunicación inter dimensional. Sin embargo, cada una de estas esferas comparte propiedades de las otras, lo que las hace inextricables entre sí.



Figura 6: Maracas Tuxá. Foto: Jimena Bigá, 2023.

Conclusión

Cuando reflexionamos sobre estos universos tan complejos, que abarcan desde el átomo hasta el cosmos, podemos asociarlos con el concepto peirceano de *sinequismo* (Peirce, 1998). Sin embargo, el sinequismo no incluye entidades espirituales o cosmológicas; se centra en el eje de la materia y lo biológico. El pensamiento Indígena complementa esta perspectiva al incorporar lo “ausente”: el dominio espiritual, cosmológico y el materialismo animado o subjetivado. Aquí es donde entran en juego los contra discursos semióticos o las contra-semióticas, al describir la semiosis de lo invisible. Al observar y percibir que todo está intrínsecamente interconectado, formando una diversidad de paisajes sonoros, visuales, gestuales, musicales, acústicos, etc., el proceso de semiosis se vuelve más complejo, pero también se alcanza un entendimiento más amplio del ámbito semiótico.

Durante mi investigación, he enfrentado más desafíos que soluciones. Sin embargo, la etnografía en contextos Indígenas, dependiendo de cómo se aborde, es un proceso transformador que nos permite comprender la alteridad como parte fundamental del todo. Nos invita a reflexionar sobre nosotros mismos y nos brinda la oportunidad de cambiar en múltiples aspectos.

Realizar investigaciones descolonizadoras con comunidades Indígenas, permitiéndoles expresarse con todas sus voces y considerando su conocimiento como válido, nos lleva a salir de las estructuras preconcebidas y a reaprender lo desconocido. Esto nos permite explorar nuevas ideas que pueden ser innovadoras y contribuir al avance científico. En resumen, se necesita un cambio de paradigma y continuar desarrollando un diálogo recíproco entre el pensamiento occidental y el Indígena, lo que nos enseñaría de que el mundo es mucho más vasto de lo que imaginábamos.

REFERENCIAS

Cruz, F. S. M. (2017). 'Quando a terra sair' Os índios Tuxá de Rodelas e a barragem de Itaparica: Memórias do desterró, memórias de resistência. [Tesis de Maestría, Universidad de Brasilia] <http://dx.doi.org/10.26512/2017.03.D.23488>

Durazzo, L. M. (2019). *Cosmopolíticas Tuxá: Conhecimentos, Ritual e Educação a partir da autodemarcação de Dzorobabé*. [Disertación doctoral, Universidad Federal de Rio Grande do Norte]. <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/28628>

Durazzo, L. M. (2020). Ilhas da memória, memória das ilhas: Histórias ao longo do tempo e à margem do rio. In Povo Tuxá das águas do Opará, A. L. Oliveira Pereira de Souza, A. de Fretas Tomáz, J. Marques (ed.), pp. 49–68. Paulo afonso/BA: SABEH.

Etchevarne, C. (1992). Sítios dunares do Sub-Médio São Francisco, Bahia, Brasil. *Journal de la Societé des Americanistes*, 78(1), 57–71.

Kovach, M. E. (2021). *Indigenous methodologies: Characteristics, conversations, and contexts*. University of Toronto Press.

Kull, K. (2009). Biosemiotics: To know, what life knows. *Cybernetics and Human Knowing*, 16(1–2), 81–88. <http://dblp.uni-trier.de/db/journals/chk/chk16.html#Kull09>

Peirce, C. S. (1998) [1893]. Immortality in the light of synechism. En *The essential Peirce. Selected philosophical writings*, Vol. 2 (1893–1913). Bloomington: Indiana University Press. <https://archive.org/details/essentialpeirces0000peir>

Salomão, R. D. B. (2020). Uma etnohistória do Submédio São Francisco e dos Tuxá de Rodelas. In Povo Tuxá das águas do Opará, A. L. Oliveira Pereira de Souza, A. de Fretas Tomáz, J. Marques (ed.), pp. 71–135. Paulo afonso/BA: SABEH.

Santos, A. C. (2021), *Sons, Torés E Toantes Da Corrida Do Imbu: Afirmação E Reafirmação Do Ser Indígena Pankararu*, Salvador: Universidade Federal da Bahia. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/34900>.

Santos-Granero, F. (2009). From Baby Slings to Feather Bibles and from Utensils to Jaguar Stones. En F. Santos-Graneros (ed.) *Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood* (p. 105–127). Tuscon: University of Arizona Press.

Smith, L.T. (2012), *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. Zed Books.

Suarez-Puerta, B. 2024. *Abrazar el error y la divergencia, El SIGNO invisible*. De: <https://elsignoinvisible.com/abrazarel-error-y-la-divergencia/>

Wilson, S. 2008. *Research is ceremony: Indigenous research methods*. Fernwood Press.

{ *Dossier* }

“Espacio: estética y significación”

“Espacio: estética y significación”

(Introducción)

Los ensayos y artículos que incluimos en este dossier están enfocados en la reflexión especulativa sobre el espacio arquitectónico. Desde los dispositivos de significación de la espacialidad, hasta las condiciones de interacción de los agentes en el entorno, el dossier aborda desde distintos enfoques los procesos de sentido involucrados en el estudio de la espacialidad. Los textos que ahora ponemos a consideración plantean preguntas fundamentales que, desde el ámbito arquitectónico han sido rectores de innumerables discusiones, teorizaciones e ilusiones disciplinares. Por ejemplo: ¿Qué es el espacio?, ¿cómo se significa lo arquitectónico de ello?, ¿es posible diseñarlo?

La diferencia entre espacio, como representación, y la espacialidad, como entorno de interacción, será uno de los tópicos transversales que articulan las discusiones trabajadas por los autores. Cada propuesta se desarrolla desde campos de reflexión concretos enfocados en el arte, la filosofía, los procesos de diseño y la producción arquitectónica.

Si bien, pensar el espacio desde este ámbito no es una reflexión nueva, si es un tema que sigue vigente en el modo en cómo pensamos los entornos habitables en nuestras sociedades contemporáneas. Por ello, en este dossier se vislumbran cuestiones relevantes sobre las condiciones estéticas y semióticas del espacio, los procesos de sentido que emergen de la interacción y los sistemas que articulan las diferentes dimensiones virtuales, reales y simbólicas que lo componen.

Ponemos en manos de los lectores, pensando desde estudiantes, profesionistas y hasta investigadores, 5 artículos que esperamos les permitan adentrarse en la reflexión sobre su propio entorno, problematizar al mismo tiempo la dimensión espacial en su vida cotidiana y resignificar un entendimiento más amplio sobre cómo abordar esta temática.

Julio Horta / Donovan Lomelí
Editores del Dossier
Ciudad Universitaria. UNAM

Una aproximación semiótica-fenomenológica a la experiencia espacial del entorno-ambiente humano

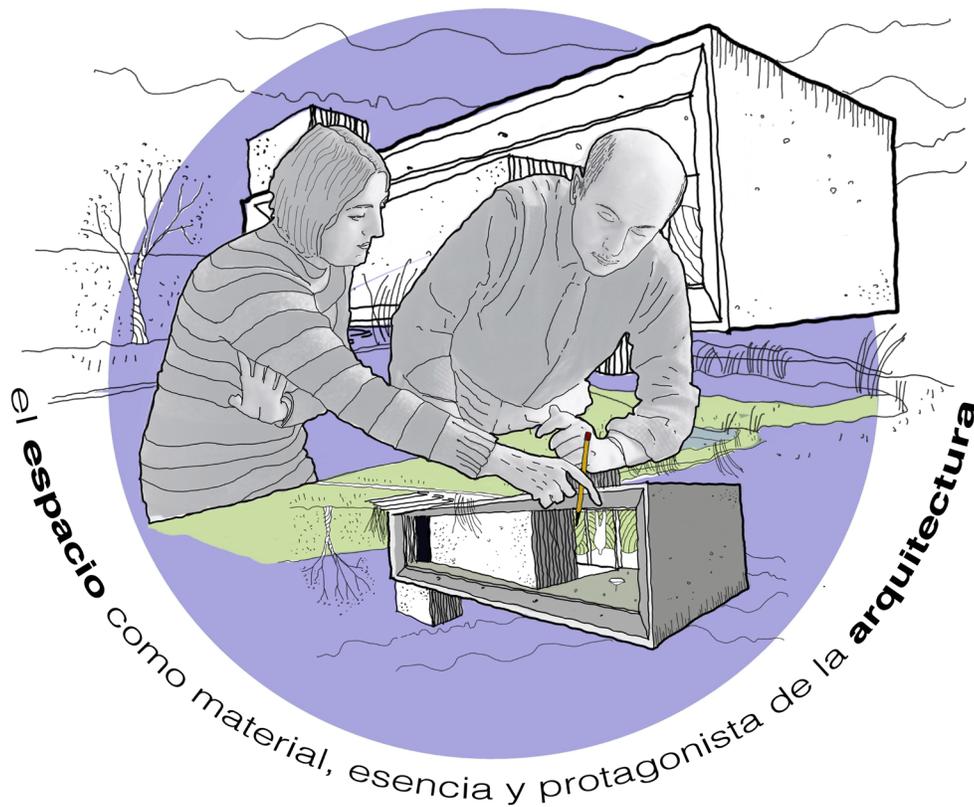
Dr. en Arq. Adrián Baltierra Magaña

“Además, de tener en cuenta que ser quiere decir también estar en el espacio, y en efecto yo había sido echado en el espacio todo lo largo que era, con el espacio todo a mi alrededor que, aunque yo no lo supiera, se sabía que continuaba por todos lados, el espacio que ahora no importa estar allí mirando si contenía alguna otra cosa”.

Mitosis. Italo Calvino. Todas las cosmicomicas.

Estas reflexiones parten de la siguiente pregunta: ¿La experiencia espacial encarnada constituye un acto semiótico? Lo anterior parte de cuestionar lo que en el ámbito de la arquitectura se entiende por espacio, el cual se considera un término programático tanto del pensar como dentro del hacer arquitectónico en el ámbito profesional, académico y mediático.

I. UNA CRÍTICA A LA NOCIÓN DEL ESPACIO COMO PARADIGMA DEL PENSAR Y HACER DE LA ARQUITECTURA



VISIÓN ARQUITECTÓNICA PARADIGMÁTICA

Imagen 1. En el contexto contemporáneo la noción hegemónica en el ámbito disciplinar de la arquitectura plantea al 'espacio' como material, esencia y protagonista, lo que implica desconocer el vínculo cotidiano que tenemos los seres humanos con el entorno-ambiente a través de nuestra experiencia espacial encarnada.

La noción de **espacio** en el ámbito de la arquitectura es una noción que se viene consolidando a lo largo del siglo XX, actualmente llega a constituirse como paradigmática y dominante en la manera en como se piensa el hacer arquitectónico. Basta reconocer en qué medida dicho imaginario se encuentra presente en las maneras de decir. En una búsqueda realizada a través de google¹ se obtienen los siguientes

resultados: **1.** *creación + arquitectura + espacio*: **2 110 000** resultados. **2.** *materia prima + arquitectura + espacio*: **2 530 000** resultados. **3.** *protagonista + arquitectura + espacio*: **3 800 000** resultados. **4.** *esencia + arquitectura + espacio*: **5 640 000** resultados. **5.** *materia + arquitectura + espacio*: **13 500 000** resultados. **6.** *material + arquitectura + espacio*: **21 200 000** resultados. **7.** *arte + arquitectura + espacio*: **28 800 800** resultados. **8.** *diseño + arquitectura + espacio*: **40 200 000** resultados. Véase la cantidad de búsquedas en millones que vincu-

¹ Este análisis de términos a través del buscador de google posibilita hacer una aproximación alrededor de que tan presente se encuentra en el imaginario la noción del 'es-

pacio' en el ámbito arquitectónico.

lan los términos de **espacio** y **arquitectura**, lo que da cuenta de cómo dicho imaginario² permea y se extiende en la sociedad.

De igual modo se pueden encontrar expresiones que hacen pensar que tan presente está la noción del **espacio** en relación al ámbito de la arquitectura: **A.** “*El espacio es materia de arquitectura*” (3 430 resultados). **B.** “*La materia del espacio arquitectónico*” (7 360 resultados). **C.** “*Espacio es arquitectura*” (7 440 resultados). **D.** “*El espacio es la materia prima de la arquitectura*” (10 000 resultados). **E.** “*El espacio es el protagonista de la arquitectura*” (20 100 resultados). **F.** “*La arquitectura es el arte del espacio*” (24 000 resultados). **G.** “*La esencia de la arquitectura es el espacio*” (38 100 resultados). **H.** “*La arquitectura es la creación de espacio*” (41 200 resultados). **I.** “*El espacio es la esencia de la arquitectura*” (66 200 resultados). Este panorama sugiere cómo la noción de **espacio** es parte de la significación que está presente en las maneras de decir y pensar la arquitectura; así mismo, permiten hacer visible que el término **espacio** en su relación con la arquitectura se encuentra formando parte del imaginario contemporáneo.

La historia de cómo se ha llegado a afianzar la noción de **espacio** y en qué medida ha llegado a ser programática puede encontrarse a inicios del siglo XX. Se llega a mencionar que el primer arquitecto que enuncia que el **espacio** tiene que ver con la arquitectura es Hendrik Petrus Berlage (arquitecto y urbanista holandés, 1856-1934), quien a partir de 1908 va a plantear que el sentido de la arquitectura es la “*creación de es-*

pacio” (Maderuelo, 2008, pag. 41). Así mismo Rudolph M. Schindler (arquitecto estadounidense de origen austriaco, 1887-1953), hacia el año de 1912 es promotor de la idea del espacio como “*materia prima de la arquitectura*” (Maderuelo, 2008, pag. 41). Otro de los momentos significativos de la consolidación de la noción de **espacio** llega cuando Bruno Zevi (arquitecto y crítico italiano, 1928-2000), en 1948 va a señalar que el aspecto distintivo de la arquitectura en relación a otras artes es “*el espacio interno, aquel espacio que... no puede ser representado completamente en ninguna forma, ni aprendido ni vivido, sino por experiencia directa es el protagonista del hecho arquitectónico. Tomar posesión del espacio, saberlo ver, constituye la llave de ingreso a la comprensión de los edificios*” (Zevi, 199, pág. 20).

La consolidación de la noción de **espacio** tuvo gran repercusión en el pensamiento de la arquitectura. Esta era concebida como un hacer que se fundamentaba en el acto de construir. Su materia prima era la materialidad del ladrillo, concreto, acero y vidrio, con lo que se construían los muros, las columnas, las cubiertas, etc. Pero, al llegar la noción de espacio, se da el primer giro espacial de la arquitectura donde, frente a los aspectos materiales-construc-tivos, se plantea que lo esencial a su ejercicio es lo inmaterial, aquello que no está sujeto a la gravedad y que es resultado de muros, columnas, cubiertas, etc., es decir el: **espacio**.

2 La noción de “imaginario” que se adopta en este ensayo refiere a la idea de: “*Imagen que un grupo social, un país o una época tienen de sí mismos o de alguno de sus rasgos esenciales*”. Termino: Imaginario. En REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es/contenido/cita > [25 septiembre 2023].

II. SOBRE LA ESPACIALIDAD HUMANA COMO EXPERIENCIA FENOMENOLÓGICA DEL ENTORNO—AMBIENTE

ESPACIALIDAD HUMANA

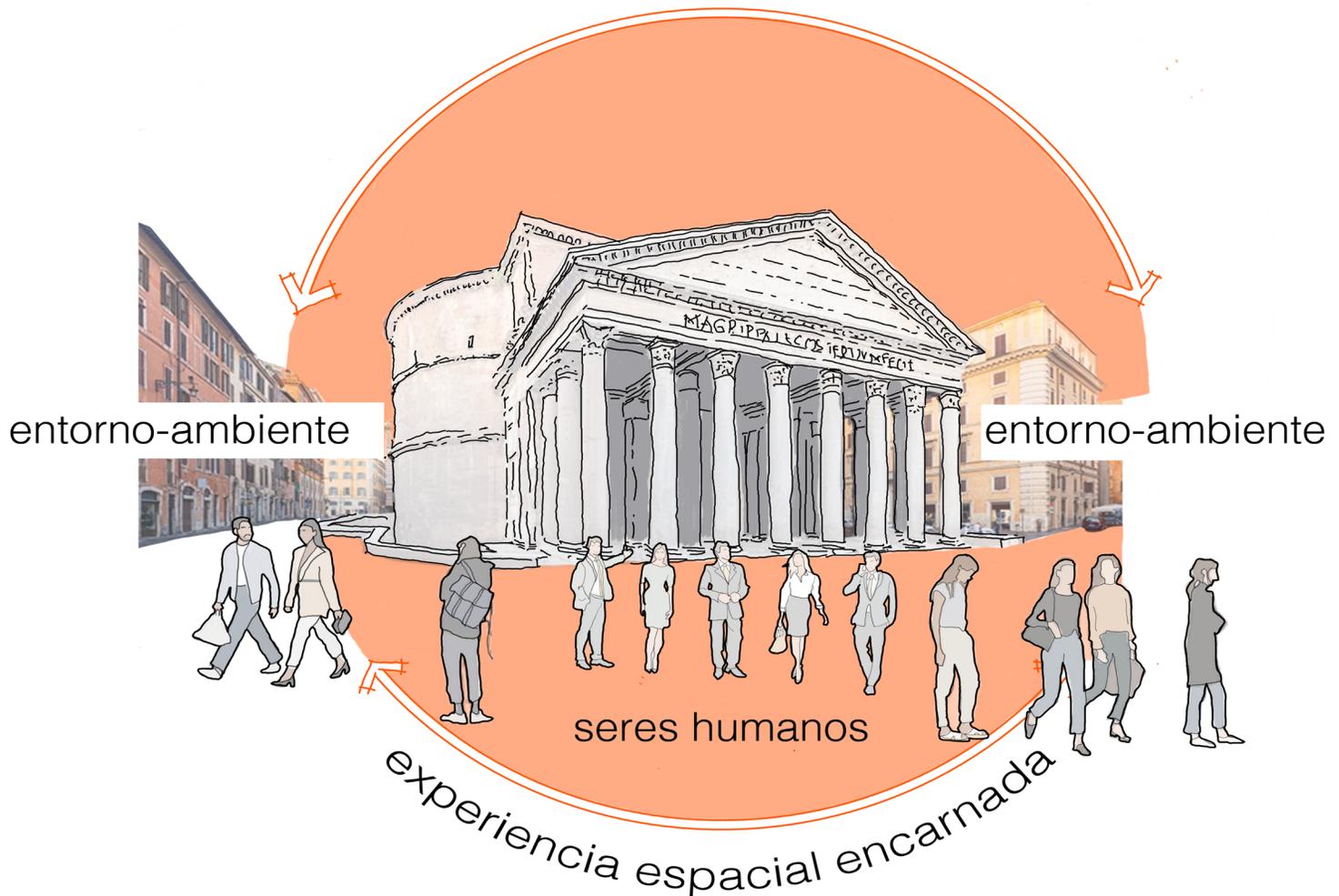


Imagen 2. Aquello que constituye la dimensión espacial de la existencia humana (espacialidad) se da como correlación entre los seres humanos, su experiencia espacial encarnada y el entorno-ambiente edificado, dichos vínculos están presentes a lo largo de la propia existencia: el ser humano es un ser ahí ubicado temporalmente con su cuerpo en un lugar.

el tiempo (que se da por el desplazamiento al realizar un recorrido).

El **espacio** a partir de inicios del siglo XX se propone como algo objetivo, manejable, que tiene cuatro dimensiones: altura, profundidad y anchura, más una cuarta que es

Todo lo anterior genera la idea de que el **espacio** es algo moldeable que puede ser creado. El espacio va adquirir cierta objetividad para poder ser considerado un mate-

rial que en manos de los arquitectos/as se puede medir y por lo tanto diseñar.

La visión que adoptan los arquitectos/as en relación al **espacio** es la de los físicos-matemáticos en donde “*el espacio es susceptible de ser medido, en sus tres dimensiones, en metro y centímetros; así es como lo hemos conocido en el colegio y como tenemos que planteárnoslo como base cuando en la vida práctica queremos emplear relaciones espaciales medibles*” (Bollnow, 1969, pág. 24).

Pero hacia mediados del siglo XX se producirá un **segundo giro espacial** que se da producto del influjo de la **fenomenología**³ que va a reconocer que en el mundo de la vida (*lebenswelt*), nuestra experiencia cotidiana no tiene las características objetivas que se le asignan al **espacio**.

Se va a reconocer que nuestro vínculo con el entorno-ambiente humano es espacial, de ahí que no hay manera de abstraernos de nuestra correlación con el mundo donde media nuestra condición somática: “el cuerpo, mi cuerpo, es el eje de este mundo. En tanto centro y único campo de la sensibilidad, el cuerpo es mi contacto esencial con todo. Ver, oír, tocar, son los elementos fundamentales del ser, de un yo con órganos concretos propios que, a partir

3 Para una aproximación a la fenomenología como ‘mundo de la vida’ (*lebenswelt*) se puede recurrir a la descripción que hace Robert Sokolowski en el texto “*Introducción a la fenomenología*” en donde señala: “*El mundo de la vida surge como un tema filosófico en contraste con la ciencia moderna. La forma altamente matemática de ciencia que fue introducida por Galileo, Descartes y Newton llevó a la gente; a pensar que el mundo en el cual vivimos, el mundo de colores, sonidos, árboles, ríos y rocas, el mundo de las que vinieron a llamarse ‘cualidades secundarias’, no era el mundo real; en su lugar, se decía que el mundo descrito por las ciencias exactas era el verdadero, y éste era un mundo muy distinto del mundo que experimentamos directamente*”. (pág. 185)

de ahí, reconoce una naturaleza espacial y temporal” (Cisneros, 2006, pág. 74).

De lo que se deriva que la experiencia espacial que establecemos con el mundo es una experiencia espacial encarnada⁴ (Pérez-Gómez, 2019, pag. 128) a través de ese médium que es nuestro cuerpo. Dicha experiencia espacial es lo que se conocerá como espacialidad: “La espacialidad y la temporalidad son el espacio y el tiempo vivo, que reconozco cotidianamente y que tienen un sentido para mí. Representan el lugar en el que estoy aquí y ahora, o en el que tengo un pasado o un horizonte futuro” (Cisneros, 2006, pág. 74).

Pasar de la noción de **espacio** a la de **espacialidad** es plantearle al ámbito arquitectónico una crisis que no es fácil aceptar ya que implica dejar de lado aquello que parecía darle sentido a la propia arquitectura. Al ser la **experiencia espacial encarnada** algo que está en función del “*ser ahí*”⁵ (Dasein) heideggeriano, lo que tradicionalmente se concibe como **espacio** en

4 Conviene recordar aquí el texto de Alberto Pérez-Gómez (ingeniero-arquitecto mexicano, 1949), “*La fenomenología de la arquitectura y la conciencia encarnada*”, quien va hacer referencia a la arquitectura desde un punto de vista fenomenológico y va a referirse a la percepción encarnada para señalar que: “*Somos primero y, ante todo, cuerpos mortales y autoconscientes, involucrados con el mundo a través de la orientación desde nuestros orígenes. En tanto conciencias encarnadas, estamos profundamente involucrados en el mundo que nos da consciencia, en primera instancia un terreno pre-conceptual que depende en gran medida de la arquitectura como orden externo y respuesta primera para darnos límites*”. (pág. 131)

5 Martin Heidegger desarrolla la noción del ser humano como un “*ser ahí*” (Dasein) arrojado al mundo en el libro de “*El ser y el tiempo*” publicado originalmente en alemán en 1927. Heidegger, Martín. (1993). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de cultura económica.

III. LA EXPERIENCIA ESPACIAL ENCARNADA COMO SIGNO DEL ENTORNO-AMBIENTE HUMANO



Imagen 3. En contra del arquitecturocentrismo, es decir, pensar que la arquitectura es el referente de explicación del vínculo que tenemos los seres humanos con el entorno-ambiente edificado y de que el 'espacio' es material, esencia o protagonista del hecho arquitectónico. Lo que se plantea es que la correlación entre **seres humanos-experiencia espacial encarnada-lo edificado** es parte del fenómeno de la **espacialidad humana** y **signo** de aquello que podemos llamar el **entorno-ambiente humano**. Este es un signum que emerge de la correlación entre seres humanos-experiencia espacial encarnada-lo edificado y de las múltiples dimensiones de lo humano (políticas, económicas, sociales, culturales, ideológicas, estéticas, tecnológicas, ambientales, etc.).

la arquitectura no puede ser **manipulable, moldeable, delimitado** o **creado**.

Como se ha podido señalar nuestra experiencia espacial no es neutral, más aún,

es intencional, ya que en ese estar arrojados al mundo establecemos correlación con él (seres vivos, cosas, experiencias, etc.). Si retomamos el planteamiento que hace Charles Sanders Peirce (filósofo estadounidense-

se, 1839–1914) sobre el signo donde esté es “cualquier ‘algo’ que un ‘alguien’ refiere a otro ‘algo’, tomando como nexo de semejanza o comparación ‘algún’ rasgo compartido”. Porque cualquier ‘cosa’ –objeto, suceso, acción, omisión, rasgo, actitud– es susceptible de cobrar valencias sémicas cuando incurre en semiosis” (Duch, Chillon, 2012, p. 36); luego entonces, se nos plantea como relevante considerar que la **experiencia espacial encarnada** puede establecer cierta semiosis⁶ (Veron, 1993, pag. 104).

Si lo anterior se plantea de esa manera, se presenta como relevante la pregunta: **¿De qué es signo la experiencia espacial encarnada que establecemos con las edificaciones de manera cotidiana?**

Como se comentaba, la noción de **espacio** que se maneja en el ámbito disciplinar, entra en crisis cuando reconocemos nuestra **experiencia espacial encarnada** (espacialidad)⁷. Pero también, entra en crisis la propia noción de arquitectura al suponer que el sentido de esta es la construcción y con ello lo referente a su materialidad (muros, cubiertas, columnas, concreto, acero, vidrio, resistencia, cálculo, etc.). Si atendemos lo señalado por Gaston Bachelard (feno-

6 La noción de semiosis según lo señala Verón: “Supone una relación entre tres sujetos... el objeto, el signo, el intérprete no son otra cosa que los soportes del proceso semiótico” (pág. 104). El fenómeno de la **experiencia espacial encarnada** podría estar comprendida por estos tres aspectos: Seres humanos (interprete) – experiencia espacial encarnada (signo) – entorno/ambiente (objeto).

7 En el contexto de este ensayo el término **experiencia espacial encarnada**, se refiere a como cada uno como seres humanos nos vinculamos con los entornos-ambientes que vivenciamos a través de nuestra condición somática a lo largo de nuestra existencia.

menólogo francés, 1884–1962), cuando dice que “habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de la vida, cómo nos enraizamos, de día en día, en un ‘rincón del mundo” (Bachelard, 2009, pag. 34), luego entonces, se puede inferir que nuestra relación con lo construido no se reduce a su materialidad como lo piensan muchos arquitectos/as.

Al considerar que la noción de “*espacialidad es una definición esencial de la existencia humana... que sea espacial no significa, pues, que el hombre, así como todo otro cuerpo, llene con su cuerpo un espacio determinado, es decir, que ocupe un volumen determinado, y que encuentre en ocasiones obstáculos para deslizarse por una abertura demasiado estrecha, sino que expresa que el hombre está determinado en su vida siempre y necesariamente por su actitud frente a un espacio que le rodea*” (Bollnow, 1969, pág. 29); entonces, no es factible plantear que la arquitectura es una disciplina autónoma desligada de la producción de lo humano, no es el arte de construir edificios (RAE, 2023), tampoco hace referencia a la principal de las construcciones (*arkhe*=principal + *tekton*=construcción). Aquello que se hace llamar arquitectura requiere concebirse no sólo como una actividad disciplinar, sino como parte del **entorno-ambiente humano**.

El referente, de lo que es signo la experiencia espacial encarnada, no es de la arquitectura como construcción, sino es signo del entorno-ambiente humano que es intencional y que no es nunca algo acabado, sino que siempre emerge en la precisa correlación que a lo largo de nuestra existencia estable-

ceamos los seres humanos con el mundo.

El **entorno-ambiente humano**, en donde se encuentra inserta la arquitectura, es un **médium**; es un signum que emerge de la correlación entre los **seres humanos**, su **experiencia espacial encarnada** (vivencia) y lo **edificado** (construido-habitado). Esta triada en su conjunto es la que podría considerarse como el fenómeno de la **espacialidad humana** y de la que es **signo** el **entorno-ambiente humano** del que formamos parte y que excede a todo hecho arquitectónico.

FUENTES DOCUMENTALES

LIBROS:

Bollnow, Otto Friedrich (1969). *Hombre y Espacio*. Barcelona: Editorial Labor.

Cisneros Sosa, Armando (2006). *El sentido del espacio*. México: Miguel Ángel Porrúa.

Duch, Lluís. Chillón, Albert. (2012). *Un ser de mediaciones. Antropología de la comunicación*. Vol. 1. Barcelona: Herder editorial.

Maderuelo, Javier (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal.

Pérez-Gómez, Alberto (2019). *Tránsitos y fragmentos. Textos críticos de Alberto Pérez-Gómez*. México: Facultad de Arquitectura. UNAM.

Sokolowsky, Robert (2012). *Introducción a la fenomenología*. México: itanjáfora Morelia Editorial.

Verón, Eliseo (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Zevi, Bruno (1991). *Saber ver la arquitectura*. Barcelona: Ediciones apostrofe.

Reflexiones de la producción arquitectónica hipermoderna y el semiocapitalismo

Mtra. en Arq. Jatziri Márquez Cervantes

La lógica del consumo es una lógica de manipulación de signos y no puede ser reducida a la funcionalidad de los objetos. Consumir significa, sobre todo, intercambiar significados sociales y culturales y los bienes/signo que teóricamente son el medio de intercambio se acaban convirtiendo en el fin último de la interacción social.

J. Baudrillard.

Durante las primeras décadas del siglo XXI se ha experimentado el exceso de algunas características socioproductivas que no distan mucho de la era moderna y postmoderna. Por lo cual, algunos autores refieren a este periodo de tiempo con el prefijo hiper-; una era hipermoderna, donde destaca un modo de relación-producción basado principalmente por el consumismo de mercancías. Teniendo en cuenta que, el acto de consumir va más allá del intercambio de bienes materiales, implica un intercambio de signos; surge el interés

sobre el término de semiocapitalismo, que permite integrar coordenadas a este modo de relación-producción. En cuanto a la producción de arquitectura en la era hipermoderna -hiperarquitectura-, identificamos que se caracteriza ser íconos de alguna marca privada o de una ciudad; a tener una estética particularmente atractiva, seductora y llamativa. Es así como, la elaboración de entornos-mercancías antepone el valor estético, el valor de signo y el valor de cambio en la producción. Por lo tanto, resulta problemática en esta era asumir a los entornos-mercancías como simples bienes materiales; porque en las fases del ciclo de producción influye la dimensión subjetiva e intersubjetiva. Es por todo esto que, interesa reflexionar sobre la hiperarquitectura y el semiocapitalismo del siglo XXI.

Dicho lo anterior, a lo largo de esta breve reflexión identificaremos algunas características de la producción arquitectónica de la era hipermoderna o de la hiperarquitectura. Luego, revisaremos la relación que se esta-

blece entre el signo, la marca y la publicidad; aspectos relevantes para comprender al semiocapitalismo y su relación con la arquitectura. Finalmente ofreceremos algunas reflexiones sobre la pertinencia de la coorde-

nada semiótica para la comprensión de un modo de relación-producción que considera al consumo de entornos-mercancías como intercambio de signos.

CARACTERÍSTICAS DE LA PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA HIPERMODERNA

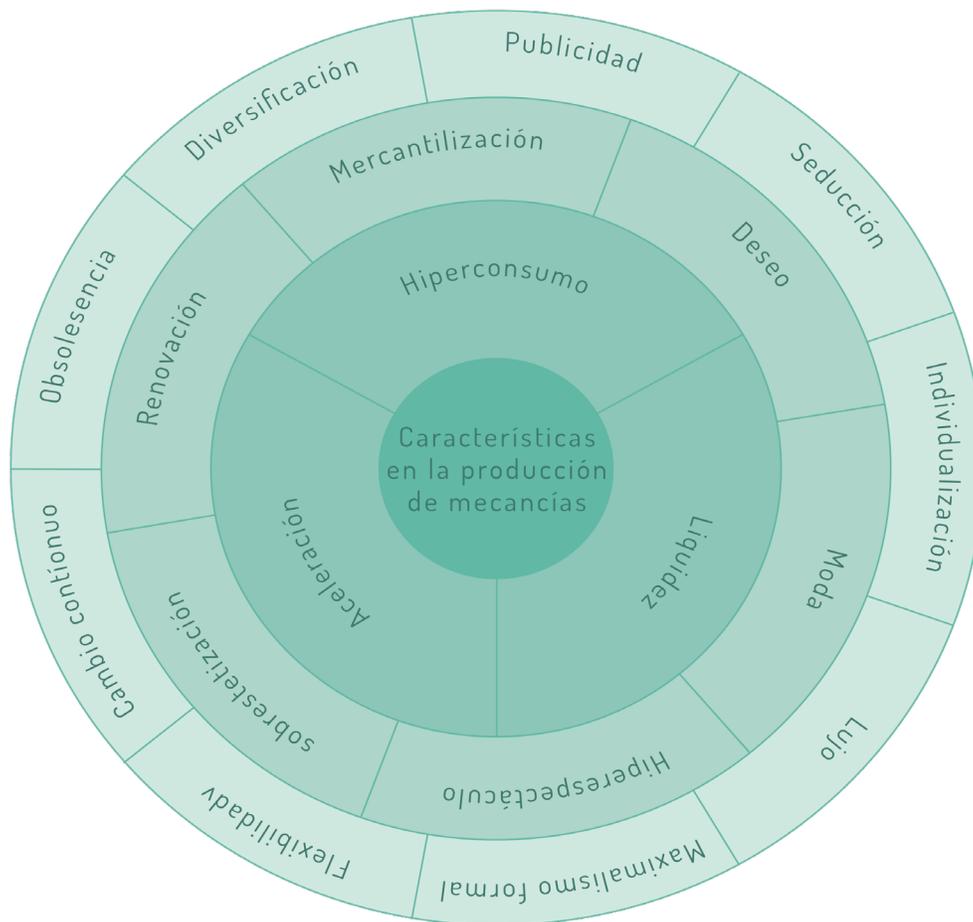


Imagen 1. Este esquema busca mostrar algunas características principales y secundarias de la producción de mercancías hipermodernas. Fuente: elaboración propia.

Empezaremos por considerar que, el periodo de tiempo **de finales del siglo XX hasta principios del siglo XXI se asume como una era hipermoderna**, en la cual algunas características de las eras anteriores se perciben de manera excesiva, desmedida o desbordada; como sucede con el acto de consumir. En particular, en la era hipermoderna **se ha consolidado como modo de relación y producción dominante un sistema basado en el capitalismo de hiperconsumo**. En efecto, este tipo de organización se basa en el consumismo, la rotación y la renovación constante de mercancías. Es decir, el acto de consumir se vuelve central en las relaciones humanas incidiendo en el ámbito social, económico, político, productivo, sígnico, entre otros. Dicho de otra manera, el marco de este modo de relación, el acto de consumir mercancías se vuelve detonante de ciclos productivos, así como de la construcción de la identidad del individuo ante el colectivo. Por tanto, **los esfuerzos de la era se enfocan en incorporar cada vez más aspectos de la vida cotidiana a la lógica mercantil de hiperconsumo**, así como de mantener activo y renovado el deseo por consumir (Bauman, 2010, pp. 193-194) (Lipovetsky & Charles, 2006) .

Por otro lado, identificamos un cambio en el modelo productivo; si bien en la era moderna la máquina, la lógica y eficiencia, en la era hipermoderna, el modelo es la imagen, la escultura, la fotografía y el espectáculo. Por consiguiente, las mercancías producidas anteponen aspectos visuales, estéticos, sígnicos y espectaculares.

Precisamente, es un sistema que opera principalmente bajo la lógica de la renovación perpetua de los modelos, entre otras características particulares -ver imagen 1-. Inferimos que, el enemigo es la saciedad y la satisfacción. Porque, al parar de consumir se ponen en riesgo las dimensiones que esta organización trastoca o se ven implicadas. Por consiguiente, se han incorporado aspectos como la publicidad, encargada de mantener activa y renovar el ansia por consumir; así como la moda, encargada de motivar, justificar e institucionalizar la renovación del deseo en mercancías. Precisamente, el motor de la renovación se ha vuelto la búsqueda de la "satisfacción" de los deseos humanos, una entendida volátil capaz de regenerarse, motivarse y autoimpulsarse sin alguna justificación (Bauman, 2006, pp. 103-104).

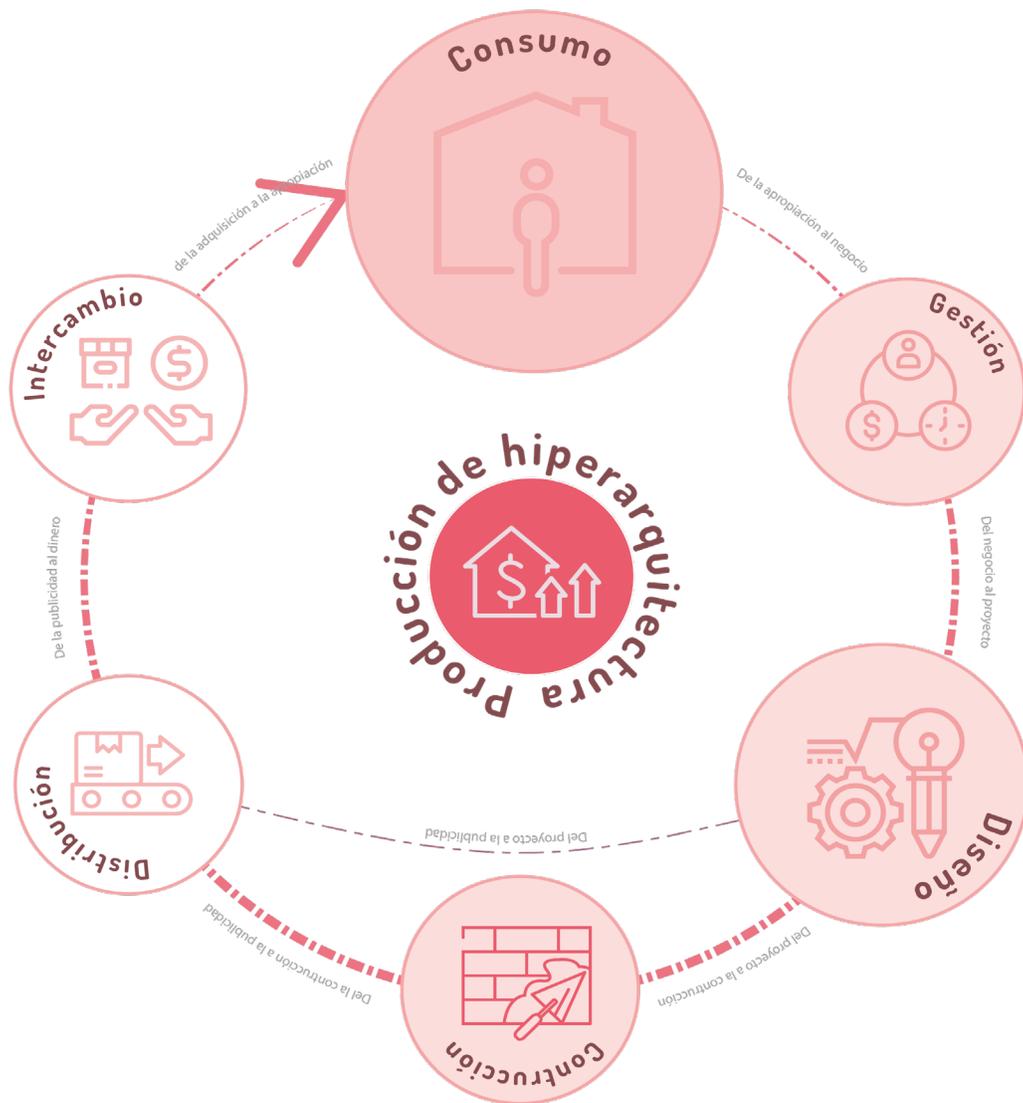


Imagen 2. Este esquema busca mostrar el ciclo de producción de hiperarquitectura, en donde se sitúa al consumo y al diseño como fases con mayor peso. Fuente: elaboración propia.

Por otra parte, la **producción arquitectónica**, entendida como la elaboración de entornos-ambientes humanos (Baltierra Magaña, 2022), **se ha inscrito en esta lógica productiva hipermoderna e hiperconsumista**; producción a la que nos referimos como **hiperarquitectura**. Si, el paradigma productivo de esta era está basado en la escultura, la imagen y el espectáculo; entonces, la hiperarquitectura se entiende

como la elaboración de entornos-mercancía. Es decir, entornos que se inscriben en el mercado inmobiliario con una estética que sobresale de lo convencional, con formas escultóricas y atractiva -ver ilustración 2 sobre el ciclo de producción de hiperarquitectura-. Será preciso referir que, a las mercancías las entendemos como un bien producido con la finalidad de ser intercambiado en el mercado. Sin embargo, el papel

de las mercancías en el sistema capitalista de hiperconsumo, no solo pueden limitarse a su función o valor de uso; a causa de la mercantilización, también se pueden entender desde su equivalencia monetaria o valor de cambio. Así mismo, el ámbito semiótico y estético cobra relevancia, lo que permite entender a las mercancías desde su valor de signo y estético.

En el caso de la hiperarquitectura, los entornos-mercancías que se producen ya no están en medida de la función que cumple o de la utilidad que se requiere satisfacer. Como muestra, recordemos los tratados modernos que referían a la casa como una “máquina de habitar”. Sin embargo, la producción de hiperarquitectura se enfoca en la elaboración de entornos-mercancías sumamente atractivos, seductores, espectaculares; capaces de maximizar su valor de signo y convertirse en el logotipo a comercializar, tanto de una ciudad como de una empresa (De Simone, 2009, p. 6). De donde se infiere que, **la producción de hiperarquitectura antepone consideraciones sobre el consumo, lo expresivo, lo estético, el significado y lo económico**; por sobre lo social, lo funcional, lo ambiental o lo ético. **De ahí que, la hiperarquitectura tienda a características como la singularidad expresiva, el maximalismo formal, la espectacularidad, así como la distinción con formas ligeras y seductoras**; que logren atraer las miradas de los consumidores o los lentes de las cámaras. Aunque, esta espectacularidad ha sido posible en gran medida al desborde tecnológico de la era, a partir del cual es posible proyectar y calcular la complejidad formal del entorno en tiempos cortos.

En suma, la hiperarquitectura hoy en día se entienden principalmente desde su valor estético y su valor de signo, secundado por el valor de uso; aspectos que al mismo tiempo influyen en la determinación del valor de cambio. Lo dicho hasta aquí supone que, el consumismo de mercancías es también intercambio de significados socio-culturales; entendiendo al signo como la producción semiótica o el significado que rodea los bienes o mercancías. En otras palabras, por producción semiótica hablamos de la construcción de una dimensión inmaterial de sentido en las mercancías, que incide sobre la percepción del consumidor. (Caro Almela, 2022, p. 6).

De esta manera, el valor de signo de las mercancías se vincula con los medios de comunicación y la publicidad para construir una dimensión inmaterial de significados consumista como diferenciadores -en un mercado competitivo y desregulado-. Es por todo esto que, surge la pertinencia de la reflexión semiótica al reconocer que la producción material de mercancías se ha visto superada por el signo-mercancía; estadio del sistema capitalista en el siglo XXI al que se refieren como semiocapitalismo.

LA RELACIÓN ENTRE HIPERARQUITECTURA, MARCA, PUBLICIDAD Y SIGNO

Llegado a este punto, es preciso situar a la era hipermoderna, el capitalismo de hiperconsumo, los medios de comunicación masiva, la publicidad, las marcas y el signo. En principio, situemos que los medios de comunicación masiva hipermodernos destacan por su carácter digital. Como se ha dicho, el desarrollo de las tecnologías de la información nos permite intercambiar en tiempo real imágenes e información de manera desmedida.

Sin embargo, su llegada ha implicado en la modificación de operación de los motivadores de consumo, como sucedió con la publicidad y el marketing digital; lo cual implicada una nueva forma de vincular los objetos de consumo con los consumidores finales. Para ilustrar mejor, recordemos que durante el siglo XX la publicidad se inscribe en la distribución de las mercancías para resolver una crisis de sobreproducción y acumulación. Ya que, el problema en ese momento no era cómo producir en masa, sino como motivar el consumo de las masas por lo que se produce.

Ahora bien, la publicidad surge como motivador del consumo en los medios de

comunicación, tratando de mostrar todas las ventajas y beneficios que se adquirirían al consumir tales o cuales mercancías. Pero, hoy en día no podemos reducir el alcance de los medios de comunicación y la publicidad a la sola promoción o difusión de beneficios. Al mismo tiempo, la publicidad opera en la dimensión intersubjetiva e inmaterial, **construyendo mundos imaginarios colectivos donde se comparten significados sobre el consumismo** de mercancías. Sobre todo, en este entramado **la marca cobra relevancia al funcionar como signo que proporciona a las mercancías un diferenciador inmaterial de las mercancías a pesar de su similitud o igualdad material.** (Caro Almela, 2011, pp. 165–166). Todo esto parece confirmar que el signo se vuelve central en la producción de base capitalista e hiperconsumista del siglo XXI. De acuerdo con el investigador Antonio Caro, el semio-capitalismo es un estadio del capitalismo en el que el signo de la mercancía se hace objeto de la producción, sustituyendo a esta y aparentando serla. De este modo, el intercambio material queda relegado por el intercambio de significados.

En el caso de la producción de hiperarquitectura, el asunto de la marca se manifiesta en el grupo de diseñadores –encargados de proyectar el entorno–ambiente por construir–, los cuales parecen proporcionar tal diferenciador a partir de su colaboración en ciclo de producción. Con la intención de destacar la marca del resto, es común que el grupo de diseñadores elegidos para esta tarea se encuentre inscrito en el ámbito del estrellato arquitectónico. En concreto, el *star-media architect* se encuentra respaldado por un mecanismo de premios, medallas, galardones, entre otros reconocimientos mediáticos; que soportan el prestigio de las estrellas; son aliados de los medios de comunicación y la

publicidad. Todo esto parece confirmar que, **las marcas globales y los despachos mediáticos arquitectónicos colaboran generando una fórmula efectiva para publicitar la singularidad de un entorno-mercancía.**

Aunque, no solo las empresas privadas han adoptado esta fórmula, también los Estados alrededor del mundo la reproducen, en búsqueda de cambiar la identidad de una ciudad o destacar una acción de gobierno.

REFLEXIONES SOBRE LA HIPERARQUITECTURA Y EL SEMIOPITALISMO

Como se ha dicho, a finales del siglo XX y principios del XXI se considera como una era hipermoderna, en la que se consolida un modo de relación-producción basado en el capitalismo de hiperconsumo, o en el consumismo de mercancías. **Sin embargo, el acto de consumir en este con-**

texto no solo implica la producción e intercambio material de bienes, también de significados. De ahí que, la producción semiótica sea de interés para profundizar sobre la característica de hiperconsumo. Particularmente, se pone sobre la mesa que **los bienes materiales quedan relegados por**

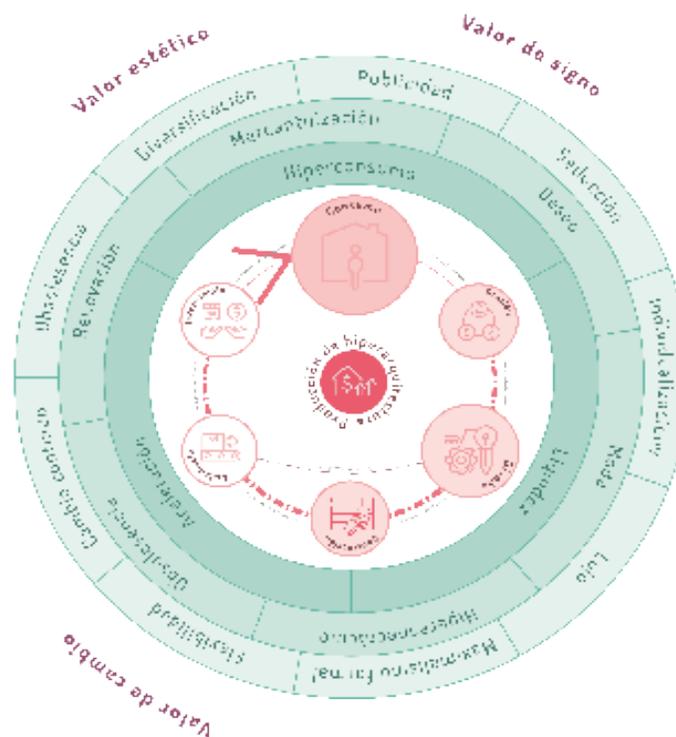


Imagen 3. Este esquema busca referir a la conjunción de las características de la producción de mercancías hipermodernas y el ciclo productivo que estas transcurren. Fuente: elaboración propia.

su significado, convirtiéndose en el signo la mercancía del semiocapitalismo de hiperconsumo. De esta manera, la relación entre el signo y la publicidad permite publicitar y di-

ferenciar a las mercancías a partir de construcción de una dimensión inmaterial; donde la noción de marca se incorpora como signo diferenciador de las mercancías.

De la misma forma, **la producción arquitectónica se ha inscrito en la lógica del semiocapitalismo de hiperconsumo, resultando de ello la elaboración de entornos-mercancía-signos.** En particular, producidos bajo el paradigma de la escultura, la imagen y el espectáculo, a la que referimos como hiperarquitectura. De este modo, la producción de entornos se caracteriza por la singularidad expresiva, el maximalismo formal, la espectacularidad, así como el uso de formas ligeras y seductoras. Además, en su producción se anteponen consideraciones económicas, estéticas y de signo, por sobre de aspectos funcionales, sociales, ambientales o éticos (ver ilustración3). En efecto, **ya no importa si el entorno cumple o no los requerimientos o resulta útil; lo importante es que luzca visualmente atractivo y sea capaz de significarse como parte de la identidad de una empresa o ciudad;** que tenga presencia de marca en el imaginario común, en el que influye la publicidad.

Por tanto, a los profesionistas del ámbito arquitectónica, particularmente a los diseñadores, en esta producción **no solo son requeridos para atender asuntos de carácter productivo, también para contribuir con su trabajo en la exacerbación de signos visuales** de los entornos-mercancías. En efecto, los profesionistas se inscriben en una actividad que se rige por criterios comerciales, principalmente por la búsqueda del máximo beneficio económico (Campi, 2020, pp. 98-99). **Por tanto, la incorporación de figuras del starmedia architect se vuelve fundamenta para maximizar el valor de signo del entorno-mercancías por construir o construido.** Puesto que, el grupo de diseño se instaura como marca, que en el imaginario colectivo distingue al entorno de los demás; por lo cual el reconocimiento mediático es fundamental para

respaldar el prestigio de la marca de los diseñadores. Precisamente, esta breve revisión a la producción arquitectónica que sitúa a los elementos del semiocapitalismo, permite repesar el modo de relación-producción y significación que establecemos con los entornos-mercancías que consumimos con cada vez mayor frecuencia. **De esta manera, integrar el ámbito semiótico a la reflexión nos invita a actualizar el entendimiento del capitalismo marxista, para poder dar razón de como hoy en día nos relacionamos y significamos lo que producimos.**

FUENTES DOCUMENTALES

Baltierra Magaña, A. (2022, septiembre). *La actividad del diseño arquitectónico como exploración y generación de la forma parcial del entorno-ambiente humano* [Seminarario]. VI Curso-taller seminario permanente: La experiencia del habitar, la producción de lo humano y el diseño arquitectónico, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Bauman, Z. (2006). *Modernidad líquida* (M. Rosenbergs & J. Arrambide, Trads.; E-book). Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. (2010). *Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global* (E-book). Ediciones Paidós.

Campi, I. (2020). *¿Qué es el diseño?* (E-book). Gustavo Gili.

Caro Almela, A. (2011). *Semiocapitalismo, marca y publicidad. Una visión de conjunto*. *Pensar la publicidad*, 5(núm. 2), 159-180.

Caro Almela, A. (2022). *Del valor de consumo a la corporación como valor*. *Sphera Pública. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, No. 2, 65-79.

De Simone, L. (2009). *Arquitectura como Producto Cultural de Consumo: Producción arquitectónica en el post-capitalismo y su relación con construcción de identidad*. ArchDaily México. <https://www.archdaily.mx/mx/02-27364/arquitectura-como-producto-cultural-de-consumo-produccion-arquitectonica-en-el-post-capitalismo-y-su-relacion-con-construccion-de-identidad>

Lipovetsky, G., & Charles, S. (2006). *Los tiempos hipermodernos* (A.-P. Mova, Trad.; 2º ed.). Anagrama.

Atmósferas: sensorialidad y emociones, significancia y significación arquitectónica. Trazando correspondencias

Dra. en Arq. Karina Contreras

Hacia la segunda mitad del siglo XX, se generó un auge de la semiótica y semiología que tuvo influencia en varios campos de conocimiento incluyendo el de la arquitectura. Rastreando su origen, la semiótica arquitectónica surge en Italia desde la década de los años cincuenta del siglo XX y luego se diseminó a otras áreas de Europa y a Estados Unidos. El interés por la integración de conocimientos provenientes de la semiótica en la construcción teórica de la arquitectura permitió a algunos arquitectos estudiar la configuración del entorno construido a partir de un sistema semiótico que comúnmente se denominó lenguaje arquitectónico. Todo ello conforme a las visiones de aquella época, en las que predominaban las de corte estructuralista.

En este proceso, varios autores, en su mayoría arquitectos -no necesariamente expertos en la materia- y algunos semiólogos, historiadores del arte e incluso psicólogos, generaron muy diversas reflexiones y teorías relacionadas con temáticas como el estudio del potencial expresivo de la arquitectura, su simbolismo o la creación, interpretación y análisis de sus significados. Aunque este interés se mantuvo un par de décadas comenzó a decaer hacia los años ochenta del siglo pasado por varias razones, entre las que se pueden encontrar que algunos planteamientos presentan inconsistencias y son poco claros sobre su aplicación práctica en el ámbito arquitectónico. Otras causas se pueden encontrar en que al carecer de formación en semiótica, para la gran mayoría de arquitectos los saberes de esta disciplina son impenetrables o muy complejos para su entendimiento y uso. Así la semiótica en el campo arquitectónico quedó relegada y estancada.

Como arquitecta, mi curiosidad por entender los significados que los habitantes perciben e interpretan de los espacios urbano-arquitectónicos que utilizan y su proceso, me ha llevado a descubrir algunos rasgos del potencial que tiene para nuestro campo el estudio de la semiótica.

Sin embargo, aprovecharlo requiere, además de integrar sus conocimientos a los de los arquitectos, de una adecuada actualización de esta materia en relación con la arquitectura. Esto con el fin de superar la visión que fue predominante anteriormente. En dicha perspectiva gran parte de las teorías se centraban en analizar el aspecto de los objetos arquitectónicos, generalmente como si estuvieran aislados de un contexto, asumiendo que estos y sus elementos podían ser articulados con ciertas reglas sintácticas y que contaban con significados

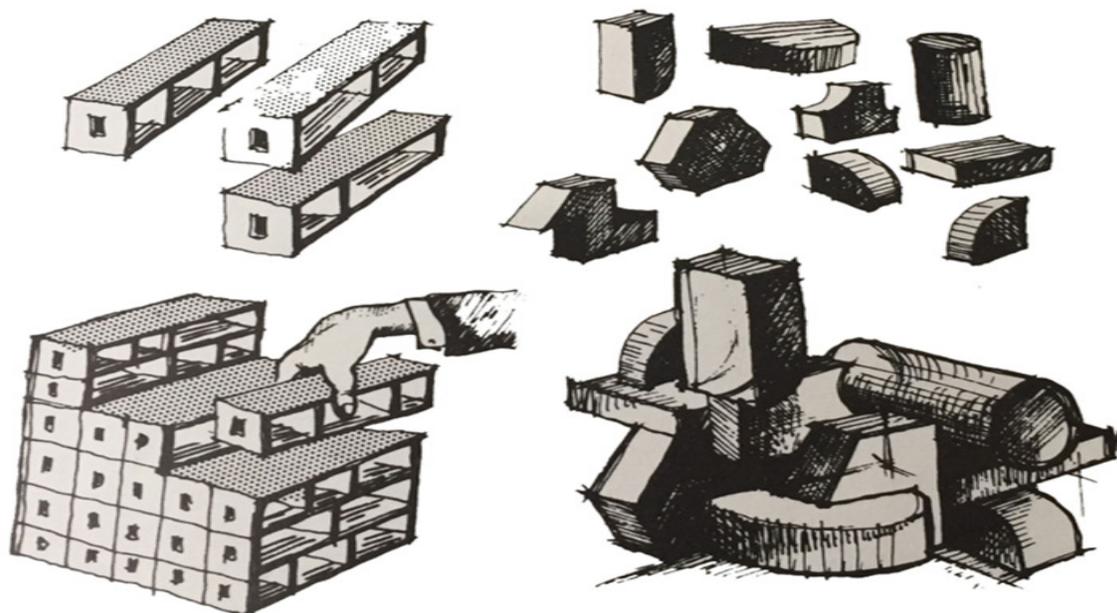


Imagen 1



Imagen 2

codificados socioculturalmente a priori en una comunidad, los cuales deberían ser articulados desde el diseño para ser reconocibles, principalmente de manera visual, por los miembros de dicho grupo.

Concordando con el arquitecto Amos Rapoport (1982) poco se indagó y tomó en cuenta el papel activo del agente humano que percibe el espacio arquitectónico al habitarlo, así como las consecuencias que la significación puede traer sobre su sentir o actuar.

Otro problema con el análisis semiótico [arquitectónico] es que se ha concentrado en el nivel sintáctico, que es el más abstracto. Se ha atendido, aunque no suficientemente, a lo semántico, y difícilmente ha recibido algo de atención lo pragmático. (Rapoport, 1991: 38)

Aunque existieron algunas excepciones al respecto tales como las someras menciones del nivel pragmático de la significación arquitectónica por autores como Geoffrey Broadbent (1977) o algunas ideas de orientación conductista como las del arquitecto Giovanni Klaus Koenig (1964), esto no ha sido suficiente para estudiar la semiótica

arquitectónica involucrando al ser humano que significa el entorno. De ahí que, en esta oportunidad interesa analizar el papel del habitante en los procesos de generación de sentido de los espacios explorando la relación que esto puede tener con la consideración del concepto fenomenológico de las *atmósferas*.

La idea de *atmósfera* desarrollada sobre la base de lo expuesto por el filósofo Hermann Schmitz en *Space of Feeling* en *System of Philosophy* vol.3. (1964-1980) ha cobrado relevancia en la teoría arquitectónica en las últimas décadas. Actualmente existe un campo inter y transdisciplinario para su investigación donde confluyen filósofos, neurocientíficos, arquitectos, antropólogos, psicólogos e incluso ingenieros. La noción fenomenológica tiene cercanía con la acepción meteorológica, pero para entenderla mejor se han propuesto varias precisiones a sus características. En primer lugar, debe

considerarse un fenómeno efímero que se traduce en una impresión general sensorial de un ambiente. Por lo tanto este concepto hace énfasis en la percepción de lo sensible que capta un agente en su experiencia. Para identificarla hay que tener en cuenta que esta surge de lo que se siente de manera general antes de poner atención a sus componentes y detalles. Es decir, se capta y se siente antes de ser pensada.

Por ejemplo, el filósofo Tonino Griffero (2014) propone definirla como un estado espacial sensible del mundo, como un cúmulo de sensaciones derramadas en el espacio que son producto de la percepción de una perso-

na, en tanto se considera que lo hace con su cuerpo vivido o leib según la noción husserliana. Es decir, se contempla al cuerpo cómo el centro de las experiencias de la vida, y no solo como una estructura material mecánica animada o pasiva.

A partir de estas ideas, se puede plantear que percibir una atmósfera consiste en captar una síntesis sensorial temporal de la multidimensionalidad de estímulos que se reciben, en este caso de las características físicas del espacio urbano-arquitectónico, implicando que el cuerpo entero del agente se pone en operación durante su cognición. Así, la asimilación de las atmós-



Imagen 3

feras arquitectónicas puede ser planteada como corporizada (*embodied*). Y ya que su percepción es parte de la significación arquitectónica, esta no se limitaría a ser un proceso intelectual donde la mente humana solo capta signos y los asocia con representaciones predeterminadas. De esta manera, estudiar el concepto de atmósfera de un espacio es útil para dimensionar la complejidad del proceso para significar la arquitectura, es decir, entenderlo de manera más amplia.

Para contribuir a confirmar algunas de las ideas anteriores y poder aproximarse a estudiar dicha complejidad y lo que el diseño urbano-arquitectónico puede favorecer en la experiencia de sus habitantes –e incluso en los agentes no humanos– para estimular la significación, se ha detectado que se pueden trazar correspondencias entre los planteamientos sobre las atmósferas y algunas ideas de la denominada *semiótica agentiva*. (Niño, 2015). Esta perspectiva semiótica permite profundizar precisamente en el hecho de que no sólo es relevante entender la significación arquitectónica como proceso intelectual y de acuerdo con el reconocimiento de significados utilitarios y simbólicos (Eco, 1968) que están previamente determinados por el diseñador según los sistemas semióticos de una cultura. Por el contrario, toma en cuenta que existen otros niveles de generación de sentido y significado en los que cabe lo sensorial y emocional, es decir lo pre intelectual, preconsciente o pre intencional, como expresión de lo que se estimula ante la asimilación del entorno construido en el que se interactúa. Esto representa toda una evolución frente a los planteamientos de la semiótica arquitectónica de la última mitad del siglo XX.

Como ideas iniciales de un análisis que invita a ser más agudo, a continuación se presentan algunos puntos de convergencia que se detectan entre la noción fenomenológica de atmósferas y algunos planteamientos del enfoque agentivo de la semiótica. Desde esta óptica semiótica se distinguen dos niveles de lo que Douglas Niño (2015) define como dación de sentido: un nivel pre semiótico que es el de significancia, y otro nivel ya semiótico que es el de la significación, y ambos se plantean como niveles emergentes que no sólo dependen de la percepción, sino también de la acción que en o sobre su entorno realiza un agente (ente que hace) para cumplir una agenda u objetivo. (Niño, 2015: 17).

Estas ideas están correlacionadas con planteamientos como los de *mente corporizada* y *enacción* que desarrolló Francisco Varela, en principio junto a Evan Thompson y Eleanor Rosch (1991). El primero plantea la unidad de la mente y el cuerpo, viendo a este no sólo en su dimensión física, sino también en la fenomenológica, como estructura vivida. (Araya-Véliz, Aristégi, & Fossa, 2017). *La enacción*, por su parte y en correlación con la integración del cuerpo y la mente, propone entender que la percepción y la acción también van unidas: percibimos el entorno accionando sobre él y viceversa con nuestras aptitudes. De esta manera es como un agente adquiere conocimiento de su entorno y emergen los niveles de *dación de sentido*.

Aquí se encuentra la primera convergencia: una *atmósfera* como estado espacial, al igual que la *significancia* y la *significación*, es emergente. La *atmósfera* emerge como un estado efímero, cambiante y depende no sólo de las características físicas del espacio donde ocurre, sino que también influyen factores de lo intrincado del contexto natural, físico, de otros objetos, agentes, de los acontecimientos que suceden y por supuesto se asimila según las circunstancias particulares del perceptor, junto con las acciones que realiza en su entorno en un momento determinado. La atmósfera y su sentido entonces son emergentes: se considera que si el objeto o signo solo tiene sentido cuando este se utiliza (Niño, 2015: 18) lo mismo se puede afirmar entonces para las atmósferas aunque su nivel sea primordialmente el pre-sígnico.

El hecho de que las atmósferas sean emergentes tiene como consecuencia que no se puedan diseñar. Es decir, que no se pueden predefinir. Únicamente se puede contribuir a propiciarlas a partir de los estímulos sensoriales que se detonan del contacto con las características físicas de los espacios que se diseñan a partir de ciertas condiciones que van dirigidas a uno o varios tipos de agentes habitantes y sus experiencias posibles. Estas características tales como formas, colores, texturas, proporciones y el uso de la luz y su relación se consideran los ge-



Imagen 4

neradores de atmósferas (Canepa, 2023) y a su vez configuran affordances en los espacios urbano-arquitectónico. Es decir, ofrecimientos ambientales que permiten al agente reconocer, a partir de las características de los objetos y elementos espaciales que se diseñan, posibilidades de uso e interacción con el entorno (Gibson, 1979) en relación con sus propias habilidades. (Wilkinson & Chemero, 2022).

De esta manera es posible sugerir que el diseño del espacio urbano-arquitectónico no es algo terminado, se debería pensar como una propuesta que da lugar a lo



Imagen 5

emergente y cambiante con la participación de los habitantes, sus procesos de apropiación y los acontecimientos y particularidades del lugar donde el objeto arquitectónico se inscribe en cierta temporalidad.

Los conceptos de *mente corporizada* y *enacción*, ya mencionados, a su vez se pueden vincular al estudio de las *atmósferas arquitectónicas* aun cuando no se especifican estos como condiciones para su emergencia. Sin embargo, ambos términos son útiles para explicar el sentir al experimentarla que se asocia a las fases pre-semióticas de la significancia siempre a partir de la estructura física y vivida del cuerpo y mente de un agente (*mente corporizada*) que interactúa en el espacio urbano-arquitectónico (*enacción*). Esta asociación se puede observar también por la influencia fenomenológica de la semióti-

ca agentiva que contempla a la experiencia como emergente del *cuerpo vivido*, es decir, el cuerpo se considera estructurante del sentido y la experiencia entonces es corporizada (Niño, 2015: 21) con lo que al igual que en la caracterización de las atmósferas y su percepción, se subraya desde esta perspectiva la importancia de la participación de todo el cuerpo del agente y con ello de sus acciones cuando experimenta el entorno.

Otra relación que se detecta que puede contribuir a estudiar la asimilación de atmósferas como parte del proceso de dación de sentido del espacio urbano-arquitectónico en la experiencia del habitante reside en la dimensión sensorial y emocional como estado pre semiótico común a la percepción de una *atmósfera* y el proceso de *significancia*. La idea de *atmósfera* se ha asocia-

do desde su origen fenomenológico al *pathos* (emoción o conmoción), es decir a la dimensión emocional de la existencia. De ahí que con ello se haga énfasis en la sensibilidad y las emociones que se producen de la percepción multisensorial en la experiencia de los espacios del entorno construido, lo cual se puede pensar como la base para la significación arquitectónica. No obstante, desde el enfoque agentivo las sensaciones y emociones, si bien son estados pre signícos fundamentales para el desarrollo de los procesos semióticos, se debe aclarar que su sentido es distinto al de sus acepciones psicológicas o cognitivas.

En el caso de la emoción desde un punto de vista cognitivo se contempla como un proceso psicológico que implica una reacción adaptativa al ambiente expresado como un estado de excitación o cambio del ánimo que se asocia comúnmente a lo afectivo e irracional. Desde esta óptica se ha indagado acerca de la respuesta emocional que se tiene de las atmósferas arquitectónicas abordando varios aspectos como la valoración personal del perceptor con valencias que miden lo placentero o desagradable de la experiencia hasta la actividad neuronal y respuestas físicas. (Canepa, 2023).

Esto es útil para entender mejor cómo las características físicas de los espacios

detonan estímulos sensoriales y por lo tanto favorecen la emergencia de cierto tipo de atmósferas. Pero con base en las ideas peirceanas, una emoción se entiende como una irritación intelectual que surge cuando no se cumplen las expectativas que tiene un agente de su experiencia de acuerdo con los hábitos interpretativos que desarrolla a partir de los sistemas semióticos que aprende. Eso produce que un agente ponga atención a otros elementos del entorno, cambie y amplíe sus expectativas. La dación de sentido por lo tanto es afectiva, cuando produce un tipo de emoción que impulsa a aprender algo más del entorno. (Horta, 2023).

Tal vez para poder trazar una correspondencia correcta entre el estudio de la sensorialidad espacial y las ideas agentivas en cuanto a las emociones, más que coincidir del todo con la acepción de este concepto, nos debamos enfocar en las expectativas. Si cuando percibimos los espacios o las atmósferas no se cumplen las expectativas de los sistemas semióticos que constituyen la estructura bajo la que los significamos, aunque eso nos irrite, nos puede ayudar a buscar algo más en el entorno, a aprender y a sensibilizarnos ampliando nuestra percepción y perspectiva. Esto es primero a nivel pre-conceptual cuando emerge la *dación de sentido* y finalmente completando la *significación* como actividad que realizamos como agentes. Pensando en cómo desde el diseño se pueden romper las expectativas y sorprender tal vez se pueda pensar en estrategias que sorprendan a los agentes habitantes o simplemente se propicie que puedan profundizar en su experiencia sensible para lograr vivencias más disfrutables de los espacios, e incluso más enriquecedoras para su bienestar en su vida cotidiana.

Las ideas expresadas hasta ahora son únicamente el pretexto para seguir analizando distintas maneras para explicar y entender mejor la significación del espacio urbano-arquitectónico. **En este caso se ha detectado que la semiótica agentiva permite además de enfocar la importancia del agente y de su ineludible relación dinámica con la complejidad del entorno construido y de su propio ser, revalorizar las fases pre semióticas en el proceso de construcción de sentido que interesa analizar en la percepción de las atmósferas arquitectónicas.** Los cuestionamientos que emergen a partir de estas reflexiones sólo reafirman el potencial que tiene el conocimiento semiótico para el diseño e invitan a los arquitectos a seguir profundizando en él.

FUENTES DOCUMENTALES

Araya-Véliz, C., Aristéigi, R. & Fossa, P. (2017) *Pasos hacia una enacción relacional. Aporte, ambigüedades y limitaciones del concepto embodied mind en Francisco Varela: un análisis metateórico.* Mindfulness & Compassion. Vol 2. No. 1. España.

Broadbent, G. (1996) *A Plain Man's Guide to the Theory of Signs in Architecture.* En: Nesbitt, K. (comp.). *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory. 1965-1995.* New York: Princeton Architectural Press.

Canepa, E. (2023) *The Elusiveness of Assessing the Atmospheric Essence of Architecture by Body and Emotions. Ciclo de conferencias: Designing Atmosphere. Theory and Science.* Kansas State University. Marzo 28.

Contreras, K. (2020) *La significación arquitectónica y urbana en el diseño para propiciar la vinculación espacio-habitante.* Tesis doctoral. México: UNAM.

Eco, U. (1986) *La Estructura Ausente. Introducción a la semiótica.* Barcelona: Lumen.

Gibson, J. (1979) *The Theory of Affordances. The Ecological Approach to Visual Perception.* Boston: Houghton Mifflin.

Griffero, T. (2014). *Atmospheres: Aesthetics of emotional spaces.* Surrey: Ashgate.

Horta, J. (2023) *Semiótica Agentiva & diseño: las condiciones cognitivas en los procesos arquitectónicos y de diseño.* Curso en línea. Abril-junio. México: DGPA, UNAM.

Koenig, G.K. (1964) *Analisi del linguaggio architettonico.* Florencia: Libreria Editrice Fiorentina.

Niño, D. (2015) *Elementos de semiótica agentiva.* Colombia: Editorial Tadeo.

Rapoport, A. (1991). *The meaning of the built environment. A nonverbal communication approach.* Tucson: The University of Arizona Press.

Tudela, F. (1980) *Arquitectura y procesos de significación.* México: Edicol.

Varela, F., Thompson, E., Rosch, E. (1991) *The embodied mind: cognitive science and human experience.* Massachusetts: MIT Press.

Wilkinson, T. & Chemero, A. (2022) *Why it matters affordances are relations.* USA: University of Cincinnati,

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Imagen editada a partir de la ilustración original en: Zevi, Bruno. (1978) *El Lenguaje Moderno de la Arquitectura.* Barcelona: Poseidón.

2. Atmósfera interior de un espacio de la Ópera de Lyon (arq. Jean Nouvel). Fotografía propia. (2004).

3. Atmósfera exterior de la terraza del Parque Güell en Barcelona. (arq. Antonio Gaudí). Fotografía propia. (2004).

4. Atmósfera interior en la Basílica de San Pedro en el Vaticano. Fotografía propia. (2003).

5. La atmósfera, así como el espacio, su significancia y su significación emergen cuando el agente le da sentido a partir de su interacción con el entorno. Diseño del gráfico: Eugenio Lara Heyns (2020). Edición: Karina Contreras (2020).

Espacialidad en lo arquitectónico: la imagen cinematográfica como signo perceptoide

Mtra. en Arq. Karla Karina Pérez García

La cuestión, es que a primera vista estas creencias no parecen contar con mayor sustento que meros dichos y opiniones personales. De ahí surgió la duda de cómo podría tratarse el tema de lo cinematográfico en el ámbito del diseño arquitectónico. Aunque, es necesario aclarar que de ningún modo esto se hace en afán de legitimar esta hipotética conexión. Más bien surge de la inquietud como arquitecta por preguntarse cómo podría contribuir la aproximación a la cinematografía al propio campo disciplinar.

En un inicio, valdría la pena considerar que, al no existir un entendido concreto sobre el término de espacio, tratar con esta noción puede resultar problemático en cierto grado. Aunque aparentemente la perspectiva más común en la cotidianidad y en el ámbito arquitectónico es la que lo asume como un objeto. Al menos así lo plantea Salvatore Vitale en *“L’estetica dell’architettura e altri scritti”*: “[...] la forma arquitectónica [...] tiene siempre algo de concreto y material.” (Vitale, como se citó en Zevi, 1981, p. 181)

Esta postura corresponde a la “actitud natural” que maneja Edmund Husserl. Cuyo enfoque se orienta a los objetos y sobreentiende qué el mundo “es lo que es” ajeno e independiente a la participación humana. (Husserl, 2013, p. 140) En contraste, bajo el enfoque fenomenológico podemos hacer otra aproximación en la cual se repara en la relación del ser humano con lo que lo rodea, es decir en la experiencia humana. Ya que *“El espacio no es sólo un fenómeno físico y matemático, sino también un fenómeno metafísico.”* (Bense, 1934, p. 19 y 21) el cual no admite métrica. Y es únicamente a través de la experiencia que se puede tomar consciencia de este ser espacial.

De esta forma se han desarrollado teorías para revisar lo espacial en relación al hombre, las cuales se centran en el aspecto vivencial de los hechos experimentados. (Dürkheim, 1969, p.27) Es decir, abordan el carácter espacial de la existencia humana, a la cuál llamaremos “espacialidad.” La cuál se entiende como un proceso de constituir nuestra existencia en el mundo según cómo nos relacionamos con el entorno. Por un lado,

para Martin Heidegger se da al modificar el entorno. Además, cuando el ser humano altera, crea y da sentido a lo que le rodea, a la par se construye a sí mismo. Consecuentemente, la experiencia vivencial espacial es un modo de conformar al mundo en términos existenciales y no únicamente materiales. (Heidegger, 2012, p.22)

La interacción mediante la cual ocurre este fenómeno se da por la percepción simultánea del entorno a través de nuestro cuerpo. Para Maurice Merleau-Ponty, es gracias a nuestro organismo como unidad sensomotora e inter-sensorial que existen los demás cuerpos con los cuales experimentamos (Merleau-Ponty, 1993, p.110 y 116) e implica que la espacialidad sea inseparable a nosotros. Como señala Otto Friedrich Bollnow, el ser humano se fusiona con su entorno. E incluso considera a los objetos que lo rodean como extensiones de su propio cuerpo (*erweiterter Leib*). Por ende, al estar en función de quien experimenta, la espacialidad no es neutral, está colmada de diversos significados, sentidos e interpretaciones. (Bollnow, 1969, p. 110 y 116)

En síntesis, la experiencia vivencial de la espacialidad resulta de la correlación de esos tres factores: el ser humano, las acciones lleva a cabo y el entorno construido que crea, modifica y significa donde las realiza. Hablamos de un sistema dinámico y complejo de actos vinculantes (Merleau-Ponty, 1993, p.259) donde cada elemento es imprescindible, interdependiente e indivisible de los otros. Por lo tanto, diríamos que la experiencia del mundo es una experiencia espacial. (Bense, 1934, p. 19)



Fenómeno Vivencial de la Espacialidad = 1 ser humano + 2 acciones + 3 entorno construido

Imagen 1. El Fenómeno Vivencial de la Espacialidad es un sistema complejo que emerge por la interrelación e interdependencia de tres factores correlacionales: el ser humano, las acciones que realiza y el entorno construido. (Elaboración propia)

SOBRE LA INCIDENCIA DE LA ESPACIALIDAD EN LA ACTIVIDAD DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO

Pero, ¿qué tiene que ver esto con el diseño arquitectónico? En primer lugar, cabe señalar, que éste se aborda como una de las etapas que forman parte de un tipo de proceso productivo. Que tiene como fin la materialización y apropiación por parte del ser humano de los objetos útiles que conforman su entorno; que en lo arquitectónico serían las edificaciones. La fase de diseño se origina por una demanda concreta y se enfoca en la prefiguración, planeación y anticipación de las características y condiciones formales de dichos objetos, antes de su realización material. (Hierro, 2015, p.17)

En el quehacer del diseño arquitectónico es importante no sólo considerar las características físicas del objeto a edificar. También es necesario tener en cuenta cómo interactuaría con éste el ser humano. Eso

significa que se proyectan e imaginan tanto el entorno por construir como el ambiente humano habitado del que formaría parte. (Baltierra, 2021, p.2) Lo que a su vez es traducido gráficamente a imágenes visuales intencionales. Las cuales además de mostrar y comunicar las características de lo que se edificará, también buscarían presentar la propuesta de un mundo posible que podría emerger con base en lo planificado. En resumen, la actividad de diseño se consolida por la triple acción de imaginar-proyectar-graficar la propuesta de las características del entorno por construir en función de su probable relación con el ser humano.

De manera que reconocemos un factor común entre la espacialidad y el diseño arquitectónico: el entorno construido. En cuya producción el diseño se involucra en

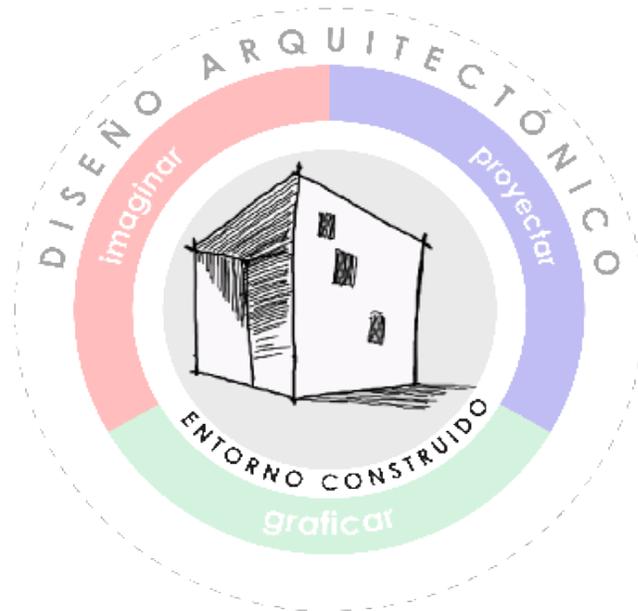


Imagen 2. La actividad de diseño consiste en un triple accionar de imaginar-graficar-proyectar el entorno por construir mediante el proceso de producción de lo arquitectónico. (Elaboración propia)

la etapa de planeación. Y que al ser materializado constituye uno de los factores que conforman el fenómeno vivencial de la espacialidad. Por consiguiente, si al diseñar, el arquitecto no sólo proyecta las características físicas del entorno a construir, sino que

al mismo tiempo imagina cómo sería su relación con su potencial habitador. Entonces me atrevería a decir que la espacialidad se encuentra presente en el diseño arquitectónico de manera imaginaria y proyectiva.



Imagen 3. El Fenómeno Vivencial de la Espacialidad se encuentra presente en el diseño arquitectónico de manera imaginaria y proyectiva al plantear las características del entorno por construir y su posible relación con el ser humano habitador. (Elaboración propia)

El asunto preocupante aquí, es que el panorama arquitectónico actual continúa instalado en el paradigma del espacio entendido desde la perspectiva material. Razón por la cual las imágenes que genera, como los planos o renders, se han limitado a mos-

trar el aspecto físico del entorno a construir y ha dejado de lado el factor humano. De ahí la pregunta: ¿Podríamos emplear algún medio que nos ayude como arquitectos a considerar el fenómeno de la espacialidad para nuestro quehacer profesional?



Imagen 4. Usualmente las imágenes generadas por el diseño arquitectónico como los renders han permanecido en el paradigma material de la noción de espacio. Y se enfocan en mostrar las características físicas del entorno a construir, olvidando casi por completo el factor humano y su participación. (Elaboración propia)

REVISIÓN DE LA REPRESENTACIÓN DEL FENÓMENO DE LA ESPACIALIDAD POR PARTE DE LA IMAGEN CINEMATOGRÁFICA

Para proseguir con este análisis, es trascendental señalar que el aspecto de la cinematografía a abordar es el de su entendimiento como imagen. La imagen cinematográfica se ha propuesto como intermediaria debido a algunas razones por las cuales creo presenta cierto paralelismo con la imagen arquitectónica: En primer lugar, porque ambas son materiales y taxativas, es decir ya están establecidas. Y después

por que las dos podrían considerarse representaciones de mundos posibles que no están en la misma realidad factual de quienes las miramos, y a los cuales se accede sólo mediante ellas.

También porque, aunque la forma en la que se ha manejado y entendido la noción de espacio cinematográfico, también es muy basta. Es justo la acepción que lo reconoce como el conjunto de datos propor-

cionados por la imagen cinematográfica la que nos interesa. Bajo esta perspectiva se abarca todo lo que compone la presentación visual de una escena: locación, set, decoraciones, proporciones, escala, luz, color, sonido, movimiento, objetos de utilería, acciones, actores, maquillaje, vestuario; incluso guión y diálogos. Que en conjunto conforman un ambiente de acuerdo a la temática del filme.

Así la escena toma un lugar sustancial al proporcionar la descripción y caracterización de acciones determinadas. E implica que “[...] *no hay representación espacial sin representación de una acción, sin diégesis.*” (Aumont, 1992, p.241) Este punto de vista converge con el planteamiento de escenografía de Jean Louis Schefer. Éste conjunta las relaciones y acciones de los personajes con los objetos materiales como edificaciones. Es así que el aspecto espacial que surge de la escenificación está en función de los sitios, acciones y sujetos representados. Y tal como sucede en la experiencia vivencial espacial, en la imagen cinematográfica el hombre se presenta como inseparable a su ambiente. (Arnheim, 1986, p.133)

En esta revisión existe un punto de vista que valdría la pena no pasar por alto: el espacio cinematográfico también cumple con una función simbólica¹. Donde la construcción espacial se presenta justamente como una representación simbólica del mundo. Por ejemplo, los entornos mostrados y descritos por la imagen cinematográfica ayu-

1 Cabe aclarar que la noción de símbolo en este trabajo se ha entendido como la representación de una idea compleja y generalmente abstracta. Una síntesis de signos que en conjunto expresan un significado que ha sido aceptado convencionalmente y socialmente.

dan a caracterizar a los personajes. Pero al mismo tiempo sirven para establecer relaciones con la psicología y conducta de la misma espacialidad. De modo que el espacio cinematográfico funge como exponente de relaciones ideológicas y psicológicas. (Martínez, 1993, p.67) Es lo que permite que un mismo lugar pueda significar protección o reclusión, según el contexto donde se ubique.

De modo que se ha insinuado que el espacio cinematográfico constituye un “signo del relato” (Martínez, 1993, p.74) En donde es necesario considerar los sentidos y significados que le son concedidos. Ya que “*completan la caracterización espacial gracias a una batería de significados adicionales [...] basados en la adjudicación de valores en función de la distancia de los objetos/personajes, la colocación, disposición y otros factores similares.*” (Martínez, 1993, p.74)

LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA COMO SIGNO PERCEPTOIDE PARA LA IDENTIFICACIÓN DE LA ESPACIALIDAD EN LO ARQUITECTÓNICO

Estas sutiles insinuaciones al campo de los signos y la semiótica nos abren un nuevo camino para indagar en cómo podría la imagen cinematográfica contribuir a la identificación de la espacialidad en el ámbito arquitectónico. El experto en *Bildwissenschaft* (filosofía de la imagen) Klaus Sachs-Hombach concibe a las imágenes como “signos perceptoides” (*wahrnehmungsnahе Zeichen*). (García Vargas, 2011, p. 16) Esto quiere decir que el significado de un signo emerge median-

te nuestras capacidades perceptivas. De modo que las imágenes se interpretarían en función a sus distintas propiedades; por ejemplo, su forma.

Este autor retoma y concilia las posturas semióticas y fenomenológicas y asume la intención comunicativa que conlleva hablar de la imagen. Lo cual deja por sentado que no es suficiente solo con examinar su contenido figurativo, también se debe atender la manera en que se relaciona con su espectador. Dado que las imágenes no se desenvuelven simplemente en el soporte material (como una pantalla); requiere una visión, un punto de vista y un sentido. En otras palabras: que alguien entre en contacto con ella y la interprete. (Boehm, 2017, p.48)

Ante esto, es prudente señalar, que la imagen es una condición universal de lo humano. Para Hans Jonas y Vilém Flusser la actividad específicamente humana se trata de la capacidad de crear imágenes; es decir tanto de generarlas como de comprenderlas. Jonas subraya que esto implica tanto la imaginación (*Einbildungskraft*) como el poder físico o capacidad manual para plasmar lo imaginado en un soporte material. (Flusser, 1997 como se citó en García, 2011, p.35) Es así que como señala Hans Belting, el verdadero lugar de la imagen no es físico, más bien resulta ser única y precisamente el mismo ser humano. (Belting, 2007 como se citó en García, 2011, p.36) Y en consecuencia al ser inherente a su propia condición vital, está presente siempre en toda sociedad humana.

A pesar de esto, la imagen está modelada por estructuras profundas, y se liga a una organización simbólica, por ejemplo a una cultura en específico. (Aumont, 1992, p.138).

Eso significa que inevitablemente está particularizada por su contexto. Y que nuestra capacidad para interpretarla es una destreza aprendida y un atributo más bien aprendido culturalmente. (Swiderski como se citó en González, 2005, p.68). Por esa razón, conlleva conocer las convenciones sociales para referirse a algo en específico. (González, 2005, p.68) Con esto podemos decir que las imágenes no encuentran sentido en la individualidad; es mediante la colectividad que emerge su verdadero impacto.

En el caso de la experiencia con la imagen cinematográfica, encontramos que, gracias a las condiciones específicas para su contemplación, es capaz de evocar cierta impresión en quienes entramos en contacto con ella. Al considerar una sala de cine tradicional nos encontramos en una pasividad relativa, inmovilidad forzosa, superposición sensorial de vista y oído y vigilancia crítica. (Zunzunegui, 2010, p. 151) Estado en el cual, especialistas como André Michotte, Henri Wallon y Christian Metz sostienen que el sujeto es más susceptible a responder psicológicamente, a lo que ve e incluso favorece se propicien fenómenos de participación afectiva. (Aumont, 1992, p.117) Por ejemplo, la empatía que sentimos al reconocer las acciones e intenciones de los actores en escena gracias a la activación de las neuronas espejo. (Perogil, 2018)

Esta experiencia provoca en su espectador una complejidad de reacciones, como la participación imaginaria y momentánea en un mundo ficticio, la relación e identificación con sus personajes y la confrontación de situaciones. En cierta medida los rasgos de la

forma fílmica evocan algunas de las grandes funciones humanas: atención, memoria e imaginación. Al estar en contacto con una película se pone en marcha una doble actividad cognitiva y racional. Que permite percibir y comprender lo que exhibe, además de captar modalidades de saber incluidos en la obra. (Arnheim, 1986, p.98) (Aumont, 1992, p.118 y 129)

La experiencia cinematográfica, como señala Hans Jauss, conlleva como resultado de exponerse a ella que además de estremecerse o gozar, el sujeto aprenda algo acerca de sí mismo y de su mundo. Dado que de este tipo de encuentros nin-

guna persona vuelve sin algún tipo de ganancia, también cognoscitiva. (Jauss, 2002, p. 15) La experiencia cinematográfica abriría la posibilidad de “[...] hacerse cargo del contenido experiencial de situaciones que ya se conocen, pero en las que no se es consciente de su significatividad.” (Jauss, 2002, p. 16) Como sucede con la espacialidad que vivenciamos día con día.

Así, a través de la imagen cinematográfica podríamos evidenciar y reparar en el fenómeno de la espacialidad. Al enfatizar el papel imprescindible del ser huma-

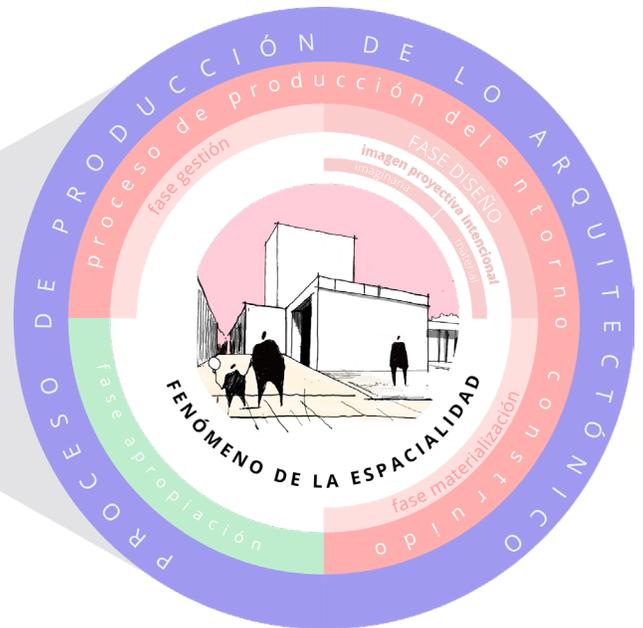
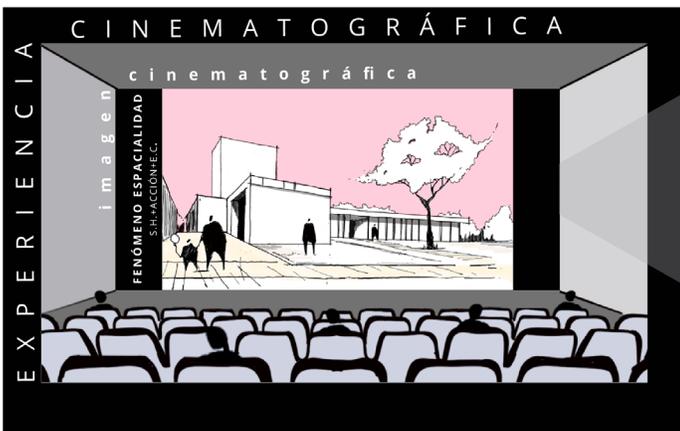


Imagen 5. La imagen cinematográfica y la experiencia que surge mediante ella no sólo permite evidenciar y entender cómo se da el Fenómeno de la Espacialidad vivencial. Sino también reflexionar de su papel en la actividad del diseño arquitectónico y en consecuencia dentro del proceso de producción de lo arquitectónico. (Elaboración propia)

no y la complejidad de sus relaciones con lo que le rodea. Por ello creo que, si esta perspectiva se retoma en el campo del diseño arquitectónico, **nuestro ejercicio profesional en general podría beneficiarse para aprender a remirar el mundo y tomar una perspectiva más integral.** Al hacernos ver que: “*El poder de la imagen quiere decir: hacer ver, abrir los ojos, o dicho, en una palabra: mostrar.*” (Boehm, 2017, p.50) Dado que, al aportar informaciones perceptuales del mundo, permitiría abordar el conocimiento de ese mundo mostrado. (Aumont, 1992, p.84)

Por otra parte, estas reflexiones también serían importantes si recordamos que el diseño arquitectónico y las imágenes que éste produce constituyen el puente de enlace entre los requerimientos expresados en la fase de gestión y lo que se pretende edificar en la fase de materialización. (Hierro, 2013, p.110) Ya que, haría darnos cuenta de que **el proceso productivo arquitectónico en realidad se da como una cadena de comunicación donde la imagen intencional resultante de la actividad de diseño funge como un intermediario esencial.** Asimismo, deja en pie otra serie de cuestionamientos sobre los que valdría la pena profundizar: Al hablar de que **el diseño arquitectónico forma parte de un proceso de comunicación, ¿podríamos inferir que existe algún lenguaje arquitectónico en su imagen? ¿Cómo se conformaría? ¿Qué incidencia tendría en la producción de lo arquitectónico y más específicamente en la actividad del diseño?**

FUENTES DOCUMENTALES

Arnheim, Rudolph. (1986) *El cine como arte*. Paidós.

Aumont, Jaques. (1992). *La imagen*. Paidós.

Baltierra, Adrián. (2021) *El campo de conocimiento del diseño arquitectónico como actividad proyectivo-imaginaria*. DECAD, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Boehm, Gottfried. (2017). “*¿Más allá del lenguaje? Observaciones sobre la lógica de las imágenes*” *Cómo generan sentido las imágenes*. UNAM, IIE.

Bollnow, Otto. (1969). *Hombre y espacio*. Labor, S. A.

García, Ana. (2011) “*La Bildwissenschaft alemana y las imágenes como signos. Una entrevista con Klaus Sachs-Hombach*”. En Ana García (Ed.) *Filosofía de la imagen*. Ediciones Universidad de Salamanca.

González, César. (2005) *Apuntes acerca de la representación*. UNAM IIFL.

Heidegger, Martin. (2012). *El arte y el espacio*. Herder.

Hierro, Miguel. (2016) “*El diseño arquitectónico, ¿para qué?*”. En Sandra Loyola (Ed.), *Un acercamiento revisor a las nociones del diseño en la producción de lo arquitectónico* (pp.15-27). Facultad de Arquitectura. UNAM.

(2013) “*La idea del habitar y la idea del diseñar*”. *La producción mítica en lo arquitectónico y su relación con la enseñanza del diseño*, (pp.93-103). Facultad de Arquitectura. UNAM.

Husserl, Edmund. (2013). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro primero: Introducción general a la fenomenología pura*. UNAM, IIF, Fondo de Cultura Económica.

Jauss, Hans Robert. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós.

Martínez, María. (1993). *Laberintos narrativos. Estudio sobre el espacio cinematográfico*. Gedisa.

Max Bense. (1934) *Raum und Ich. Eine Philosophie über den Raum*. Luken & Luken.

Merleau-Ponty, Maurice. (1993) *Fenomenología de la percepción*. Planeta. Agostini.

Perogil, D. (23 de agosto de 2018) “*Neuronas espejo, teatro y cine*” *Psiciencia*. <https://www.psiciencia.com/neuronas-espejo-teatro-y-cine/>

Zevi, Bruno. (1981). *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Posedón.

Zunzunegui, Santos. (2010). *Pensar la imagen*. Ediciones Cátedra.

De la experiencia espacial en el Lebenswelt a la significación de Umwelts: reflexiones desde una semiótica Bio-Agentiva

Mtro. en Arq. Donavan Jorge Lomelí Mendoza

Una perspectiva recurrente en el ámbito disciplinar es suponer que, las y los arquitectos crean **'espacios'** de tipo arquitectónico¹. Lo cual, conlleva a un problema ontológico: a saber, nos lleva a asumir que el **'espacio'** es una esencia que determina la finalidad productiva del profesional en arquitectura. Esto admite de manera problemática que, el **'espacio'** es el resultado causal de la arquitectura, como si esto fuera una cualidad física que se construye, manipular, medir y algunos asegurarán que, hasta diseñar.

En este ensayo, hacemos una reflexión a tal posicionamiento disciplinar que nos permita problematizar. Con la finalidad de,

proveer una ruta de indagación desde un enfoque semiótico bio-agentivo para aquellos interesados en abordar este interés temático. Junto con el filósofo y semiota John Deely, aceptamos la tesis que sostiene que: "Los objetos son aquello en lo que las cosas se convierten una vez experimentadas, es decir, una vez que adquieren la existencia propia de la experiencia" (Deely, 1990, p. 55). De este planteamiento, resulta interesante el término **'experiencia'**, pues nos permite considerar la relación sensible que experimentan los organismos con las **'cosas'** en el mundo. Lo que llevaría a pensar que mediante la **'interacción'** con esas **'cosas'** y el conocimiento aprendido en comunidad, es el modo en cómo los agentes **'significan'** un **'objeto'** que va más allá de la existencia misma².

1 El punto de partida de estas reflexiones se genera en el marco de un ejercicio académico en el componente de investigación de primer año en la Facultad de Arquitectura, UNAM. A partir de la pregunta, '¿qué hace un arquitecto?'; se generan algunos videos que recolectan los estudiantes a docentes y demás miembros de esa comunidad académica, para conformar una etnografía en torno a lo que se 'cree' que hace el arquitecto. Siendo 'creadores del espacio arquitectónico' una de las respuestas más recurrentes en este ejercicio.

2 Se clarificará más adelante, pero por 'objeto' Deely no está retomando una postura cartesiana. Es decir, el objeto no es algo físico como estaríamos acostumbrados a pensar. De hecho, el autor está dialogando con la semiótica cognitiva de Peirce. Quien, para él 'objeto' es aquello con lo que se puede establecer alguna relación y que, puede ser aprehensible al pensamiento de una comunidad, aun cuando éste no corresponda con una existencia fáctica.

Precisamente, diferenciar entre ‘**cosa**’ y ‘**objeto**’ desde la semiótica, permite entender que la ‘**cosa**’ es aquello que es ‘**experimentado**’ por el agente. Mientras que, el ‘**objeto**’ es aquello con lo que los agentes ‘**significan**’ con su cuerpo y los hábitos aprendidos en comunidad. Por eso, podemos concebir para el ámbito arquitectónico que, el ‘**entorno construido**’ es aquel hecho que se encuentra en la experiencia; pero que, en tanto se incorpora a una red de ‘**significación**’, este se vuelve un ‘**ambiente**

habitado’ para los organismos en cuestión. Porque significar el ‘**entorno**’ como ‘**ambiente**’, implica reconocer que este tiene un cuerpo que se confronta con la propia corporeidad y los hábitos de los agentes, propiciado por un mapa cognitivo de su especie. Que, les permite reconstituir y organizar ‘**experiencias espaciales**’ diversas. Para llegar a tal conjetura, tenemos primero que entender el contexto de tal posicionamiento disciplinar y comprender los rasgos problemáticos que esto implica al entender la actividad de diseño arquitectónico.

(I). ALGUNOS CUESTIONAMIENTOS AL ESPACIO COMO CUALIDAD CAUSAL Y UNIVERSAL DE LA ARQUITECTURA

Como se ha mencionado, es común que las y los arquitectos se piensen como los creadores de ‘espacios’. Imaginario que se ha consolidado desde la formación académica y que puede corroborarse en la manera en cómo algunos planes de estudio lo declaran en sus perfiles de egreso. Tomemos un primer ejemplo, la Facultad de Arquitectura de la UNAM quien, menciona que: “El egresado de esta carrera es un profesional que transforma necesidades humanas concretas en **espacios arquitectónicos**, donde el hombre pueda realizar y desarrollar su vida” (Facultad de Arquitectura, UNAM, s. f.). En este mismo sentido, el Tecnológico de Monterrey piensa que el profesional de este ámbito será competente en “diseñar espacios arquitectónicos aplicando criterios de habitabilidad, constructibilidad y sostenibilidad” (Arquitectura, Tecnológico de Monterrey, s. f.). Y, por si estas muestras no fueran contundentes de

tal sospecha, la Universidad de las Américas Puebla también asienta que el egresado domina “los aspectos metodológicos del diseño arquitectónico mediante el análisis de las necesidades sociales y espaciales para proponer con creatividad espacios arquitectónicos” (Arquitectura, UDLAP, s. f.).

Es interesante observar cómo estas posturas a pesar de venir de diversos contextos configuran la creencia de que, el ‘**espacio**’ es la materia con la que trabajan los profesionistas en este ámbito. Y, por tanto, que esta se piense que pueda manipularse, transformarse y hasta diseñarse con creatividad. Posición que, ha sido arraigada sin mucha crítica desde la hegemonía europea y que, podemos alinear al pensamiento del historiador y arquitecto italiano Bruno Zevi. Quien, nos dará una muestra explícita en cómo se ha consolidado tal posicionamiento al ámbito arquitectónico; según el autor:

La definición más precisa que se puede dar hoy a la arquitectura es aquella que tiene en cuenta el espacio interior. La arquitectura bella, será la arquitectura que tiene un espacio interno que nos atrae, nos eleva, nos subyuga espiritualmente; la arquitectura “fea” será aquella que tiene un espacio interno que nos molesta y nos repele. Pero lo importante es establecer que todo lo que no tiene espacio interno, no es arquitectura (Zevi, 1981, p. 26).

Este planteamiento da cuenta de la pre-sunta relación causal entre arquitectura-es-pacio; estableciendo que, el **‘espacio’** se considera cómo el resultado de aquello que está contenido al interior de una estructura arquitectónica. Algunos teóricos como el doctor en arquitectura Alberto Pérez-Gómez señaló que, esta visión fue consecuencia de la institucionalización que tuvo la enseñanza en arquitectura en los primeros años del siglo XIX (Pérez-Gómez, 2017, p. 18). Dónde, se sistematizaron **‘mecanismos de la composición’**³, los cuales influyeron a pensar que, “el espacio es fácil representar a través de sistemas de geometría descriptiva capaces de coordinar con precisión todas las proyecciones ortogonales que describen

3 Los ‘mecanismos de la composición’ era como llamaban a los documentos de dibujo constructivo, el arquitecto y teórico francés Jen Nicolas Durand. Esto para impacto en el modo de hacer y pensar la arquitectura, ya que planteó una manera racional de diseñar en representaciones bidimensionales.

un futuro edificio” (Pérez-Gómez, s. f., p. 69). Bajo esta condición disciplinar, el **‘espacio’** se equipará ya no sólo como una cualidad que aparece al interior de un entorno construido. Sino que, además, por medio de sistemas geométricos las y los arquitectos son capaces de representarlo.

Siendo esta, la piedra angular para que otros teóricos como el arquitecto español Josep Montaner declare que, el **‘espacio’** arquitectónico “se basa en medidas, posiciones y relaciones. Es cuantitativo; se despliega mediante geometrías tridimensionales, es abstracto, lógico, científico y matemático; es una construcción mental” (Montaner, 2000, p. 101). Y esto, para el ámbito estipula un modo **‘lineal’** de pensar y hacer arquitectura.

Es decir que, mientras que el arquitecto considere tres dimensiones cartesianas: una longitud, una anchura y una altura; y los sistemas propios de la geometría descriptiva: planta, alzado y sección. Entonces el **‘espacio’** arquitectónico se diseña para que posteriormente aparezca en la experiencia cuando esto se construye.

De ahí que, esta visión consolida dos ilusiones en el ámbito (ver, imagen 1). Por un lado, (i) caracteriza al **‘espacio’** como propiedad medible y manipulable en una tridimensionalidad; algo que las y los arquitectos diseñan a través de sistemas geométricos y su mente (subjetividad). Y por el otro, (ii) tendríamos al **‘espacio’** como el resultado de aquello que está contenido al interior de un entorno construido; algo que fue creado por la mente del arquitecto y que, es causal a la edificación (objetividad).

(i) Espacio como causalidad de una 'subjetividad'



(ii) Espacio como universalidad de una 'objetividad'



Imagen 1. Caracterización de los supuestos sobre el espacio en el ámbito arquitectónico, entendido como aquel resultado causal que realiza un arquitecto al diseñar; así como aquel contenido al interior resultado de una construcción.

(II). SOBRE LA EXPERIENCIA ESPACIAL ENCARNADA ENTRE LA EXISTENCIA FACTUAL DE LA COSA Y LA REALIDAD POSIBLE DEL OBJETO ARQUITECTÓNICO

Adentrarnos a una reflexión bio-semiótica para problematizar la noción de 'espacio' como aquella cualidad universal del arquitecto y causal al entorno; en principio implica reconsiderar al entorno tanto diseñado como construido como una '**cosa**' que se puede encontrar en la experiencia. Y que, por tanto, puede ser '**signo**' para los '**agentes**' de una misma comunidad. Sin embargo, en este '**giro semiótico**' -como lo denomina el semiota Paolo Fabri- habrá que precisar que, "los signos no son perceptibles como

tales a través de un léxico ni a través de una enciclopedia. [Entonces] El problema que la semiótica debe estudiar es el de los sistemas y procesos de significación" (Fabri, 2000, p. 36). Esto quiere decir que, pensar una semiótica de la arquitectura no debe estudiar propiamente a los signos de ella. Si no, las dinámicas que tienen los agentes para transformar el '**sentido**' de una '**cosa**' a la '**significación**' de un '**objeto**' de tipo arquitectónico. Para precisar esto, Deely enfatizará que:

Las cosas, en este sentido más general, son todo lo que en mi experiencia se experimenta como algo que no se reduce a mi experiencia de ello y que, además, tiene una encarnación en las estructuras del ambiente de tal manera que, no es un mero producto del pensamiento o de la imaginación, sino que tiene también una existencia propia de sí misma que es física o real en el sentido que se obtiene independientemente de mi pensamiento sobre ella. Las cosas tienen cuerpo, en una palabra (Deely, 1990, p. 54).

Con este planteamiento se va a reconocer que la **'experiencia'** en el entorno no puede ser casual a él ni tampoco universal a los agentes, como se le piensa; sino que, es **'espacial'**. Ya que, no sólo se **'encarna'** con el cuerpo del agente y sus hábitos. Si no, además, con el cuerpo mismo que propone el **'entorno'**. Por eso, es lo que nos lleva a pensar que, a través de la **'experiencia espacial'** se propicia una correlación de **'sentido'** de las **'cosas'** en tanto existencia fáctica, pero que está vinculada a la **'significación'** de los **'objetos'** en tanto realidades posibles que los agentes **'encarnan'** sobre ellos. Lo cual, no es fácil de reconocer en el ámbito arquitectónico porque nos permite replantear que el **'espacio'** no es propiamente una cualidad subjetiva que diseña la mente del arquitecto ni tampoco es una cualidad objetiva que aparece en el entorno. Sino que, es **'intersubjetiva'** porque los agentes **'espacializan'** diversas experiencias de **'sentido'** y **'significación'** que no pueden ser completamente anticipadas por las y los arquitectos mediante el diseño. Pues, sería negar la diversidad de **'modos de habitar'** en cómo los agentes podrían **'encarnar'** el mundo. (Ver imagen 2).



Imagen 2. En contra de la causalidad y universalidad que se piensa sobre el espacio arquitectónico, se reconoce el papel que tienen los agentes y sus diversas experiencias espaciales que, aunque sea el mismo entorno construido, les permite significar diferentes ambientes. Lo cual, pone en crisis que estos no pueden ser completamente anticipadas por las y los arquitectos mediante la actividad de diseño.

(III). DE LA RESPONSABILIDAD VIRTUAL DEL ‘LEBENSWELT’ A LA RESPONSABILIDAD ACTUALIZADA DEL ‘UMWELT’

Al reconocer la diversidad de **‘experiencias espaciales’** que surgen entre **‘agentes’** y **‘entorno’**. Resulta interesante aproximar-nos a otros enfoques semióticos que consi-deren tanto al **‘entorno’** en su materialidad corpórea, como al **‘agente’** con la capaci-dad de corporeizar el mundo. Precisamente, la pertinencia de acercarnos a la semiótica agentiva es pensar junto con Douglas Niño y Mendoza Collazos que, **‘significar’** es un proceso que requiere de condiciones enac-tivas. Es decir, lo que hace “necesario para que el agente con sus acciones haga que el sentido emerja en la experiencia” (Mendoza Collazos, 2015, p. 36). A esta capacidad de actuar del agentes, es lo que se va a deno-minar **‘agencia’**.

Desde esta visión agentiva, las **‘cosas’** y el **‘entorno’** propiamente no tiene agencia intrínseca, sino que son los **‘agentes’** quienes **‘derivan’** sentido en ellas. Y para lograr ello, tienen que **‘operar’** atenciones, intenciones, acciones y afecciones conjuntas que hacen posible la interacción humana **‘mediada’** por **‘cosas’** del **‘entorno’** (Niño Ochoa, 2015). Por tanto, la **‘experiencia espacial’** se pue-de entender cómo una mediación que re-gula las dinámicas entre las inferencias de sentido y las significaciones que tienen en comunidad. Si lo anterior se toma como una hipótesis a trabajar en el ámbito arquitectó-nico, entonces se impone un par de pregun-tas para reflexionar al cierre de este ensa-

yo, pero no de esta revisión crítica: Si no es probable la existencia de una universalidad causal del **‘espacio’** arquitectónico, enton-ces **¿qué es lo que ‘significan’ los agen-tes con sus ‘experiencias espaciales’ en el ‘entorno’?** Y, sobre todo, **¿cómo influye el reconocimiento de esto para entender de la actividad de diseño arquitectónico?**

Para abordar la primera cuestión, atrae-mos el planteamiento del biólogo Jakob von Uexküll, de dónde Deely conjetura que, si las **‘cosas’** se vuelven **‘objeto’** a los agentes. En-tonces, el **‘entorno’** se vuelve un **‘ambiente’** (*unwelt*), en función de cómo los organismos reconstituyen y organizan sentido a partir de sus intereses específicos. Esto explicaría lo que se mostraba en diagrama 02 y del porque a pesar de experimentar una misma **‘cosa’** construida del **‘entorno’**, los agentes pueden reconstituir su sentido y **‘significar’** diversos **‘ambientes’** sobre ellos. Lo que, lleva a pensar que en lo **‘significado’** hay una pro-bable correlación del cuerpo que propone el entorno y los hábitos de significación de los agentes. En coordenadas de este posicio-namiento:

El Umwelt depende y corresponde a un Innenwelt o mapa cogniti-vo, desarrollado dentro de cada individuo. El Innenwelt permite al individuo encontrar su camino en el entorno e insertarse en una

red de comunicación, intereses y medios de vida que puede compartir, especialmente con otros individuos de su propia especie [...] por la cual, el *umwelt* específicamente humano, el *Lebenswelt*, como se le llama a veces, es un *Umwelt* singularmente maleable, abierto como ningún otro *Umwelt*... (Deely, 1990, p. 60)

Esto, cimienta un marco de reflexión sobre cómo el '**espacio**' no puede ser pensando como una cualidad universal que se encuentra contenido en las '**cosas**' de tipo arquitectónico. En todo caso, serían los propios agentes quienes al '**experimentar**' con las '**cosas**' del '**entorno**' (*Lebenswelt*) es como '**significan**' de manera intersubjetiva diversos '**ambientes**' (*umwelt*), pero que, estos están en función de los hábitos de significación e intereses particulares específicamente humanos (*innewelt*). Esto, compromete reconocer la coordenada '**intersubjetiva**' y, por tanto, romper con el determinismo universal y causal con la que se han habituado a pensar las y los arquitectos. Porque, la asignación de tal '**significado**' no es apriorístico a la actividad de diseño, sino que éste emerge cuando los '**agentes**' se confrontan en la experiencia y los hábitos de pensamiento que conforman al habitar.

Precisamente, sobre este asunto podemos atender la segunda pregunta para revisar lo altamente cuestionable que se vuelve la aseveración 'los arquitectos crean espacios arquitectónicos'. Porque desde este en-

foque semiótico bio-agentivo, el arquitecto no trabaja sobre las características físicas del entorno por construir, ni es probable que anticipe todas las '**experiencias espaciales**' que se propician en el ambiente por habitar. Lo que el enfoque agentivo complementaria a este planteamiento, es que las y los arquitecto trabajan con realidades posibles desde su actividad de diseño; es decir con '**responsividades virtuales**' (Lomelí Mendoza, 2023).

Esto quiere decir que, durante el diseño arquitectónico se anticipa la estructura formal del entorno por construir y se imagina el modo en cómo se habitaría un ambiente. Pero que, estas previsiones son actualizadas por los agentes, mediante la enacción, sus hábitos de significación e interés particulares (Mendoza Collazos, 2015, p. 40). En otras palabras, no existe una determinación causal ni universal sobre la '**responsividad virtual**' que '**derivan**' las y los arquitectos sobre el entorno-ambiente diseñado. Porque será, mediante las '**experiencias espaciales**' el modo en cómo los diversos agentes habitantes '**derivarán**' sentido a una '**responsividad actualizada**' que puede diferir de la diseñada. (Ver, imagen 3).

La interacción de las 'intersubjetividades' para la significación del entorno-ambiente diseñado

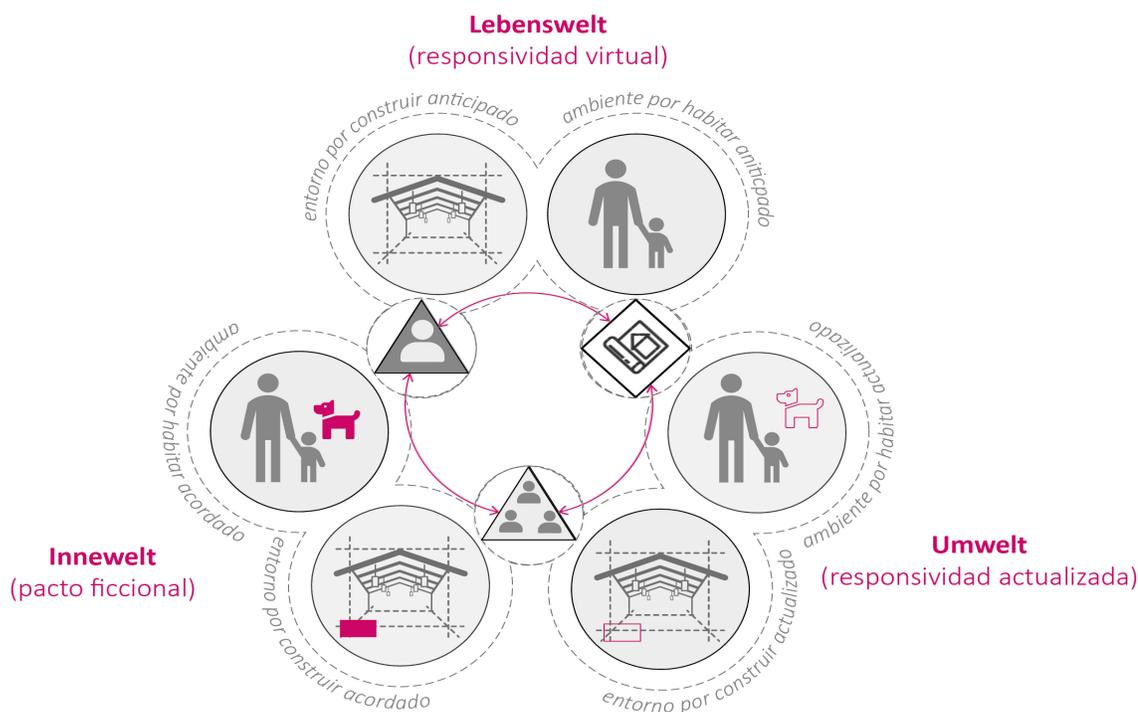


Imagen 3. Como una propuesta descriptiva, se revisa el diagrama lineal presentado en la parte inicial de este texto para proponer un diagrama que permita posicionar a la circulación de sentido que se tiene por la interacción de agentes (innewelt), artefactos (lebenswelt) para la significación de lo diseñado (unwelt).

FUENTES DOCUMENTALES

Arquitectura, Tecnológico de Monterrey. (s. f.). *Arquitectura*. Recuperado 23 de agosto de 2023, de <https://tec.mx/es/estudios-creativos/arquitecto>

Arquitectura, UDLAP. (s. f.). *Conoce Arquitectura-UDLAP*. Recuperado 23 de agosto de 2023, de <https://www.udlap.mx/ofertaacademica/conoce.aspx?c-veCarrera=LAR>

Deely, J. (1990). *Basic of semiotics* (Vol. 568). Indiana University Press.

Fabbri, P. (2000). *El giro semiótico* (J. Vivanco Geddaell, Trad.). Gedisa.

Facultad de Arquitectura, UNAM. (s. f.). *Ingreso y Egreso. UNAM* | Facultad de Arquitectura. Recuperado 31 de agosto de 2023, de <https://arquitectura.unam.mx/ingreso-y-egreso.html>

Lomelí Mendoza, D. J. (2023). *Acercamiento a la agenticidad comunicativa en la producción de lo arquitectónico. Una crítica de la individuación en la praxis de diseño*. [Tesis de Maestría]. Facultad de Arquitectura, UNAM.

Mendoza Collazos, J. C. (2015). *Semiótica del diseño con enfoque agentivo. Condiciones de significancia en artefactos de uso*. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Humanidades.

Montaner, J. (2000). *Espacio*. En *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales* (pp. 97-108). Universitat Politècnica de Catalunya.

Niño Ochoa, D. (2015). *Elementos de semiótica agentiva*. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Humanidades.

Pérez-Gómez, A. (s. f.). *Tránsitos y fragmentos*. En *Tránsitos y fragmentos*.

Pérez-Gómez, A. (2017). *De la educación en arquitectura*. Universidad Iberoamericana Ciudad de México.

Zevi, B. (1981). *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura* (C. Calcaparina & J. Bermejo Goday, Trads.). Poseidon.



Queridas y queridos miembros de la Federación Latinoamericana de Semiótica:
Después de unos años convulsos, por razones sanitarias, políticas y de toda índole, retomamos con fuerza la actividad asociativa y científica de nuestra Federación.

Al mismo tiempo que os deseo unas excelentes pascuas, os expreso los mejores deseos para el año 2024, que será inmejorable para la FELS por muchas razones.

Tras los intentos frustrados de realizar nuestro Congreso en Lima, por razones de todos conocidas, retomamos la realización del X Congreso de la FELS con las mejores expectativas.

En efecto, gracias a la generosa iniciativa de nuestra vicepresidenta, Clotilde Pérez, y de su excelente equipo de trabajo de la Universidad de São Paulo, es una realidad la organización del X CONGRESO LATINOAMERICANA DE SEMIÓTICA en esa emblemática ciudad brasileira, entre los días 2 y 5 de julio de 2024, con el tema general Semiótica del futuro, futuro de la semiótica.

Os invito a todos a difundir este evento esencial para nosotros y a proponer intervenciones y secciones vinculadas a vuestras redes y grupos de investigación.

Estos son los enlaces con toda la información:

<https://fels.prpg.usp.br>

<https://www.felsemiotica.com/2023/12/21/x-congreso-latinoamericano-de-semiotica-2-5-de-julio-2024-universidad-de-sao-paulo-usp-brasil/>

Os agradezco vuestro esfuerzo para hacer de este X Congreso el gran evento de nuestra disciplina a nivel latinoamericano y abierto al mundo. Dado que unos meses después, tendrá lugar en Varsovia el XVI Congreso Mundial de la IASS/AIS, «Signos y realidades», podremos reflexionar juntos en São Paulo sobre las estrategias académico-científicas y organizativas a desarrollar en ese Congreso mundial, con el propósito de que nuestra región sea cada vez más visible.

José María Paz Gago
Presidente
FELS

[Galería]

Luis Frías Leal

(Monterrey, NL / 8 de marzo 1983)



Artista interdisciplinario con más de 100 exposiciones en México, USA, Colombia, Alemania, Italia, Qatar y Noruega. Ha participado como docente en múltiples procesos como **Habitar el Cuerpo**: programa interdisciplinario de investigación en las artes, Viernes de maestros del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey y la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey del INBAL. Creador junto al Colectivo La Columna del documental de procesos creativos Modos de vuelo. Seleccionado para el 2º y 3er Premio Estatal de Arte Nuevo León de Conarte (2020 y 2022). Beneficiario del “Sistema Nuevo León para el Impulso Artístico y la creación 2019” y el Programa Financiararte 2021 de Conarte. Ganador de la convocatoria de Arte en Escala Urbana 2022 Benito Greene Arte Público. Actualmente se encuentra investigando cruces disciplinarios entre los procesos creativos de las artes visuales y las artes escénicas tomando la cotidianidad como espacio de representación.

<https://www.instagram.com/luisfriasleal/>
solosequesoyotro@gmail.com
cel. 8180889228

Este es un juego, un juego infinito, un juego sincero para conocernos. Ser sinceros es naturaleza, más no la única naturaleza de este juego. La sinceridad es un infinito, pero advierto, en este juego está abrazada de otro infinito, un collage lógico, el juego de los abalorios. Toda combinación resultante es real, será real, seguirá siendo real. Los ganadores del juego serán los que puedan “profundizar”, abrir y conectar fugas. Cada devenir natural sinceramente, develará y problematizará la siguiente jugada. Entre más profundizas más “amable” el devenir. ¿Cuál es el secreto? puedes entrar a la partida en cualquier momento, pero ¿podrás salir?, ¿alguien querrá salir? Para atravesar el juego solo cruza tu vida cotidiana con los Æfectos.

Los Æfectos son en sí la estructura infinita, las fugas de la partida anterior: La que “más” goce y naturaleza despierta entre los participantes



Título: Conjunto de nociones compartidas
 Medidas: 30.5 x 23 cm
 Técnica: Collage análogo y digital y tinta sobre papel
 Año: 2023

DISCLAIMER:

Este es un proceso de semiosis.

No todo lo que crees es real, no todo lo real es verdad, todo lo crees que real, ¿cómo pensar lo que no sabemos?

¿A quién y cómo afiliamos nuestra sensación u creencia de lo real, imaginario y verdad?

Nadie sale del proceso; los que dudan o tratan de intervenir maléficamente, sólo aparecen como fantasmas. No te lastimes ni lastimes a nadie.

Cada Afecto contiene potencias de cualquier ser humano, que se recomienda simplemente no dañar la salud y patrimonio natural propio o ajeno.

*para Luis Frías la única forma de atravesar esto es la sinceridad (103:34, 2023)

ESTA PARTIDA LA JUGAMOS:
el 17 julio de 2023

JUEGO DE ABALORIOS (instrucciones) para ser feliz / para sobrevivir:

1. Ir por una nieve a la Sultana.
2. No distinguir el amanecer del anochecer.
3. Visitar un lugar que te guste de la infancia.
4. Escuchar un concierto viejo de Tom Waits (1970-1975 aprox), improvisando letras y diálogos, haciendo bromas y chistes. El piano a estado tomando.
5. Acuérdate que eres tú, eres tú ∞ . Encuentro de todas las que has sido y todas las que serás. Eres tu y te puedes mover al ∞ .

Título: Deseo que te encuentres bien

Medidas: 45.5 x 30.5 cm

Técnica: Collage análogo y digital y tinta sobre papel

Año: 2023





Título: El agua que nos sostiene

Medidas: 30.5 x 23 cm

Técnica: Collage análogo y digital y tinta sobre papel

Año: 2023

6. Resiste, y, ante todo, anti todo, no hay mal en dudar. Construye de tus dudas ∞.
7. Desaparecer en el espejo
8. Ser permeable
9. ¿Por qué soy como soy?, ¿cómo sería de saber otras cosas?
10. Sorpréndete al pensar lo pequeños que son todos los problemas (reales, imaginarios, simbólicos), por más que sea bello sentirlo todo.
11. Hacer una deriva con Luis Frías (o muchas).
12. Diseña tu personaje Clown.
13. Canta infinidad de tus canciones tristes favoritas, canta con toda la fuerza que tengas, (puede ser una buena borrachera). ¿I miss the comfort in being sad?
14. Imagina lo bella que te vez dormida, que te vez despierta, pensando, haciendo, tocando, leyendo, trabajando, riendo... desde mis ojos (yo soy otro).

15. Sirve a los sirvientes.
16. Contra la burocracia.
17. Deja que las piernas te respondan.
18. Saciar la sed (La Sed mortal).
19. Pregúntate: ¿qué quieres hacer mañana?
20. ¿Qué quieres hacer mañana?
21. ¿Qué quieres hacer cuando seas grande?
22. ¿Dónde te gustaría vivir...ayer?
23. Piensa en el sonido del mar, ¿cómo suena?
24. Cómeme a besos esta noche.
25. Inventa un lenguaje a partir del enunciado anterior. jjshdhutuuuuuuuudedssdfyaaacasiAAAAAA

Título: Por el placer de hacerlo

Medidas: 30.5 x 23 cm

Técnica: Collage análogo y digital y tinta sobre papel

Año: 2023



26. Cocina lo que más te gusta, comparte.
27. “Lo que realmente se quiere, se quiere tener adentro”, George Steiner.
28. Ven a comer cuajitos (de Cadereyta).
29. Cuéntales a tus papás de tus amigos.
30. Sal a comprar cigarrillos, y regresa a la fiesta.
31. Visita el lugar de nacimiento del miedo y destróvalo por completo.
32. No podemos evitar nuestro estribillo.
33. Rihanna volando en el juego y yo te doy besitos en la espalda.
34. Cuida tu cuerpo hasta el oráculo.
35. El oráculo me dijo que, por ti, a ti te dijo lo mismo.
36. Habitar el cuerpo, habita tu cuerpo.
37. Dibuja tu cuerpo en el piso, con pinturas y mucha música.
38. Hacer el amor.
39. Bailar, bailar, bailar.
40. Conviértete en un río. ... Aquí nace un río.
41. Construye un castillo de arena. Disfruta verlo desvanecer.
42. Mil y una noches leer Las Mil y una Noches.
43. Escribe una auto-ficción que reflexione acerca de tu proceso creativo (escribir que escribes).
44. ¿Cómo te bañas? Describe los pasos.
45. Ven a mi casa.
46. Come la bici. Disfruta, la fruta.
47. Escribe piezas en formato de instrucciones para compartir con otros.
48. Sentémonos en silencio, como The Artist Is Present.
49. Piensa en todo lo que quisieras recibir.
50. Estudia semiótica analítica. 8180889228
51. (Fats Waller: I'm Gonna Sit Right Down and Write Myself a Letter)
<https://www.youtube.com/watch?v=8ZZRAU3DeOo>
52. ¿Qué puedes hacer hoy que no podrías hacer de no “haber llegado hasta aquí”?
53. Di todo lo que quieras. (Del texto a la acción)
54. Déjame ver todas las caras de ti, déjame verte por todos tus ángulos.
55. No tienes que sentir ni dolor ni tristeza.
56. Recibe cariño.
57. Transforma lo que sabes en un acto creativo.
58. Recibe flores.
59. Visita a tu hermana y a tus padres.
60. Haz una lista a partir de ¿qué si, y qué no?
61. El “2x1-between” es un gran lugar.
62. ¿Qué me hace sentir?
63. No prejuzgues
64. Fractura el tiempo y el espacio, ¿a poco no sabes cómo?
65. Da un salto de fe (como Butes o como Yves Klein, disfrútalo).
66. Ama con la certeza del salto al vacío y con la confianza de que te sabré amar.



Título: La mente tiene más elementos que el mundo
 Medidas: 45.5 x 30.5 cm
 Técnica: Collage análogo y digital y tinta sobre papel
 Año: 2023



Título: Elevarse

Medidas: 30.5 x 23 cm

Técnica: Collage análogo y digital y tinta sobre papel

Año: 2023

67. Crea “pequeñas” colecciones de todo y lo tanto que sientes. Tradúcelo a palabras e imágenes que contiene en esas hojas de papel. Guárdalas o suéltalas. (También lo puedes hacer con objetos).
68. Ve la obra Inside de Vase de Eco Morgan.
69. Déjate amar, percibe, confía.
70. Pregúntate ¿a qué se parece, de qué es huella, desde dónde lo ves?
71. ¿Cuál es la diferencia o similitud entre los conceptos: sentir y verdad?
72. Todo lo que tocas vive, guarda la luz de todo lo que has creado. Tócate, tócame, toquémonos, tócame tocándote.
73. Las palomas asadas no vuelan. ¿Cómo podríamos hacer un asado de puerco sin puerco?

74. Recurre al magnetismo, a la magia, a la metafísica.
75. Todo lo que puedes pensar es verdad, menos lo que te hace daño.
76. ¿Cómo puedes pensar lo que no sabes?
77. Construye y descifra tu misterio. Inicia con una bitácora, termina con pura acción.
78. Haz algo por alguien más.
79. Haz algo por ti.
80. Cuando no sepas que hacer, juega a ser una escultura de un minuto, luego pregúntate ¿cómo te sientes?
81. Ve con Luis la película Only Lovers Left Alive de Jim Jarmusch.
82. A veces conjuramos hechizos sin darnos cuenta.
83. Escribe en una hoja algo de lo que te quieras desprender y déjalo en un espacio público.
84. Escribe en una hoja algo de lo que tengas certeza y guárdalo en la bolsa de tu pantalón todo el día. Otro día haz lo mismo con algo que desees, que quieras hacer aparecer. En algún momento, también deja esos papeles en un lugar público.
85. Augusto Monterroso dice que escribas cuando tengas algo que decir, y que cuando no lo tengas, también.
86. Se crítica, pero también confía en los que te hablan con amor.
87. Crea tu propio camino. Sin miedo a atravesar los de otros (como Picasso).
88. Te ofrezco mi boca.
89. Te ofrezco todo lo mío.
90. Encendámonos en verano, otoño, invierno, y primavera, con nuevo espíritu e ideales nuevos, con emociones nuevas de sagrada, amorosa y cachonda vida creativa.
91. Hoy es un nuevo comienzo, ¿Qué sientes si me escuchas decir? ¡Te deseo!
92. Desaparece de todo lo que quieras, cuando quieras, aparece en lo que quieres, como quieres cuando quieras.
93. No te falta ni te sobra nada, eres hermosa en todos tus registros, nunca dudes de ti.
94. Déjame llevarte a la ciudad del amor. Si no es esta vamos a otras, y a otras, en todas construyamos la nuestra.
95. Estoy enamorado de ti. Hace varios meses mi voz no quiere hablar más que de manifestar esa acción, instalación, bucle de amor que siente todo mi cuerpo.
96. Puedes hacer todo lo que quieras, te saldrás con la tuya, triunfarás en lo que embarques. Yo también, lo que más quiero es que nuestro amor se conecte y fluya como todo el Fluxus. A veces espejo y siempre complemento.
97. ¿Sabes que tu presencia me hace simplemente feliz?
98. Haz planes conmigo. (Puedes hacer planes conmigo).
99. Tienes todo el CTRL-Z que quieras.
100. “Dios perdonará, los humanos olvidarán, pero la nariz quedará”. Witold Gombrowicz
101. Complementa y cambia todo lo que quieras...

Pilón: Otra dimensión de la comadre Neko, toca unas canciones y comenta su proceso creativo y de alguna manera su feminismo singular:

[Entrevista]

Marco Kunz

por *Luis Manuel Pimentel*
Fotografía cortesía

MARCO KUNZ (* Basilea, 1964) estudió filología iberorrománica y francesa en la Universidad de Basilea, Suiza, donde se doctoró en 1995 en literatura iberorrománica. De 2005 a 2009 fue profesor titular de literaturas románicas en la Universidad de Bamberg, Alemania. Desde otoño de 2009 es catedrático de literatura hispánica en la Universidad de Lausana, Suiza. Es autor de un buen centenar de artículos sobre narrativa española e hispanoamericana contemporánea y de los libros **Trópicos y tópicos. La novelística de Manuel Puig** (1994), **El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española** (1997), **La saga de los Marx, de Juan Goytisolo. Notas al texto** (1997) **Juan Goytisolo. Metáforas de la migración** (2003). Coautor de **La inmigración en la literatura española contemporánea** (2002), **De Tlatelolco al 11-M. La productividad cultural de cinco acontecimientos en México y España**. Además es (co)editor de 17 libros, entre ellos los tres volúmenes de **Nuevas narrativas mexicanas** (con Cristina Mondragón, 2012, 2014 y 2019), **Tabú y transgresión en la cultura hispánica contemporánea y Ficción y ciencia** (con Silvia Rosa, 2020 y 2022), **Catástrofe y violencia: Acontecimiento histórico, política y productividad cultural en el mundo hispánico** (2017). De 2011 a 2022 fue director del **Boletín Hispánico Helvético**, la revista de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.



“EL textocentrismo no es una teoría ni una metodología”



Estaba buscando en internet cómo se movía el español en Suiza. Me apareció la página de la **Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos**. Entre muchos académicos vi el nombre de Marco Kunz, quien fungió como Director del Boletín Hispánico Helvético. Por esa afinidad con el oficio decidí escribirle desde Puebla, México. Le dije que tenía para octubre un viaje a Suiza, a Lausana, iba a visitar a una amiga y agarrar fuerza para ir a terminar mi doctorado en la Universidad de La Coruña, España. Quedamos que le escribiera al llegar y agendaríamos una cita.

Ya en Lausana, una tarde fuimos a visitar en el hospital a otra amiga, que tenía como 15 años que no veía y había dado a luz a un niño hacía tres días. Ella como pudo salió de la habitación y fuimos con ella, el niño recién nacido, mi amiga, su hija y yo, al restaurante a tomarnos un té y celebrar la vida de la nueva revelación en el planeta. Conversando salió a flote que tenía que escribirle al profesor Marco. Ella había sido su alumna. Se impresionó por el cómo había dado con él, más por olfato e intuición que otra cosa, además que a ella le pareció que había sido uno de sus mejores profesores de la maestría en literatura. Me dio ánimo escucharla, además que aprovechamos de repasar un poco de literatura latinoamericana. Al llegar al apartamento le escribí a Marco y quedamos para vernos el jueves a las 2:15 p.m.

Yo no sabía moverme por la ciudad, así que mi amiga me acompañó con su otro hijo, el mayor, hasta el Edificio de Antropología de la UNL, buscamos el sitio donde era su despacho. Luego ellos se marcharon a hacer unas compras y yo me quedé esperando que llegara la hora.

Entré, nos saludamos con cautela y respeto, por supuesto que mi visita vislumbraba de antemano la pregunta sobre la literatura hispanoamericana en Suiza y su radio de acción. Igual la pregunta de él se enfocaría sobre lo que estaba haciendo de tesis. Empezamos a andar por la vía láctea cuando la literatura va más allá del propio sentido y se convierte en cómplice de dos personas que están conociéndose: uno de Basilea, el otro venezolano que llegaba de México.

Construimos puentes semánticos que nos conectaron a reflexionar, entre muchas cosas, en torno al **textocentrismo**; una idea que planteó Marco como surgida del pañuelo de un mago. Al principio me pareció que había que seguir el hilo de la conversa que tocaba diferentes puntos sin salirnos del laberinto, y entonces fue cuando me di cuenta de que tenía ante mis ojos la sustancia para la próxima entrevista.

Así conocí a Marco Kunz, profesor de la Universidad de Lausana, investigador, académico, escritor, curioso, editor, teórico, proyectivo y humanista. Lo que presentamos es el resultado de ese diálogo de preguntas abiertas, que poco a poco se fueron materializando en este cruce de teoría literaria con semiótica, comunicación, cultura, lingüística, en una mixtura de conceptos y posibilidades como las que vivimos en la cotidianidad, bajo el argumento de la textualidad, como eje transversal de generación de sentidos.

LUIS MANUEL PIMENTEL

¿Cómo entiende Marco Kunz lo que es un texto?

En un sentido amplio, considero como *texto* cualquier conjunto finito de signos relacionados en un constructo deliberadamen-

te creado que puede ser comprendido (es decir, se puede entender —o por lo menos vislumbrar— el sentido intencionado por el productor del texto) e interpretado por un receptor (dentro de los límites que permite el potencial significativo). Por ejemplo, un

paisaje no es un texto, pero sí llamaría *texto pictórico* un cuadro pintado que representa un paisaje. En un sentido restringido, entiendo *texto* como un enunciado verbal escrito delimitado y, en particular, en cuanto *texto literario*, como producto cultural de carácter lingüístico que se caracteriza por una plusvalía estética (que lo distingue del texto puramente utilitario) y cierto grado de ficcionalidad admitida o sobreentendida (que lo distingue del texto que pretende ser verídico). Pero éstas son definiciones aproximativas, medio improvisadas, que sin duda no incluyen todos los textos posibles ni hacen justicia a la complejidad de la noción de texto, cuyos límites me parecen bastante borrosos —p. ej. una casa es un texto arquitectónico, pero una ciudad, ¿es un texto, un palimpsesto, un puzzle o toda una biblioteca?—; sin embargo, el núcleo central del concepto me re-

sulta claro, de modo que en mi trabajo, la investigación literaria, me puedo limitar sin problemas al estudio de textos que indudablemente lo son.

¿La pureza textual existe, eso es posible?

No, nada humano puede ser puro. No creo que la pureza sea empíricamente posible, espero que no, y si existiera habría que evitarla o, mejor, ensuciarla para acabar con ella. A lo sumo puedo imaginarme una sustancia compuesta de moléculas idénticas, libre de átomos de otros elementos: que nos digan los químicos si esto es posible. En el ámbito de lo humano, la pureza es un ideal nocivo y peligroso, una entelequia totalmente ajena a la vida misma, que es siempre mezcla, heterogeneidad, diversidad, intercambio. Un texto es un producto cultural humano y, al igual que todo lo humano, no es concebible sin contaminación, contagio, hibridación; en fin, sin su impureza imborrable.

¿Cuántas caras tiene un texto?

Esto depende de qué se entiende por “cara”, y además de la lengua en que se hace la pregunta y en que se piensa y dice la respuesta. En español, la *cara* de un texto se refiere en primer lugar a la superficie del soporte en que vemos las letras, pero *cara* también significa ‘rostro’. En mi lengua materna, el alemán, un texto no tiene caras (*Gesichter*), sino lados (*Seiten*), que en una página de papel son el recto y el verso, de modo que un texto puede tener una sola cara-lado si



lo vemos como enunciado escrito continuo, o tantas caras-lados como tiene páginas el libro, hasta lo infinito en el *Libro de arena* ideado por Borges. Pero esto no dejaría de ser una visión superficial: si leemos el texto en profundidad, tiene muchas caras superpuestas, que son sus capas transtextuales formadas por los textos anteriores citados, imitados o transformados que traslucen en los intersticios de la superficie. La cara-rostro del texto puede ser tanto un escrito en forma de cara humana (como los caligramas del hurufismo islámico que representan un rostro compuesto con nombres de santos o citas del Alcorán, o incluso los rasgos de una cara interpretados como letras, ideas en que se inspiró Orhan Pamuk en *El libro negro*) como el retrato hipotético, más espiritual que anatómico, que el lector se hace del sujeto que escribió el texto que está leyendo; o la imagen del lector mismo que éste cree ver reflejado en lo que lee, en una especie de autoanagnórisis al reconocerse en lo que dice el texto-espejo.

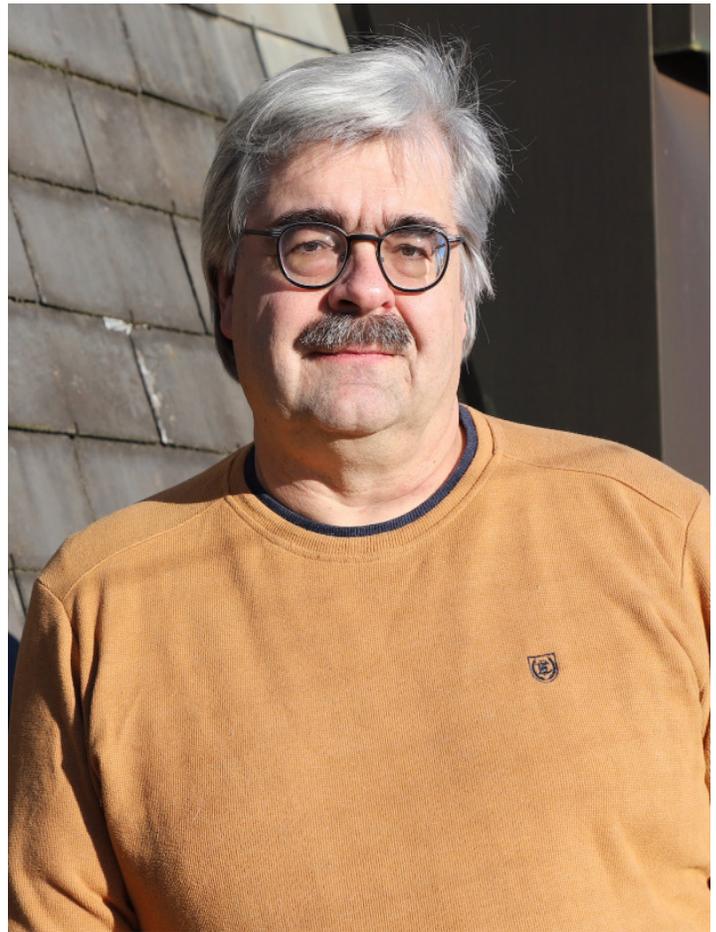
Dado el carácter lingüístico del texto literario, éste siempre está formulado en un idioma determinado, y también el metalenguaje, base de nuestra reflexión sobre el texto, varía según la lengua, lo que significa que ciertas asociaciones (p. ej. la de la cara del texto con el rostro humano) son posibles en una lengua (el español), pero en otra no (el alemán). Hablando del soporte del texto, no necesariamente es el papel: puede ser también una pared —escribo estas líneas en Granada, después de visitar los palacios árabes de la Alhambra, con sus muros llenos de inscripciones— o una pantalla, y aquí de

nuevo la diferencia entre las lenguas sugiere o impide ciertas reflexiones, pues en español hay *pantallas* en televisores, ordenadores, teléfonos, etc., y también en el cine, mientras que el alemán distingue claramente entre las pantallas de los dispositivos electrónicos (*Bildschirm*) y el lienzo en que se proyectan las películas (*Leinwand*). Esto debería hacernos conscientes de otras caras del texto, sus traducciones y los significados diversos de las palabras que sólo son parcialmente sinónimas en otros idiomas —véase *Finnegans Wake*, donde James Joyce llevó al extremo la polisemia plurilingüe—, y además nos señala un problema, quizás un dilema epistemológico: para entendernos, deberíamos usar el mismo metalenguaje teórico en todas las lenguas, pero inevitablemente caemos en las trampas del monolingüismo. Pensar la literatura en varias lenguas siempre es enriquecedor porque nos abre posibilidades insospechadas, por impensables, con las palabras y los procedimientos sintácticos de un solo idioma.

Si un breve texto puede producir una basta y profunda interpretación, ¿a qué se deben y como se dan esas necesarias relaciones textuales?

Un texto nunca existe en el vacío, sino en una pluralidad de contextos (entre ellos los de su redacción y sus lecturas) que influyen en sus interpretaciones, que no sólo se basan en lo que está escrito literalmente en el texto, sino también en sus márgenes, sus entornos, incluso en la periferia de su zona de irradiación. Si tomamos como ejemplo

el microrrelato más famoso de la literatura hispanoamericana, “El dinosaurio” de Monterroso, sobre el que podría hablar horas y horas, vemos que un mínimo de información textual, nada más que siete palabras (“Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”), permite muchas lecturas diferentes, hechas posibles por el potencial significativo del texto (en particular la indeterminación de todos sus elementos y las asociaciones metafóricas y metonímicas que evocan los términos *dinosaurio* y *despertó*) en cooperación con la ingeniosidad del individuo interpretante, quien recurre a sus conocimientos lingüísticos, intertextuales, culturales, enciclopédicos, etc., para proponer múltiples interpretaciones. Podemos hacer primero un análisis gramatical, estilístico y semántico de la frase única del cuento, de allí pasar a un comentario sobre lo que ésta significa y las condiciones de su comprensibilidad, hacer crítica literaria evaluando su calidad estética o crítica moral si hablamos desde una posición ideológica previa —no lo recomiendo, pero a veces es difícil de evitar—, seguir con interpretaciones más libres, incluso imaginándonos contextos no explícitamente mencionados (¿qué ocurrió antes?, ¿quién despierta?, ¿dónde y cuándo despierta?, ¿qué pasa después?, etc.) y finalmente convertirnos nosotros mismos en autores creando amplificaciones y continuaciones. O empezar por la última etapa, u omitir otra(s), o cambiar el orden: la interpretación es un juego libre dentro de los límites que imponen el texto ajeno y la inteligencia propia. Cuanto más corto es el texto y más abierto el significado de sus componentes, mayor libertad tenemos para hacer



proliferar las lecturas. La extensión larga de un texto suele ser más un impedimento que un multiplicador de interpretaciones: éstas pueden ser más detalladas, pero se restringe su marco de variación en la medida en que el texto nos brinda informaciones que orientan nuestra lectura en una dirección determinada.

¿Podría desarrollarnos la idea lo que para usted es el textocentrismo?

Lo que llamo *textocentrismo* no es una teoría ni una metodología, sino simplemente una preferencia mía por colocar el texto literario en el centro de mi trabajo y de hacer ante todo una lectura meticulosa, una especie de *close-reading*, pero sin contentarme con una

aproximación inmanentista al texto. Tomar el texto como centro no significa quedarse allí, sino, al contrario, dar vueltas en torno al texto, partiendo de él y volviendo constantemente a él, pasando por sus intertextos, paratextos e hipotextos y recurriendo, de manera ecléctica, a todos los saberes y teorías que me sirven para enriquecer mi comprensión del texto. Esto es lo que más me gusta, en esto se funda mi placer hedonista del texto, pero no impide que incluya otras maneras de proceder si me planteo problemas no relacionados con un texto único: entonces opto, p. ej., por organizar la reflexión en torno a un tema (véanse mis estudios sobre la migración en la literatura o sobre la productividad cultural de acontecimientos históricos), pero siempre comentando de manera detallada ejemplos concretos (que pueden ser textos completos o fragmentos particularmente interesantes). Y citando, citando mucho.

O sea, el textocentrismo tal como yo lo entiendo no es nada del otro mundo ni lo considero muy original (ni siquiera sé quién ha inventado la palabreja, que se usa con significados bien diferentes en diversas disciplinas); al contrario, es simplemente una actitud ante los estudios literarios cuyo objeto central, a mi modo de ver, debería ser la literatura, entendida como el conjunto de textos considerados como literarios, y, en particular, cada uno de estos textos por separado. Decir esto sería —de hecho, ¡es!— nada más que una perogrullada si no existieran tantos estudios “literarios” que apenas hablan de literatura y aún menos de obras concretas, sino de todo tipo de cuestio-

nes más o menos periféricas al texto, que en buena parte son el objeto de estudio de otras disciplinas (sociología, filosofía, psicología, politología, historiografía, etc.).

¿Cómo se puede aplicar el textocentrismo al estudio literario y a los fenómenos de comunicación?

Lo que mejor ilustra mi práctica textocentrista es mi modo de explicar “El dinosaurio” de Monterroso, centrándome primero en el análisis de las siete palabras y dos signos de puntuación que lo componen y, a partir de este núcleo central, explorar su ascendencia (los posibles e imposibles intertextos anteriores), su descendencia (los centenares de textos que varían y parodian el tema) y su trascendencia (las diferentes lecturas que permite), girando siempre en torno al dinosaurio monterrosiano que sigue estando allí, sin moverse, mientras que mi pensamiento da vueltas y vueltas.

No creo que esto tenga mucho que ver con fenómenos de comunicación, pero habría que preguntar a los especialistas de comunicación cómo leen textos literarios y qué les interesa en ellos. Como su objeto de estudio es la comunicación y el mío la literatura, no partimos de lo mismo y no sé qué intereses compartimos. Para mí, el aspecto comunicativo del texto literario me parece secundario y casi siempre abstracto e hipotético. Se suele decir que la lectura es un diálogo, pero esto sólo es así si el emisor del texto conoce personalmente al receptor y escribe para él, y si éste tiene la posibilidad de contestarle. En la realidad, en cambio, la

literatura es casi siempre una comunicación truncada, a distancia y en ausencia del otro, sin contacto directo: alguien lanza un texto hacia los que podrían ser sus potenciales lectores y algunos de éstos de hecho lo leen y reflexionan sobre lo leído, pero pocas veces el emisor del texto y sus receptores se encuentran para intercambiar ideas, y los autores suelen ignorar a la inmensa mayoría de sus lectores contemporáneos, sin hablar de las generaciones posteriores que se enfrentan al texto escrito por alguien que ya está muerto. Poner la lectura del texto en el centro significa también relegar a la periferia todo lo relativo al autor-emisor y a las vías de transmisión por las que el texto ha llegado hacia mí, para mejor concentrarme en la relación entre el producto de un acto creativo y mi subjetividad de receptor. No veo mucha comunicación en esto. En el caso extremo, ¿qué comunicación hay entre el hombre del paleolítico que pintó bisontes en la pared de una cueva y el que contempla esta pintura rupestre en el siglo XXI? Lo que sí puede haber sin ninguna duda es una lectura de este texto pictórico y una apreciación de sus calidades estéticas, incluso ignorando por completo las circunstancias e intenciones de su creación y sus funciones en el contexto cultural de la época: el texto me puede “decir” algo independientemente de lo que su emisor quería comunicar.

¿Qué le ha servido de los postulados estructuralistas para darle sentido a esta noción de textocentrismo. Tiene algunas otras influencias, cuáles son?

El estructuralismo fue importante en mi formación, pero entretanto han pasado varias décadas y he leído mucho, de modo que la influencia estructuralista se ha fosilizado y ha quedado cubierta por otras capas de ideas sedimentadas sobre las que construyo mi reflexión. Sigue siendo importante para mí la claridad de ciertos modelos estructuralistas, por ejemplo en la narratología, a condición de ofrecer la necesaria flexibilidad para poder aplicarlos al análisis de textos difíciles de encajar en casillas prefabricadas. En cuanto a mis demás influencias, son numerosas y muy variadas. Lo que más me sirve son modelos teóricos que me ofrecen conceptos manejables que me permiten reconocer en el texto formas, figuras, estructuras, procedimientos, p. ej. la retórica y la lingüística (sobre todo la lexicología, el estudio de las variedades y de la construcción de neologismos y lenguajes artificiales), y comprender mejor cómo funciona un texto y qué hace conmigo durante el acto de la lectura (por lo que me interesan tanto la teoría de la recepción como la metaficción, la literatura fantástica y las ficciones detectivescas). Además, hay nociones que me resultan muy útiles, pero sólo en casos muy específicos, v. gr. la metáfora del rizoma, la heterotopía, el simulacro, la carnavalesización, etc. Espero que sin mencionar los nombres de los teóricos aludidos, los términos que empleo en mis respuestas dejen claro de qué me he nutrido principalmente. Actualmente, mi influencia más estimulante es la entomología, que combina la exactitud de la observación minuciosa (la pedantería, dirían algunos) de los insectos con la indagación perspicaz en las complejas relaciones que constituyen el biosistema en que viven: me gustaría hacer algo semejante con los textos literarios.



Tanto en la vida como en la investigación literaria, soy un incrédulo omnívoro, es decir que no creo en nada y me alimento de todo. La lectura es para mí el encuentro de dos inteligencias subjetivas, la del autor y la del lector, que pueden recurrir a todos los instrumentos que tienen al alcance de su pensamiento, el autor para formular sus ideas y el lector para tratar de entenderlas: el texto es lo que los pone en contacto, pero también lo que los separa, es el muro detrás del cual desaparece el autor para que el lector pueda concentrarse en las inscripciones. Nunca me han gustado los estudios literarios que parten de una teoría determinada y pretenden aplicarla al análisis de una obra, lo que a menudo hacen de manera muy su-

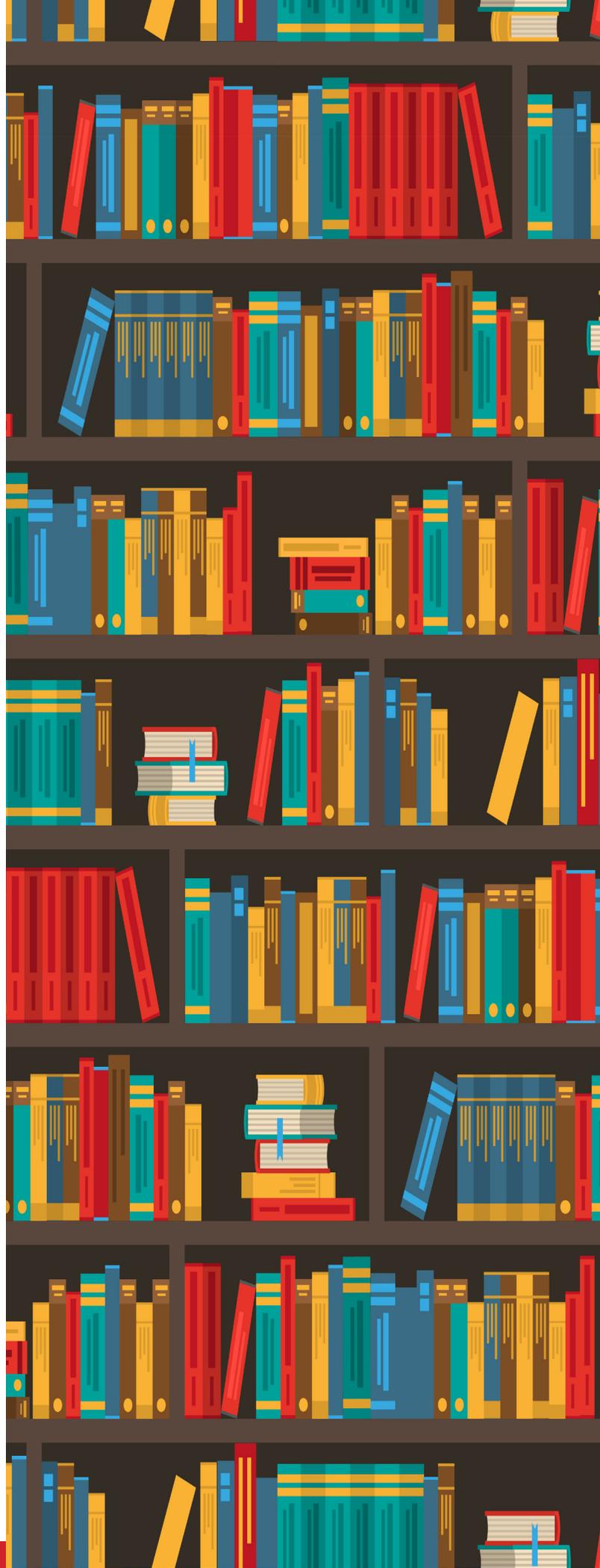
perficial: me parece que esto es pretender pensar con la cabeza de otro (el autor de la teoría), y esto, aparte de parecerme imposible, no me interesa, prefiero fabricarme mi propio borrador de teoría, sin descartar las otras propuestas teóricas en lo que tienen de útil para mí, pero nunca sometiéndome a ningún dogmatismo, purismo ni sectarismo, que es lo que más desprecio. Por supuesto, cada uno tiene el derecho de hacer lo que le dé la gana, pero no tengo la obligación de apreciarlo.

¿Cómo relaciona la idea del textocentrismo con los estudios culturales y hasta donde llega su efectividad?

En cierto sentido, los estudios culturales nacieron de un rechazo del textocentrismo, por lo que veo difícil una reconciliación mutua, aunque yo no rechace en absoluto los estudios culturales, sólo tengo otros enfoques y prioridades. Si los estudios culturales, que suelen ser sociocentristas, fueran textocentristas dejarían de ser estudios culturales y se convertirían en estudios literarios. Aparte de que su objeto de estudio son muchos fenómenos y prácticas culturales que nada tienen que ver con la literatura, su aproximación al texto literario, si éste realmente les interesa, tiene que ser diferente y colocar al texto en un contexto cultural, porque sólo así se justifica la diferencia entre las disciplinas. Ahora bien, si leyeran mejor los textos, quizás lograrían decir algo sobre ellos que también pudiera interesar a los estudiosos de la literatura, y en esto podría ayudar una mayor familiarización con métodos de lectura centrados en la literalidad de los textos, pero con otros objetivos y planteamientos.

¿El textocentrismo se puede aplicar a otros campos interdisciplinarios donde se pueda hacer un cruce con la semiótica, por ejemplo?

Se puede aplicar a otras disciplinas en la medida en que éstas tienen como objeto de estudio algo que constituye un texto, en el sentido amplio —que, a mi modo de ver, es semiótico— definido en mi respuesta a la primera pregunta de esta entrevista: p. ej. los estudios del cine y la imagen. Pero no sé cómo podrían ser interdisciplinarios estas prácticas dada la diferencia esencial de los textos estudiados. Desde mi perspectiva literaria, el textocentrismo puede incluir enfoques de otras disciplinas cuando, partiendo del texto, me alejo de él para dar una vuelta por zonas periféricas, tangenciales o colindantes —donde, p. ej., encontraría una pintura o una película que se relaciona con el texto que estoy analizando— para después volver al texto, y lo mismo es imaginable desde otras disciplinas que pueden acercarse al texto literario, de modo que en algún lugar intermedio nos encontraríamos. Pero me pregunto si esto ya basta para hablar de interdisciplinariedad.



Puede que haya pasado mar de tiempo...



{Poesía semiótica}

{Samiri Hernández Hiraldo}

JUEGO SEMIÓTICO

v-i-d-a

m-u-e-r-t-e

marca, tatuaje

de tierra o flor

imagen de criatura

desde el vientre

en una piedra, un papel, una pantalla,

el deseo ¿hueco?

ODA A LA ARBITRARIEDAD SELECTIVA; SOBREIMPUESTA, Y/O ILEGIBLE

De acuerdo a Charles Pierce, hay tres formas del signo/significante y lo significado: la indéxica por relacionarse (una cosa llevando a la otra o saliendo de la primera), como el fuego hacia el humo y el humo del fuego; la icónica por la semejanza, como una foto de una persona; y la simbólica, por lo arbitrario, como un objeto y su nombre, una palabra. En esta última no hay nada que las relacione excepto que la relación ha sido aceptada y se usa continuamente con muy poco o ningún cuestionar. Tan poderosa es dicha arbitrariedad que de escuchar la palabra podemos pensar en el objeto sin estímulo exterior. Aparentemente la relación a mayor capacidad de esta última en nuestra experiencia diaria es la que nos distingue como especie, quizás para muchos por encima de otras porque yendo más allá podemos como aquí sobre esta página, reflexionar y experimentar un poco con la palabra misma y el objeto, por ejemplo sirviendo como metáfora de algo más que el objeto hasta pretender trascenderlo.

o c r
r e a
z
)
a
(n h

Oh humanos, especie Homo sapiense, acaso por aceptar siete fonemas siete letras juntas sin poco o mucho cuestionar: a-c-e-p-t-a-r , aceptaremos tantas y tantas otras cosas como sin alguna otra alternativa, como añadirle un no al frente o sustituir con r-e-c-h-a-z-a-r

Oh humanos, especie Homo sapiense, acaso por aceptar siete fonemas siete letras juntas sin poco o mucho cuestionar: a-c-e-p-t-a-r , aceptaremos tantas y tantas otras cosas como sin alguna otra alternativa, como añadirle un no al frente o sustituir con r-e-c-h-a-z-a-r

Oh humanos, especie Homo sapiense, acaso por aceptar siete fonemas siete letras juntas sin poco o mucho cuestionar: a-c-e-p-t-a-r , aceptaremos tantas y tantas otras cosas como sin alguna otra alternativa, como añadirle un no al frente o sustituir con r-e-c-h-a-z-a-r

*entre aceptar y rechazar, cuatro letras fonemas consonantes distintas pudiendo con osadía haber sido más, pudiendo haber sido menos.

ENTRE LITERAL Y SIMBÓLICO

Nos despertamos, nuestros ojos medio bizcos hacia otro amanecer plagio. La empeñada imitación del respirar de siempre. Contenido fuerte en un guiño las ganas de que el mundo sea otro paisaje, por un segundo se detuviese. Opción digerida ante el cliché de más de siete pestes, no extintas “siempre que haya vida”. Se desenlazan las piedras entre pozas narrativas, dentro de páginas turgentes de lo divino, sus siete vacas gordas para algún día las gordas ser eternas de acuerdo a lo que llegó a hacerse el libro más popular del mundo en menos de un 2% de la existencia humana y mucho después de Los Vedas, siendo anticipo de dichos textos miles de mitos orales entre y sobre el barro, entre y sobre piedras animistas y ancestrales. Dicho libro apenas se ha incorporado haciendo su entrada triunfal, al ambiente de pláticas fenomenológicas de ojos al fuego, de libertad pseudo a fuerza del tambor ante la brisa menos incómoda que violenta; acercamientos enigmáticos bajo constelaciones, estrellas, astros, los huecos bajo la tierra de pantana a desierta; el indagar que como las moscas, los grillos, o la polilla sale instintiva de la jaula, aula moderna presencial y cibernética. Parchos y retazos de cobija o alfombra habiendo permanecido reprimidas en un rincón de Oslo lo mismo que desde más recientes en un sótano Gullah. No se ignora en el transcurso inminente el tipo de textiles, su procedencia, baladas de flora, vistos en sus patrones de tamaños y formas un tanto sistemáticos y predecibles, en los humos, eclipses de tres o más colores como el de la grana cochinilla del nopal o el de la orina de una vaca india luego de abastecerse de mangos demasiado maduros o por putrefar. Nuestros dedos, menos inhibidos, casi muerden la cobija remendada a la vez que la alfombra asíla habiéndolas cosido o tejido como glóbulos, como hongos nosotros entre aves que por más de un instante cosen partes del mundo con sus migraciones sin contradecirse. Se asienta cómodamente en la mente la labor incansable de seres primordiales como si alevinos en el mar de trayectoria firme y misteriosa, mucho más si los buscamos conscientes desde bien adentro, desde lo más alto y bajo que podamos. Se prosigue con los arquetipos, comunión universal sin darse cuenta de base el suelo descubierto, el arropo de tanto desear a los cambios de temperatura de afuera. Envueltos en la comunión por momentos haciéndose llamar entre la ironía y el sarcasmo, narrativa o “puro cuento”. Dependiendo dicho sea de manoseo tanto de la geografía láctea como de la terraria, necesitándola entre respirar, ordeñar y chupar ante todo o nada para sobrevivir más. La madre paleolítica de las narrativas. El esfuerzo evolutivo de reflexionar tras explicaciones hasta donde posiblemente y hasta ahora no las hay, como si un silbo o canto desde el abdomen, el esófago, la nadir garganta. Un cemí despliegue para llamarle sapiense. A su vez gramática universal desde vientres efímeros y vulnera-

bles dando más y más vida. El espectro que entre noche y día, tabús entre sagrados y profanos, su entremedio liminal: Le vamos añadiendo como ya añadidos los desgastes de la piel, nuestros vellos y pelos, nuestras pestes (atado lo que las provoca), repasando y recreando, creyendo la cobija a su coordenada alfombra no exacta. No siempre pero bastante recurrente con el apareamiento crudo de aguja o cualquier herramienta textil olvidada sobre la superficie lista a herir hasta gravemente como un terremoto, un tsunami, una explosión volcánica, un fuego forestal, la sequedad haciendo diseños con o sin salivas jesucristas, una avalancha de nieve, un relámpago o asteroide animado por cualquier potencia en redoble; la espantosa bestia del macabro sufrimiento que igual pasado o no el tiempo como el pulpo, el pez caracol mariana, se acomoda entre las rocas más hondas, camaleonas y anónimas. Genes alterados por algún trauma especialmente antes, durante y después de la niñez, las matanzas y la guerra y que sin saberlos científicamente bajo el microscopio o la resonancia magnética, y de estar en un cinto papel, quisiéramos hacerlos pedazos más que con los dientes, la lengua, los labios, la conciencia, y sí, con todo y a expensas del trabajo que pudiese costar su tiempo y esfuerzo en *dollars*. ¿Cómo pasar por alto o bajo la vergüenza asociada a la culpa, sobretodo según el tan famoso libro, al castigo infernal?, no peor que no volver a ver a los seres amados especialmente los que aparentemente fueron a parar a las llamas del infierno hayamos con ellos compartido de forma profunda o superficial. Cambiar de parecer tratando de pegar cada uno de los pedazos o los que prefiramos, empezando una y otra vez con el aire que seguimos respirando, si es que 100% de capacidad pulmonar y cardíaca entre el sudor, las lágrimas, rocíos ultrajantes de historia aterradora. Ignoramos entre instantes o casi siempre los detalles sin direcciones a seguir, sin explicación lógica como la de ser mujer, primogénito o primogénita, esquizofrénica con o sin estimulantes, adivina, bruja, la boca tejiendo un lenguaje entre distintos miles, el cuerpo bajo otro color de piel, escogiendo y enfatizando los retazos, sus matices que insistimos mientras nos aseguramos bajo el cuello, detrás de las orejas y rodillas, bajo las ojeras, las axilas, el arco grande o pequeño de los pies, entre los senos, los pezones y ombligo estando o no invertidos, las arrugas, los nudillos, entre los dedos de las manos y los pies, los falanges; un gongolí que de un simple toque se comprime hasta verse entre cóndores, alas por escaleras o cohetes abiertas desprendidas. Todavía no nos rendimos. Con tinta adhesiva si es cuestión de papel a expensas de los semáforos-árboles, seguimos en el intento de reparar para que sea mejor el transitar y de paso evitar la mayor cantidad de accidentes. Claro que los “accidentes” seguirán. Seguimos. Hay quienes se pintan como expertos a la vez imitando la voz del aparente Creador y Controlador Supremo, su firma desde la distancia hasta de un dron, en el retazo “religioso” por llamarle de particular a total espacio de algún modo, viendo o no lo tal religioso como compartimentado de otros conceptos aprendidos para

descifrar las áreas o campos de la vida: cual experimento(s) como el que he hecho para este momento, sea literatura, una prosa para un día desaparecer a sabiendas. Contenidos en dichas narrativas, espíritus, energías, fuerzas, ancestros, diosas/dioses hasta uno solo y los mixtos o sustitutos de literales a abstractos como el minotauro habiendo tenido o no sexo. Se sobrepinta como en palimpsesto lo religioso de no tener principio y fin, “¡No hay de otra!” más sublime, asertiva, y triunfadora que nos edifique, no salve de todas las calamidades habidas y por haber entre las catalogaciones bajo epítetos ultra peyorativos; bajo similares criterios, como en la política, sumamente mezcladas la religión y la política tanto así hasta confundirse. Dicha ambición en el nacionalismo, el deporte y el mismo arte, aunque en la religión especialmente la institucional sea casi siempre de más fórmula-pretensión entre distintas competitivas religiosidades, dentro de la diversidad de experiencias humanas, entre ambientes ecológicos, sociales y culturales, las especies no humanas cercanas o las que en general los seres humanos modernos hemos preferido relativamente y en su mayoría mantener lejos o fuera causando revuelo y el esfuerzo pro-animal no humano. Recorrido de la existencia individual misma. Sea a través o por una canción, una danza, una obra de teatro, una película, claro que lloramos, nos decepcionamos, nos indignamos, nos enojamos y nos alegramos, nos reímos, nos saciamos, nos inspiramos para coincidir y no con lo que se vive a diario y reincorporarnos en el espectro hacia el lado de lo “más real” o lo “real real (espiritual)”. Nos puede llevar a cierta cantidad de posibilidades de pequeñas sub o inter existencias, recordar lo que hemos olvidado, copiar entre otras cosas sobre un nuevo o insistente inventario y terminar mano arriba o abajo, frente a otro pacto algo viejo o renovado. Los hilos sueltos, lo que jamás sabremos si a eso le añadimos según se expande el universo. El arte con menos arrogancia no menos compromiso ni menos rigor, con mayor promedio no esconde lo que no es, lo que no da, atreviéndose a seguir en la búsqueda del saciar, un afrontar el mal o buen presente como el ciclista pasado, tratando menos de entender y resolver, que escuchar, aproximar, trastocar, sin pretender contenerlo, concluirlo y resolverlo todo de una vez y por todas, en el futuro ni lejos ni inmediato, mucho menos violentamente. Acaso no lo dice la pintura de Isabel, la escultura de Irma, el tejido de Flora de Chazal o Hermelinda. Quién quita que con o sin el silencio contemplativo, sin necesidad del cuerpo demasiado resistir fórmulas reveladoras, sobrevivientes y sexuales reproducibles, nos sigamos arrojando con la cobija demasiado ancha, situándonos sobre la alfombra demasiado espaciosa, levantándonos y desarrojándonos, desnudos o no antes de ser soltados al atardecer de otra bien o jamás punteada réplica.

De: Samiri Hernández Hiraldo. (2023). **Carnadas**. Fuego Blanco Ediciones, México-España.



EL SIGNO *in*VISIBLE

elsignoinvisible.com