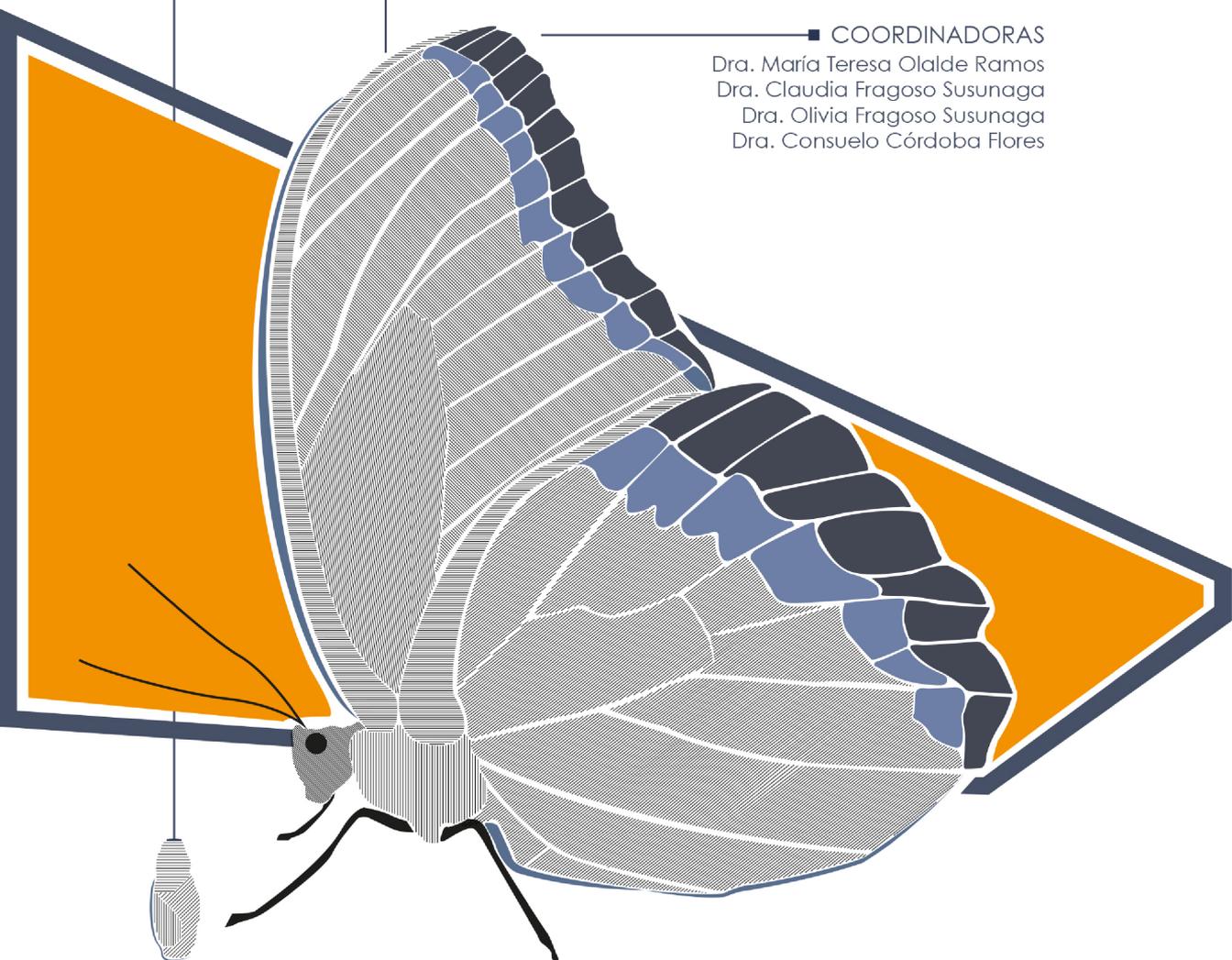


Interacciones semióticas entre el diseño, el arte y la cultura

■ COORDINADORAS

Dra. María Teresa Olalde Ramos
Dra. Claudia Frago Susunaga
Dra. Olivia Frago Susunaga
Dra. Consuelo Córdoba Flores



DOI: 10.24275/uama.352.10060



Interacciones semióticas entre el diseño, el arte y la cultura

Coordinadoras

Dra. María Teresa Olalde Ramos
Dra. Claudia Fragoso Susunaga
Dra. Olivia Fragoso Susunaga
Dra. Consuelo Córdoba Flores

México, 2023

DOI: 10.24275/uama.352.10060

Universidad Autónoma Metropolitana

Rector General

Dr. José Antonio de los Reyes Heredia

Secretaria General

Dra. Norma Rondero López

Unidad Azcapotzalco

Rector de la Unidad Azcapotzalco

Dra. Yadira Zavala Osorio

Secretario de la Unidad Azcapotzalco

Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas

Secretaria Académica en funciones de Directora de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

Mtra. Areli García González

Jefe del Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo

Dr. Luis Jorge Soto Walls

Consejo Editorial de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

Mtra. Karla María Hinojosa de la Garza (Presidenta)

Mtra. Dulce María Lomelí

Dr. Christof A. Göbel

Mtra. Gabriela García Armenta

Dra. Olivia Fragoso Susunaga

Comité Editorial de de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

Mtra. Bárbara Paulina Velarde Gutiérrez (Presidenta)

Dra. Sandra Rodríguez Mondragón

MDT. Gabriel de la Cruz Flores Zamora

Dr. Isaac Acosta Fuentes

Dr. Fernando Rafael Minaya Hernández

Interacciones semióticas entre el diseño, el arte y la cultura es una publicación de la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, Prolongación Canal de Miramontes 3855, colonia Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Alcaldía Tlalpan, C. P. 14387, Ciudad de México y Av. San Pablo No. 420, colonia Nueva El Rosario, Alcaldía Azcapotzalco, C. P. 02128, Ciudad de México.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

ISBN: 978-607-28-2965-7

Editora Responsable:

Dra. María Teresa Olalde Ramos

Diseño de portada: Mtro. Jonathan Adán Ríos Flores

Diseño y cuidado editorial: María Teresa Olalde Ramos

Corrección de estilo: San Sebastián Editores

Presentación :



El Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo de la Universidad Autónoma Metropolitana se complace una vez más en publicar esta interesante obra titulada *Interacciones semióticas entre el diseño, el arte y la cultura*, que nace del proyecto de investigación “Nuevas tendencias y propuestas de la semiótica de la imagen”, inscrito en el Área de Semiótica del Diseño y su vinculación con el Cuerpo Académico de Artes Escénicas de la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, con la intención de explorar y reflexionar sobre las diferentes visiones que se tienen desde las artes, el diseño y las ciencias de la cultura, sobre las tendencias y propuestas actuales de la semiótica de la imagen.

Este libro reúne una serie de interesantes textos que nacen del compromiso y el trabajo conjunto de varios académicos provenientes de instituciones de dentro y fuera del país, tales como la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Universidad Autónoma del Estado de México, Universidad Autónoma de Querétaro y la Universidad Autónoma Metropolitana; junto con universidades de América del Sur, a saber, la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, Universidad Nacional de Jujuy, Argentina, Universidad Católica Argentina, Universidad Argentina de la Empresa y la Universidad de São Paulo, Brasil, que desde diferentes enfoques encontraron el espacio de interacción entre sus disciplinas y los objetos que se comprenden desde la semiótica.

A lo largo de toda la obra se puede observar la forma en la que, el arte, el diseño y la cultura encontraron convergencia en el planteamiento de los estudios actuales sobre la semiótica de la imagen. En sus capítulos se muestran caminos en donde el signo, la significación y el sentido se entretajan como parte de la semiótica de la cultura, de la representación simbólica y la intertextualidad, buscando enriquecer el estudio del funcionamiento y operación de los procesos de significación, desde una visión donde la interdisciplinariedad se expone como el eje que orienta la interacción de los signos que son objeto de este volumen.

Los diferentes puntos de vista aquí reunidos han sido estructurados en tres secciones, tituladas: abordajes semióticos, imágenes y representaciones y el juego de los signos, en donde se hace patente la relevancia de realizar aproximaciones interdisciplinarias que sirven para analizar los procesos culturales como fenómenos sýgnicos articulados, los cuales trascienden a la esfera antropológica.

Los docentes universitarios además de la actividad frente a grupo, desarrollamos investigación en nuestros propios campos profesionales en busca de fortalecer el conocimiento que se verá reflejado en las actividades educativas en función de los y las estudiantes. Estos procesos indagatorios se fortalecen al ser compartidos con profesores y profesoras pares, que desde sus disciplinas específicas tienen interés por mantener un diálogo académico lo que contribuye al enriquecimiento de la investigación.

Cada uno de los textos que conforman la obra da cuenta del comprometido trabajo de investigación que aborda fenómenos de relevancia social y cultural. En donde desde la semiótica, el arte, el diseño, a través de metodologías de la transdisciplinariedad, dan cabida a múltiples voces y perspectivas que posibilitan incursionar en el pensamiento y la palabra de investigadoras e investigadores que, desde las aulas, la ciudad y los entornos circundantes de sus profesiones y oficios recurren a la interpretación y significación en donde las diferentes perspectivas ponen de manifiesto la relevancia de los enfoques transdisciplinarios, en el análisis de los procesos culturales vistos como fenómenos de interacción dejando en claro la relevancia del trabajo colaborativo.

“Interacciones semióticas entre diseño, arte y cultura” es un testimonio de la importancia de la colaboración interdisciplinaria teniendo como eje la semiótica y como elemento orientador la cultura que, al reunir académicos de diversas disciplinas, desvela las complejidades de los procesos culturales manifestados a través de los signos. Mediante este esfuerzo colectivo, la publicación se convierte en una fuente de inspiración y conocimiento para quienes se interesen en la aventura de la comprensión de la realidad a través de los signos.

Dra. María Teresa Olalde Ramos

Dra. Claudia Fragoso Susunaga

Dra. Olivia Fragoso Susunaga

Dra. Consuelo Córdoba Flores



**Interacciones
semióticas
entre el diseño,
el arte y la cultura**

Contenido :



Prólogo 8

Abordajes semióticos

Epistemologías de vanguardia para la semiótica: diálogos
recursivos entre procesos cognitivos y emocionales. 15
Dra. Julieta Haidar

Arte, naturaleza y cultura.
Memorias/Instalaciones/Transformaciones. 32
Dra. Silvia Barei

La semiótica ataca de nuevo: diseño y prácticas semióticas. 43
Dra. Olivia Fragoso Susunaga

Formas de violencia en la semiósfera imago-céntrica.
y discriminación en la semiósfera imago-céntrica.
Un estudio de caso sobre la trilogía bélica de videojuegos 55
Call of Duty: Modern Warfare.
Dr. Ernesto Pablo Molina Ahumada,
Dra. Laura Gherlone y Dr. José Waldir Sánchez Ortíz

El meme en internet como un discurso particular.
Esbozos de una conceptualización. 70
Dr. Carlos González Pérez

Imágenes y representaciones

Urgencias ecológicas en el arte indígena
contemporáneo de Jaider Esbell. 85
Dra. Irene de Araújo Machado

Imágenes y significaciones en el andamiaje de la revolución higiénica en México.	106
Dra. Consuelo Córdoba Flores	
Vida de un muerto. Entre nuestro universo y el otro.	128
Dr. Nicolás Amoroso Boelcke	
¿Cómo surge la idea de crear una primera imagen?	
Reflexiones pensamiento de Foucault y la semiótica peirceana.	143
Mtra. Verónica Gabriela Meo Laos	
Gráfica de protesta: PuntosB, Lapiztola y La Guillotina. Un análisis entre el cuerpo y el espacio en la imagen de protesta.	154
Dr. Jorge Gabriel Ortíz Leroux	

El juego de los signos

Percepción y significación de la gráfica urbana, en un acercamiento a la transdisciplinariedad.	173
Dra. María Teresa Olalde Ramos	
Sentido y significación del habla en la actuación.	186
Dra. Claudia Frago Susunaga	
Pertinencia del análisis transdisciplinario de la lírica-musical popular latinoamericana.	201
Mtro. Fermín Monroy Villanueva	
Ablepsia congénita. Condición humana para una semiosis.	218
Dr. Jorge Eduardo Zarur Cortés	
El cuerpo en escena y sus significaciones.	232
Dra. Pamela Soledad Jiménez Draguicevic y Mtro. Pablo Alejandro Cabral	
Semiótica de la ciudad: una mirada desde la accesibilidad universal.	243
Dra. Daniela Velázquez Ruíz y Dra. Eska Elena Solano Meneses	

Prólogo :



Es motivo de entusiasmo leer obras como la que ahora nos convoca. En Interacciones semióticas entre el diseño, el arte y la cultura se puede encontrar una lectura interesante, novedosa y amena en la cual se hace presente, al menos así lo percibí, una gran cantidad de contrapuntos y devenires.

Me explico: si entendemos el contrapunto como el “contraste que se produce entre dos cosas simultáneas”,¹ a lo largo de este libro se puede constatar que los abordajes teóricos, así como las aplicaciones y los hallazgos de las investigaciones arrojan en los muchos niveles de la Realidad una serie de contraposiciones y complementaciones que evidencian lo que debiera ser una máxima de nuestro quehacer como profesionales: que la semiótica es parte de la vida.

Los devenires aparecen en todo momento como procesos o cambios en la vida misma, emergiendo en formas básicas de la relación entre los seres vivos y su contexto circundante, entre esas interacciones semióticas de los sujetos con el mundo; y de eso es de lo que trata este libro.

Los abordajes teóricos sobre la semiosis refieren a los más amplios y recientes estudios para abordar la semiótica entre los que destacan las epistemologías críticas de vanguardia que nos permiten aproximarnos al fenómeno semiótico desde la inter y la transdisciplinariedad. Los avances teóricos y la acumulación de saberes han permitido diálogos fecundos y necesarios para entender el proceso semiótico como inherente a la vida, el cual atraviesa muchos otros niveles de Realidad.

1. Definición tomada de: <https://dle.rae.es/contrapunto> (5 de junio de 2023).



La vida como fenómeno semiótico en sus intercambios y emergencias que nacen de lo fisiológico, alcanza manifestaciones del espíritu, como el arte, evidenciando la semejanza entre animales y humanos, entre vida y cultura, pero también entre vida y arte. En todo momento aparecen estos contrapuntos que engendran un tejido de sentidos donde la emoción forma parte fundamental de las significaciones.

Sin embargo, la aceptación de la semiótica como un cuerpo teórico-metodológico ha provocado oposiciones y desconfianza desde su llegada al país, pero como ocurre muchas veces en la historia del conocimiento, el devenir del propio avance epistemológico aunado a la posición ética de los impulsores ha permitido que la semiótica se coloque por sus propios méritos entre las disciplinas con mayor aplicación en campos tan diversos como novedosos.

La semiótica en diálogo con la historia, las nuevas tecnologías y la antropología, entre otras nos habilitan para analizar productos de nueva generación que, al ser promovidos para el goce lúdico, contienen tanto en sus contenidos gráficos como en sus reglas de operación, todo un sesgo deshumanizante y fantástico que estimulan la violencia. Ese es un hallazgo que pocos pueden darse el lujo de evidenciar como lo hace el trabajo de una semiótica atenta a los contrastes y sus procesos.

En contrapunto con lo anterior, la semiótica también describe la relación entre imágenes y representaciones que se conjugan en obras artísticas diversas y coloridas. El abordaje semiótico permite trazar la cartografía de colores y formas que dan paso a los seres ancestrales y espíritus en contextos urbanos, para reclamar con urgencia nuevas formas de relacionarse con los otros y con lo Otro. En este sentido, el arte alcanza niveles argumentativos que rebasan lo cultural para alcanzar el grado de lo transcultural.

El abordaje semiótico de las imágenes que este libro contiene va de lo imaginario a lo concreto y de lo espiritual a lo fisiológico; ese es un gran logro. La imagen como referente médico atraviesa lo individual y familiar para llegar a lo público, ilustrando aquello que nos resulta incómodo porque refleja parte de nuestra condición humana, es decir, la enfermedad y la muerte. Pero la producción de imágenes y discursos no sólo tiene un carácter pedagógico, sino prescriptivo en las sociedades disciplinares modernas, pues tales imágenes son reflejo de un sector social en el poder, sector que refleja muchos de sus ideales en las imágenes que proyecta de un cuerpo saludable para saltar de lo médico a lo moral. Estas operaciones que nacen del análisis del discurso son tomadas por la semiótica para ofrecer miradas inéditas sobre cuerpos y sociedades saludables.



De una semiosis relativamente simple, constituida por la imagen estática, a la semiosis compleja en la cual podemos ubicar al cine, surge el contraste de revivir un tiempo pasado en el presente y el devenir de esta paradoja es la de connotar lo ausente por lo denotado. El cine como un lenguaje particular permite retratar la realidad desde los múltiples registros y elaborar una vida propia desde aquellos elementos que son invisibles, como la atmósfera de una época o la vida de un ausente. En este lenguaje artificial, pero universal, el oxímoron es el personaje central de una historia que nunca termina.

El análisis de las imágenes se puede remontar desde la pantalla hasta los muros de las cuevas donde surgieron las primeras pinturas rupestres, no sin atrevernos a preguntar por la primera imagen que nació del género humano. Nuevamente aparece el devenir de una práctica que sorteó un sinnúmero de accidentes, coyunturas y procesos aleatorios para consolidarse como una práctica que, vista desde la genealogía y la semiótica, se concreta en las producciones de significación como primeros sistemas de significación a partir de signos.

En la actualidad, las imágenes pueden funcionar para transgredir el orden establecido en una sociedad y eso resulta interesante para los estudios de la imagen en su función social y política. En la dinámica urbana actual la imagen evidencia, promueve, indica, denuncia, propone realidades donde la sociedad entra en contradicción con sus formas de gobierno. En este sentido, la imagen puede brindar nuevos horizontes de inteligibilidad para interpretar y conocer las nuevas pautas de lo social. Un artista nunca produce en el vacío ni desde un punto neutral, no existe la objetividad y eso es claro cuando las demandas sociales y las propuestas artísticas dialogan, donde retórica se desborda y las formas de lo inédito emergen con ropajes de lo conocido. Política y estética fecundan nuevos terrenos de lo social con sentidos y significaciones nuevas.

En el juego de los signos, en los procesos de su aprehensión, no hay elementos unidimensionales, ni estáticos. Y en las ciudades la gráfica se presenta como uno de los elementos más cautivadores y necesarios en la consolidación de informaciones, pero también en la formación de imaginarios culturales. La imagen integrada a la ciudad es parte del conglomerado urbano como un deíctico espacial, al tiempo que temporal y remite a una forma de estar en la ciudad, a una transculturalidad en la lectura que se hace de la gráfica en la ciudad.

Al retomar la semiosis compleja, aquellos procesos de significaciones que involucran varios canales y registros en el tiempo, es válido recalcar la predominancia que tienen ciertas prácticas como la actuación o la música, ambas apuntan hacia formas particulares de sentido y significación, generando contrastes y complementaciones entre voz, cuerpo y sonido.



La postura transdisciplinaria con la que estos estudios son abordados involucra lo corporal y lo conceptual, lo histórico y lo emocional, lo material y lo espiritual, lo colectivo y lo individual. La comunicación, desde un punto de vista transdisciplinario, aborda no sólo la dimensión pragmática, sintáctica o semántica, sino todas ellas porque atraviesan el fenómeno comunicativo. Lo verbal y lo paraverbal aparecen en contrapunto para lograr la fuerza con la que se enuncian los discursos, reales o ficticios, pero no por ello menos emotivos.

En este sentido, la semiótica se desplaza de la imagen como elemento central a un conglomerado de expresiones sonoras, corporales, espaciales y faciales para concretar el éxito del mensaje, pero dicha práctica se encuentra inmersa en un contexto sociocultural, histórico y político que incide en la producción de tales enunciaciones. De tal suerte que el devenir de estas producciones resulta en una infinidad de entonaciones, intencionalidades, finalidades, efectos, interacciones y distancias de lo íntimo a lo público. En este sentido, los resultados son imposibles de imaginar, pero susceptibles de analizar una vez registrados y en este caso la semiótica resulta de gran auxilio.

En lo que respecta a la producción musical, esta no se puede entender sin identificar sus componentes líricos y musicales, ambos, elementos fundamentales vistos desde la complejidad en un juego recursivo de letra y música que se contraponen y complementan en el curso de su duración, sin olvidar que la musicalidad nace en las palabras y que toda música dice cosas. La semiosis compleja de la canción no dejaría de lado otros niveles de Realidad como el devenir temporal, el contexto colectivo, las pautas simbólicas a las que hace referencia y el poder institucionalizado como condiciones básicas de su emergencia, circulación y recepción.

La semiótica se extiende por ámbitos de la condición humana donde el sentido de la vista puede estar ausente para indagar sobre procesos de significación más allá de la mirada. Estas reflexiones buscan generar significaciones donde colores, formas e imágenes visuales no pueden ser percibidos. La base de esta inteligibilidad se desplaza a los otros sentidos, donde resulta importante preguntarse por la necesidad de una semiótica que articule el sentido del tacto y un elemento dinámico. En este sentido, el primer gran contraste emerge con el desplazamiento de una semiótica tradicionalmente visual, frente a una semiótica que involucra piel y movimiento para generar aquellas percepciones capaces de ser recordadas.

En un sentido amplio, los contrapuntos y devenires que se encuentran en esta obra aparecen en múltiples formas y en distintos niveles. Las contradicciones que en un momento



determinado se transforman en complementarias, suceden como resultado de un agudo análisis sobre las distintas formas de comunicación que suceden al interior y exterior de los organismos vivos, lo cual evoca la idea de auto-eco-organización² en la complejidad de la materia orgánica posibilitando su permanencia en el entramado espacio-temporal de este mundo, de este universo. La lectura de este libro nos obliga a pensar en la maravillosa posibilidad de la materia autoorganizada mediante procesos de comunicación y emergencias resultantes de esta.

Al igual que las estructuras emergentes en los procesos biológicos, el desarrollo de este libro nos lleva por regiones de lo fisiológico, psicológico, social, cultural, político, tecnológico, es decir por una parte de la vida misma. No queda más que recomendar esta obra con el mismo ánimo que generó en este colega la lectura de tan significativas reflexiones.

Dr. Oscar Ochoa Flores

Azcapotzalco, Ciudad de México, 7 de junio de 2023.

2. Morin, E. (2006) *El Método 2. La vida de la vida*. Ediciones Cátedra.



Abordajes semióticos



Epistemologías de vanguardia para la semiótica: diálogos recursivos entre procesos cognitivos y emocionales

*Avant-garde Epistemologies for Semiotics:
Recursive Dialogues Between Cognitive
and Emotional Processes*



Dra. Julieta Haidar

*Escuela Nacional de Antropología e Historia
Ciudad de México
jurucuyu@gmail.com*

Las epistemologías críticas de vanguardia, que vamos a exponer, introducen ejes teóricos, rutas analíticas, categorías que enriquecen mucho los distintos campos cognitivos, como el de la semiótica, del análisis del discurso, y todos los demás. De la Complejidad, retomamos la lógica compleja de la contradicción, en la cual todo es complementario y antagónico al mismo tiempo, entre otras premisas. De la Transdisciplinariedad, retomamos los niveles de Realidad que aportan muchos elementos para analizar la complejidad del mundo actual. De la Decolonialidad, destacamos la lucha por descolonizar el ser, el conocer, el hacer, el poder. De las epistemologías ancestrales, que revisitamos porque adquieren mucha importancia frente al Antropoceno destructivo, encontramos principios de ética con la naturaleza, con la Madre Tierra, que abren caminos de esperanza para

la humanidad. Del Materialismo revisitado, retomamos premisas pertinentes para analizar los profundos conflictos del mundo, con los horizontes todavía muy oscurecidos. Con estos planteamientos, introducimos un panorama epistemológico novedoso para el Siglo XXI, ya que no hay trabajos que aborden estas 6 epistemologías para colocarlas en un diálogo recursivo, fundante que reoriente los procesos cognitivos necesarios para que la humanidad y el planeta logren salvarse de la destrucción de un proceso complicado de la crisis civilizatoria que vivimos.

En este marco de reflexión epistemológica, revisamos y revisitamos el Campo de la semiótica para construir modelos operativos, reconstruir categorías transdisciplinarias con el objetivo de lograr un mayor alcance heurístico. Desde estas perspectivas, replanteamos la relación entre la semiosis y el mundo, colocando necesariamente el sujeto, que en muchas tendencias no queda explicitado, para proponer una tríada recursiva; semiosis<->sujeto<->mundo; reconsideramos los distintos tipos de relaciones entre los signos y la realidad, con lo cual se instauran diversos problemas relacionados con la producción de los sentidos semiótico-discursivos; abordamos los desafíos de la producción en la Semiótica Digital, en la cual emergen los problemas del Cibernantropo, del Ciberespacio, del Cibertiempo. En relación con lo visual, es necesario pasar a lo posvisual, que es lo propiamente digital, en donde hay producciones de nuevas visualidades que impactan los sentidos, desde la transensorialidad, la transvisualidad, introduciendo los desafíos de todas las posibilidades digitales en la producción visual, con los avances del 5G, y lo visual que pasa por el 4D, 5D, etc.

Reconstruimos la categoría de sujeto desde la complejidad, la transdisciplinarietàad, la decolonialidad para llegar a premisas de mayor alcance analítico, que superen las propuestas idealistas provenientes de muchas tendencias de la psicología, que destacan lo individual, lo personal. En nuestros planteamientos, no excluimos tales enfoques, sino que partimos de una concepción del sujeto no idealista, en la cual este es transdimensional y contradictorio, entre otras características.

En todo el desarrollo del trabajo, integramos y analizamos los fascinantes problemas derivados de la relación recursiva entre los procesos cognitivos y emocionales que se materializan en la producción de las nuevas visualidades que subsumen y desafían, con resultados fascinantes, asombrosos.

Epistemologías críticas de vanguardia

Las seis epistemologías de vanguardia: 1. Las Epistemologías Ancestrales, 2. La Complejidad, 3. La Transdisciplinarietàad, 4. La Decolonialidad, 5. la Epistemología del Sur, y 6. la Epistemología Materialista revisitada, abren un abanico epistemológico de gran densidad

que proyecta caminos sustantivos desde una posición dialogante, necesaria y fundamental para el Siglo XXI, en donde están presentes graves problemáticas y conflictos.

El objetivo sería establecer un escenario analítico de los desarrollos epistemológicos del Siglo XX y Siglo XXI, destacando las siguientes características generales de las 6 epistemologías ya mencionadas, que se comparten de modo dialogante, en donde:

- Asumen la necesidad de reconocer todos los procesos cognitivos que se desarrollan en todas las culturas, los de Occidente y los del Oriente.
- Se sitúan en la vanguardia porque aceptan varios tipos de conocimientos: no solo el racional, sino también el emocional, el mítico, el mágico, el intuitivo, el práctico, el artístico, entre otros.
- Proponen escenarios distintos, relacionados a un pensamiento crítico en donde se defiende la igualdad de todos los seres humanos, de todas culturas, y proponen abrir caminos para superar todo tipo de dominación, de injusticia.
- Colocan la dimensión ética como fundamental, para lograr superar los obstáculos y las contradicciones de la humanidad, de las civilizaciones actuales.
- Abren caminos de convergencia, de diálogo entre múltiples dimensiones de la complejidad humana.

Desde estas premisas convergentes, pasamos a exponer de manera muy sintética algunas premisas de cada Epistemología Crítica, para explicitar los pilares de la arquitectura que cada una desarrolla.

Epistemologías Ancestrales

- Continuum Naturales - Cultura
- Continuum Espacio - Tiempo
- Relación macrocósmica / microcósmica con la vida
- La lógica de lo concreto, recursiva con la lógica de lo abstracto
- La lógica contradictoria del yin ↔ yang
- Procesos cognitivos recursivos de la emoción ↔ razón
- Presencia de lo mágico, lo mítico y lo sagrado
- Importancia de lo colectivo sobre lo individual
- Ubuntu, Sumak kawsay, y otros conceptos en diversas culturas ancestrales de Asia, de África, de América Latina, opuestos al Antropoceno destructor.
- Valoración de la vida (buen vivir, el placer de vivir) sobre otros tipos de valor como el económico, defendiendo la epistemología como *vitalocéntrica*.

Cuadro 1. Epistemologías Ancestrales.

Epistemología de la Complejidad

- La incertidumbre, lo impredecible, lo imprevisible (contrario a las certezas de la ciencia clásica).
- Lo dialógico, lo recursivo, lo hologramático: principios fundamentales.
- La entropía y la neguentropía, recursividad:
Desorden ↔ Orden ↔ Interacción ↔ Organización.
- El Bucle tetralógico: unidad analítica nuclear relacionada con la espiral cósmica, con las espirales en lo micro y en lo macro.
- Los sistemas complejos que son abiertos, recursivos, retroactivos, relacionados con la auto-eco-organización viviente.
- La lógica de lo contradictorio fundamental: en todos los fenómenos está lo antagónico y lo complementario al mismo tiempo (principio presente también en el taoísmo).
- El Sujeto complejo, transdimensional, contradictorio en movimientos recursivos, horizontales, verticales, diagonales (Homo complexus).

Cuadro 2. Epistemología de la Complejidad.
Elaboración con base en (Morin 1999a, 1999b, 2001, 2003)

Epistemología de la Transdisciplinariedad

- Niveles de la realidad del objeto: las dimensiones global, regional, nacional, local, lo macro, lo micro.
- Niveles de realidad del sujeto: las distintas formas de percepción que se configuran en la subjetividad, en la transdimensionalidad del sujeto.
- La relación sujeto ↔ objeto: recursiva, todo lo subjetivo es objetivo y viceversa.
- El sujeto y el objeto transdisciplinarios, ligados a la transdimensionalidad, la transrealidad, la transsubjetividad.
- El tercer incluido y el tercer oculto: presentes en el paso de los niveles de realidad del objeto y los niveles de percepción del sujeto.
- La transculturalidad como un proceso articulado orgánicamente con la transdisciplinariedad, donde juegan un papel medular los niveles de realidad, los procesos dialógicos.

Cuadro 3. Epistemología de la Transdisciplinariedad. Elaborado con base en (Nicolescu 1996, 2006)

Epistemología de la Decolonialidad / Epistemología del Sur

- Visibilizar los procesos cognitivos que están excluidos por la hegemonía occidental, que produjo varios epistemicidios.
- La decolonialidad del ser, del saber, del hacer, del poder, que conlleva a implicaciones y procesos muy complejos y transdisciplinarios, de resistencia, de reexistencia.
- Las dos defienden el reconocimiento de los procesos cognitivos desde otras trincheras, desde las fronteras excluidas por la hegemonía, y la inclusión del sur simbólico, de todo lo ancestral milenario.
- Las dos proponen la recuperación, la conservación, la lucha por la memoria de la cultura, por la memoria histórica ancestrales, y por otros tipos de memoria que re-sisten a pesar de los milenios, y siglos de dominación en el mundo.
- Criticar a profundidad al despojo, y recuperar todas las prácticas y elementos usurpados.

Cuadro 4. Epistemología de la Decolonialidad / Epistemología del sur.
Elaborado con base en (Castro Gómez, Grosfoguel 2007, De Sousa (2018) Nicolescu (1996, 2006)

Epistemología Materialista Revisitada

- Análisis de los procesos de globalización de todos tipos
- Estudios de las etapas actuales del neoliberalismo, como las formas más destructivas del capitalismo.
- Análisis de los movimientos sociales de resistencia, de reexistencia articulado a la lucha de clases.
- Introducción de las problemáticas del género, los movimientos feministas
- Reflexión analítica de la complejidad de los sistemas mundos, de la globalización.
- integración a los macroprocesos económico-político-histórico-culturales, de los procesos micros de estas mismas dimensiones
- Recursividad de las dimensiones material ↔ espiritual en las reflexiones sobre el neoliberalismo y las luchas contrahegemónicas.

Cuadro 5. Epistemología Materialista Revisitada

En términos teórico-metodológicos, las premisas complejas / transdisciplinarias/ decoloniales implican varias rupturas, construcciones y reconstrucciones, como las que enunciarnos:

- Ruptura de las fronteras entre las Ciencias Sociales: pierden pertinencia las separaciones tajantes entre la antropología, la historia, la sociología, la política, entre otras disciplinas.
- Ruptura de las fronteras entre las Ciencias Naturales: las fronteras entre la física, la química, la biología, la genética, entre otras ya no pueden sostenerse.
- Ruptura epistemológica más fuerte entre las ciencias naturales <-> las ciencias sociales/humanas <-> las ciencias exactas <-> las ciencias artísticas, lo filosófico, lo espiritual, lo sagrado: lo que implica un desafío importante para repensar el conocimiento desde un continuum complejo.
- Rupturas epistemológicas necesarias para lograr conocimientos transdisciplinarios, complejos, decoloniales que permitan enfrentar con mayores logros los problemas del mundo, de la humanidad en el siglo XXI.
- Reconstrucción del ser, saber/conocer, poder, hacer desde lo Decolonial y la Epistemología del Sur.

Del mismo modo, es importante retomar los requisitos necesarios para poder establecer un diálogo entre ellas, lo que sin duda es un desafío y una tarea de largo alcance, en la cual se abren inconmensurables caminos, veredas del conocimiento que son fascinantes. Los requisitos son asumir los pilares de la complejidad, transdisciplinarietà, de la decolonialidad, de la ancestralidad, que enunciarnos abajo:

1. Lo dialógico, lo recursivo, lo hologramático

- Los niveles de realidad, el tercer incluido / tercer oculto, la complejidad.
- La decolonialidad del ser/ conocer/ poder/ hacer.
- La ancestralidad continuum espacio-tiempo, lo colectivo, lo mágico, lo mítico.

2. Desde las Epistemologías de la Complejidad, la Transdisciplinariedad, la Decolonialidad, la Ancestralidad las premisas implican la construcción de modelos y categorías complejos, transdisciplinarios, decoloniales para la vida.

3. La incertidumbre, lo impredecible, lo imprevisible en todos los procesos: presencia ineludible que se opone a la ciencia clásica.

4. La lógica de la contradicción presente en lo ancestral, en la complejidad, en la transdisciplinariedad (lo antagónico y complementario al mismo tiempo).

5. El continuum naturaleza <-> cultura premisa importante de la complejidad, de la transdisciplinariedad, de la decolonialidad, para contener la destrucción del planeta por el Antropoceno, de lo cual se alejan las culturas ancestrales que cuidan y preservan la naturaleza.

Con todo lo expuesto, las producciones semiótico-discursivas deben superar las características del estructuralismo o del funcionalismo, para ser abordadas como sistemas complejos, abiertos, dinámicos, recursivos, contradictorios, en los cuales se materializan los movimientos del orden<->desorden.

Categorías complejas transdisciplinarias

La construcción de categorías transdisciplinarias, complejas implica integrar varias premisas de distintos campos cognitivos que tengan pertinencia, lo que produce una convergencia importante para explicar y entender los procesos socio-histórico-culturales-políticos, artísticos, naturales, espirituales. En la transdisciplinariedad /complejidad existen varias categorías de gran alcance analítico:

- transrealidad: niveles de realidad del sujeto <-> objeto.
- tercer incluido / tercer oculto.
- transculturalidad.
- transhumanismo /posthumanismo.
- trans subjetividad.
- transvisualidad.

Por cuestiones de espacio, en este texto únicamente se mencionarán algunas de las categorías mencionadas, porque arrojan propuestas importantes para el análisis semiótico desde la complejidad y la transdisciplinariedad.

a) Transrealidad

La transrealidad implica considerar la conjunción de los niveles de realidad del sujeto transdisciplinario y del objeto transdisciplinario (Nicolescu 1996). Los niveles de realidad subjetivos corresponden a los procesos de percepción y los niveles de realidad objetivos se mueven con el tercer incluido y la integración del tercer oculto. En este sentido, la relación sujeto <-> objeto debe ser pensada desde la transrealidad, sin duda un planteamiento bastante complejo, al salir de la categoría de realidad para transrealidad. Es una categoría de gran valor heurístico, y que alcanza otros horizontes cuando la ligamos al ciber-espacio-tiempo en el que se desarrolla el mundo actual.

En la transrealidad, vamos a destacar una categoría muy importante para el mundo actual de la pandemia, postpandemia, de la guerra: el ciber/espacio/tiempo (CET) (Nicolescu 1996). En la relación Transrealidad / CET, Nicolescu (1996) plantea que el CET es natural porque está en el mundo cuántico, procesos cuánticos que están en la naturaleza. Al mismo tiempo, el CET es artificial porque utiliza un lenguaje artificial y resulta de una tecnología sofisticada desarrollada por el ser humano. En términos transdisciplinarios, lo natural y lo artificial están al mismo tiempo, y producen una interfaz constitutiva del ser humano con el computador, y del ser humano con la naturaleza. La existencia de la realidad material versus la realidad virtual produce la hiperrealidad que domina el mundo contemporáneo, con consecuencias positivas y negativas.

En consecuencia, la relación especular que se revela entre los procesos cuánticos del cerebro humano y los del CET, posibilitan el nacimiento histórico del primer tipo de interacción ternaria: lo infinitamente pequeño, lo infinitamente grande, lo infinitamente consciente. La causalidad en el CET es una causalidad abierta en bucle, que reacciona a la interface ser humano-computador. Esto se proyecta en otros procesos como en la transculturalidad digital, que impacta en las nuevas pautas comunicativas de los nuevos sujetos digitales complejos.

Con esta categoría, se enriquecen mucho los planteamientos sobre la relación entre el mundo, la realidad y los procesos semióticos, las semiosis y la semiótica digital ineludible en estos momentos. Desde esta perspectiva, las relaciones binarias implicadas en lo anterior, en realidad son ternarias, porque hay que colocar entre la realidad y el signo, los sujetos. De tal modo, que se genera una tríada recursiva entre el mundo /realidad <-> el sujeto <-> las producciones semióticas.

El campo de la semiótica no puede sostener las fronteras, porque es transversal y cruza el mundo de las plantas, de los animales, del ser humano; la fronteras no son duras, sino blandas flexibles que se abren y se cierran en el continuum infinito de la producción<->reproducción de los sentidos. Con lo anterior, no defendemos el pansemiotismo, ni el constructivismo, sino una posición dialéctica que sostiene que los signos construyen y reconstruyen al mismo tiempo los sentidos del mundo, de la realidad, pasando inevitablemente por los sujetos complejos transdisciplinarios: posición materialista, no idealista, ni constructivista.

La transrealidad constituida por los sujetos y los objetos transdisciplinarios arrojan muchas rutas analíticas para las producciones semiótico-discursivas, cuando se orienta a lo digital en donde los niveles de realidad están muy presentes, como se va a explicitar más adelante.

Para enriquecer estas dos posiciones polares, es necesario colocar un tercer elemento orgánico: el sujeto, de tal manera que la relación es triádica y no diádica (Figura 1).

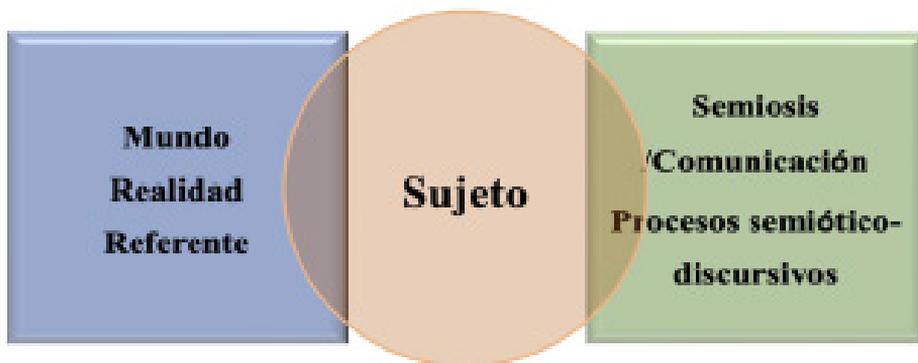
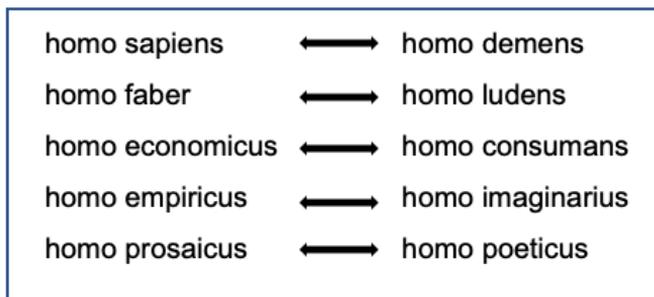


Figura 1. Transrealidad

b) Trans subjetividad

En la categoría de trans subjetividad es fundamental abordar la problemática del Antropoceno destructivo del entorno que predomina en la actualidad y que destruye la biodiversidad, el planeta, con el objetivo de lograr un sujeto transdisciplinario complejo, que condense todas las capacidades positivas de lo humano, integrando el tercer incluido, el tercer oculto. Este es un desafío importante, cuando se pregunta ¿cómo transformar el Antropoceno en un sujeto complejo transdisciplinario, el cibernantropo (Lefebvre 1980) en el nivel de realidad del CET?; lo que introduce en los escenarios complejos del Siglo XXI, en el contexto de la pandemia, de la postpandemia, de la guerra. Un desafío fundamental es lograr cambiar las subjetividades tan complejas de este siglo, con todas las problemáticas que inundan la humanidad, y que desdibujan los horizontes del futuro.

Desde la complejidad y la transdisciplinariedad, existen ampliaciones importantes sobre la subjetividad: el sujeto es biofísico y psicosociocultural. El sujeto contiene en su funcionamiento una transdimensionalidad, que se define por la contradicción, pero en movimientos recursivos (Morin 1999a), como se visualiza abajo:



Cuadro 6. Tresubjetividad

La tresubjetividad implica la relación recursiva sujeto <-> objeto transdisciplinario, ubicados en la transrealidad, orgánicamente relacionada con el tercer incluido y el tercer oculto, como hemos mencionado. Esta transdimensionalidad supone un continuum recursivo en movimiento horizontal, vertical, transversal, y esta sumatoria contradictoria se sintetiza en el 'homo complexus transdisciplinario', con algunas características recursivas, es decir que son antagónicas y complementarias al mismo tiempo:

- La contradicción versus la coherencia.
- La incertidumbre versus la certidumbre.
- La inestabilidad versus la estabilidad.
- Lo efímero versus lo continuo.
- La autocrítica versus la crítica.

Otro punto, que es importante destacar, son las ataduras subjetivas que controlan y dominan a los sujetos, disminuyendo mucho su espacio de libertad; los funcionamientos subjetivos suelen ser del ámbito del inconsciente, como se puede observar en la Figura 2.

Estas ataduras invisibles para los sujetos funcionan gracias a la formación imaginaria / simbólica que produce el maquillaje con el cual los sujetos crean una proyección simbólica de lo que piensan ser (Haidar, 2006). Desde esta perspectiva, la tresubjetividad implica dos movimientos constitutivos: la relación con la alteridad (muy importante) y la relación recursiva sujeto <-> objeto, con lo cual los análisis semiótico-discursivos se profundizan y se enriquecen. Esta categoría arroja muchas rutas analíticas cuando introducimos los problemas subjetivos en las producciones semiótico-discursivas.

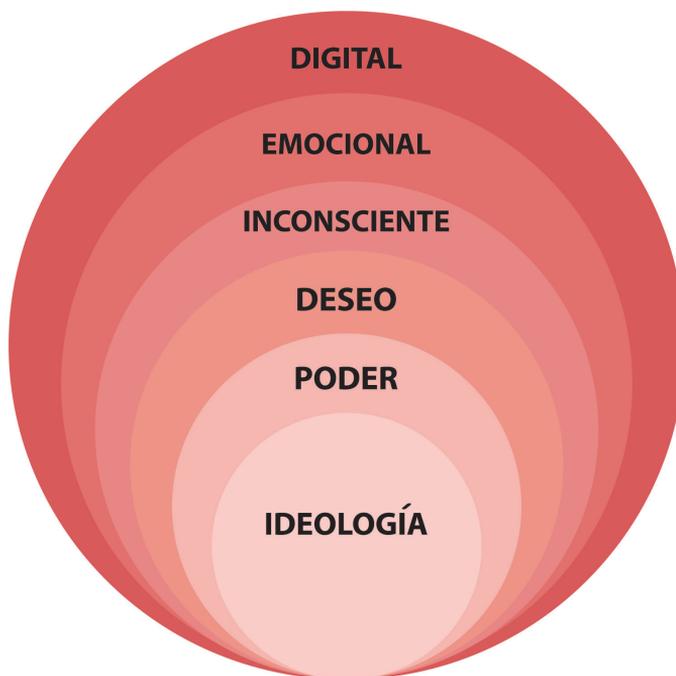


Figura 2. Ataduras subjetivas.

c) Transvisualidad / Imagen Compleja

Como propone Català (2005), lo visual refiere al “acto de ver”, mientras que la imagen a la representación de aquello que es visto. Como plantea el autor, su comparación conceptual es un asunto cultural, pero también del empirismo y del método científico, de lo cual ha derivado la idea sobre la equivalencia entre la imagen (mental) y el mundo que “refleja”. Relación meramente sintagmática que alude al signo lingüístico saussureano ya tan difícil de sostener en lo que concierne al ámbito de la visualidad.

Es importante destacar la relación entre la imagen, la realidad y la percepción, lo que introduce problemas complejos e interesantes, que ya hemos enunciado. En la relación realidad/mundo y semiosis hay los siguientes tipos de relaciones: de representación, de sustitución, de reflejo, de refracción, de construcción, que aparecen separadas y planteadas en varios autores. Sobre estas relaciones, desde la complejidad y la transdisciplinariedad tomamos una postura que recurre a la recursividad entre estas dos dimensiones, estableciendo un funcionamiento mucho más complejo, pero más explicativo. Para Català (2004, 2005, 2011), en la imagen compleja se genera la diferencia entre las imágenes del mundo y las imágenes de nuestra concepción del mundo.

La complejidad de la imagen obliga a considerar los componentes profundos para encontrar la estructura que conlleva a las formas de ver y visualizar, lo que implica considerar la complejidad de la imagen desde lo espacial-temporal. La complejidad de la imagen permite reflexionar en torno a la relación entre la emoción y la cognición, presentes en todo acto sensorial-perceptivo. En la producción de la imagen compleja funcionan mecanismos subjetivos, sociales, antropológicos, psicológicos, tecnológicos que intervienen en la construcción de las diferentes dimensiones de lo visual y de lo posvisual, o lo digital. La imagen compleja, por lo tanto, tiene varias funciones: informativa, comunicativa, cognitiva, reflexiva, emocional.

La transvisualidad implica la migración de esquemas visuales, de los modos de representación icónico-plástica y de la difusión de estos lo que genera los siguientes puntos (Catalá, 2005):

1. Las imágenes se alimentan de imágenes.
2. El ser humano al ver al mundo lo ve como los demás lo han visto, creando una relación intericónica entre las imágenes (memoria visual).
3. La pintura contemporánea es un ejemplo de una larga serie de operaciones transvisuales que reconfiguran los procedimientos de representación, concretando una intericonicidad: Monet moderniza a Goya, van Gogh parafrasea a Rembrandt, Picasso deconstruye a Velázquez.
4. El video arte ha explorado muy bien la transvisualidad, que se explicita por una intericonicidad constitutiva y por una metaiconocidad recurrente. La intericonicidad del videoarte es un viaje de cada imagen por la retícula de otras imágenes en una recurrencia ad infinitum de iconos. La intericonocidad antes que repetición de lo ya visto, es institución de un mundo posible, visual y posvisual, ajeno a la historicidad concreta, cuyo horizonte es todavía nebuloso.

Las imágenes transvisuales constituyen la impronta de la cultura visual contemporánea, que se proyecta en muchos campos artísticos, desafiando el análisis de los sentidos complejos que se generan con las producciones transvisuales digitales que abren escenarios fascinantes para la mirada, introduciendo mundos posibles, mundos imaginarios, y simbólicos de gran espectro.

Entre imágenes visuales e imágenes complejas transvisuales

En este tercer apartado, vamos aplicar muchos elementos analíticos para abordar dos tipos de imágenes, una visual y una transvisual: a) foto de la inmolación de un rumano y b) fotos publicitarias de Gisele Bündchen, modelo brasileña.

Para el análisis de la dimensión icónica presente en la producción de lo visual/postvisual, proponemos utilizar las categorías de iconograma o de icononema, que son semas visuales que permiten segmentar el continuum de las producciones visuales/posvisuales, como la pintura, la fotografía, el cine, el teatro, la danza, entre otras. Esta categoría la utilizamos para el análisis de los ejemplos de argumentaciones visuales/posvisuales que hemos enunciado.

En estas producciones semiótico-discursivas, destacamos la argumentación como macrooperación semiótico-discursiva, que se orienta tanto a la persuasión, como a la refutación; esta operación está presente tanto en los discursos verbales, como en las producciones semiótico visuales/posvisuales. La problemática principal, con varios desafíos analíticos, es pasar de la argumentación discursiva a la visual/posvisual, para analizar las premisas, los entimemas, las falacias, los tropos visuales.

Necesario, además, destacar la recursividad de las dimensiones cognitivas<->emocionales en estas producciones, planteando una redefinición de lo racional desde distintas lógicas (la natural, la informal, la cotidiana, que se oponen a la lógica formal Haidar (2006) y de lo emocional (como hemos propuesto Haidar (2006, 2019).



Figura 3. Rumano se inmola por el hambre en España.

Fuente: https://elpais.com/diario/2007/09/05/espana/1188943205_740215.html

Abordajes semióticos

La fotografía de la inmolación del rumano es considerada, a nuestro juicio, como una refutación argumentativa, y la publicidad de la modelo brasileña es entendida como una argumentación persuasiva. Para profundizar en el análisis de la producción del sentido en las dos argumentaciones visuales/posvisuales utilizadas, recurrimos a la semiótica y a la retórica visuales para integrar planteamientos de la complejidad y de la transdisciplinariedad.

El vestido de agua, gran creación estética posvisual, se ha utilizado para dos causas: en la Figura 4a, campaña para hacer el lanzamiento de su línea de sandalias, Ipanema. Figura 4b, se refiere a la iniciativa ambiental que abandera Gisele, por el rescate del Rio Xingú, en Mato Grosso Brasil.

En la imagen del rumano inmolado, no hay una construcción posvisual, sino que en la fotografía se muestra la suspensión del sentido, como lo plantea Barthes (1970), cuando emerge algo tan trágico, como la inmolación y la muerte. En efecto, existe mucha distancia en



Figuras 4a y 4b. Anuncio de línea de calzado de “Porque la Tierra es azul” de Ipanema, de Gisele Bündchen. Fuente: Adriadna Ferret, Trendencias. (19/09/2007)

cuanto a los sentidos entre la fotografía periodística que registra un acontecimiento trágico y la publicidad eufórica de la modelo brasileña. Del modelo analítico transdisciplinario retomamos los planteamientos de la semiótica posvisual/digital para abordar la publicidad de Gisele Bündchen, porque solo fue posible la construcción de un vestido de agua con las herramientas digitales.

En este sentido, se plantea que las dos producciones semióticas deben ser consideradas como textos visuales/posvisuales, conformados por esquematizaciones visuales (argumentaciones visuales), con iconemas de objetos semióticos nucleares: el rumano quemándose como una antorcha viva y la modelo brasileña haciendo publicidad. En las esquematizaciones visuales (que encuentran la complementación del sentido en los fragmentos discursivos que las acompañan), los objetos semióticos están predicados: en el primer caso, un pobre hombre (rumano) que se inmola por no poder sobrevivir junto con su familia, al no tener trabajo; y en el segundo caso, una mujer modelo estereotipada vestida de agua, con lo cual se condensan muchos sentidos. En los dos ejemplos, existe un contraste perverso de lo que pasa en el mundo: por un lado, la tragedia, el dolor, la estética del horror, la muerte y por el otro lado, la belleza, lo erótico, la estética de lo bello, la vida.

En síntesis, en el texto visual del inmolado rumano, los enunciados visuales contienen valores disfóricos del fuego-muerte, ligados a la tragedia de la pobreza, mientras que en la publicidad de la modelo, aparecen enunciados visuales que articulan el mensaje con todos los valores eufóricos derivados de la relación recursiva agua - vida, con varios elementos isotópicos, o iconemas.

Para continuar con el análisis, se aborda la dimensión tropológica de las dos argumentaciones visuales (sin dejar de recordar que éstas se articulan orgánicamente, con lo iconográfico y lo iconológico). En la fotografía del rumano inmolado se produce el símbolo de la muerte con el fuego, pero en un contexto de inmolación, en donde el suicidio cede espacio a la sacralización del momento. La posición en rodillas del sujeto mueve de manera intensa las emociones, por remitir a la subordinación, ya no sólo a la pobreza, sino a la muerte. La refutación argumentativa visual es tremendamente trágica: “me muero porque no puedo vivir”. Refutación visual con tanta o mayor fuerza que una refutación verbal. En la publicidad de la brasileña, se articula la metáfora-símbolo de una mujer estereotipo de la belleza, en la cual se produce el *contntuum* naturaleza culturalizada (agua en forma de vestido) y cultura (la mujer que lo lleva puesto). Al vestirse de agua, la modelo se impregna con todas las cualidades positivas de este elemento vital; en términos isotópicos, esto se vuelve a repetir en el logotipo G2B, que recuerda el símbolo del agua (H₂O), y en las sandalias colocadas en el lado izquierdo, pisando el agua, no la tierra.

A modo de conclusión, se puede destacar, que las seis Epistemologías Críticas de Vanguardia abren escenarios con nuevos ejes teóricos, y rutas analíticas que pueden y deben ser transversales a todas las investigaciones del Siglo XXI. El diálogo que se postula como necesario entre ellas, conlleva a dificultades y desafíos teórico-metodológicos que deben ser abordados con la rigurosidad que estas epistemologías brindan. En estos términos, cuando en cualquier investigación se logra integrar quizás tres de estas epistemologías, como son la Complejidad, la Transdisciplinariedad, la Decolonialidad (entre las otras tres posibles) los análisis se enriquecen con modelos operativos fecundos, y con categorías transdisciplinarias complejas que arrojan enfoques novedosos a las problemáticas de investigación. Por esto, es muy importante y fundamental exponer, aunque de modo breve, las premisas principales de cada una de las seis epistemologías, como lo hicimos, y además aplicar varios elementos al Campo de la Semiótica Visual y Posvisual.

Para considerar la Semiótica Visual y Posvisual, partimos de algunas problemáticas como de la relación entre Realidad/mundo <-> Sujeto <-> Semiosis, que genera varios planteamientos en los distintos autores del campo, así como la producción y reproducción de los sentidos. Desde estos puntos, consideramos que el campo de lo visual está en reconstrucción desde los planteamientos de la complejidad y la transdisciplinariedad, que conducen a los análisis a establecer un continuum entre las ciencias sociales, las ciencias naturales, las ciencias cuantitativas y las ciencias artísticas para poder abarcar la profundidad de los sentidos producidos, consciente o inconscientemente.

Los desafíos, cuanto más difíciles, son más fascinantes, por lo que pensamos que la publicidad de Gisele Bündchen, así como la inmolación del rumano constituyen reflejos especulares paradójicos del mundo actual, del sujeto complejo transdisciplinario: la paradoja de la belleza y de lo feo, la paradoja de la vida y de la muerte, la paradoja de lo bueno y lo malo, que acompañan toda la vida contemporánea. Con los análisis realizados, no agotamos los modelos operativos transdisciplinarios, porque sólo abordamos algunas rutas analíticas como las argumentaciones visuales y posvisuales, así como la relación recursiva entre lo racional y lo emocional, procurando evidenciar los innumerables sentidos que se generan en estas dos producciones semiótico-discursivas.

Finalmente, es importante asumir que estas propuestas deben ser orientadas para la constitución de un pensamiento crítico audaz que logre superar tanto el consumismo salvaje, como los problemas traumáticos de la extrema pobreza de muchos seres humanos. Desde estas reflexiones, se inserta en nota el enlace para un Video Arte de Oliver Latta . En este Video Arte, el artista alemán utiliza la transvisualidad digital, con características de la imagen compleja que propone y destaca Català (2005), y usa las herramientas digitales para la producción de una estética crítica al transhumanismo, al posthumanismo que causa gran impacto visual, con la fetichización y cosificación de la humanidad.

Referencias

- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Kairós.
- Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del Hombre Editores/ Universidad Central/ Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana / Instituto Pensar.
- Català, J. M. (s/f). *La Imagen y la representación de la complejidad*, Jornadas de la educación en l'era digital, Barcelona.
- Català, J. M. (2004). Formas de la visión compleja. Genealogía, Historia y Estética de la Multipantalla. *Revista de Estudios Históricos sobre la imagen*, (48).
- Català, J. M. (2005). *La imagen compleja*. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Català, J. M. (2011). Reflujos de lo Visible. La expansión post-fotográfica del documental. *Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, (2).
- De Sousa, B. (2018). *Construyendo las Epistemologías del Sur: para un pensamiento alternativo de alternativas*. CLACSO.
- Eco, U. (1978). *La estructura ausente*. Lumen.
- Edeline, F., Klinkenberg, J. M. y Minguier, P. (1992). *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Éditions du Seuil.
- Everaert Desmedt, N. (2006). *Interpréter l'art contemporain*. Éditions de Boeck Université.
- González de Ávila, M. (2011). La Transvisibilidad en la Historia del Arte (pintura, fotografía, cine, video). CELEHIS, *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (22), 93-113.
- Haidar, J. (2004). La refutación argumentativa y el componente patémico: modelos analíticos. *Revista IZTAPALAPA*, (53), 33-50.
- Haidar, J. (2006). *Debate CEU-Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos*. UNAM/ Dirección General de Estudios de Posgrado.
- Haidar, J. (2019). Las ciencias de la emoción desde la complejidad y la transdisciplina. En: Haidar, J. y Ramos Beltrán, I. (Coord.). *Fronteras Semióticas de la Emoción. Los procesos del sentido en las culturas. Libro homenaje a Desiderio Navarro*. INAH/ENAH, UNAM/Facultad de Psicología, 78-98
- Haidar, J. (2021a). Las emociones en torbellinos complejos y transdisciplinarios: encrucijadas en espirales. En: Cantú Ortiz, L., Treviño, M.E, y otros Coords., *Horizontes y Desafíos de la Investigación Interdisciplinaria en Humanidades, FFyL y UANL*, 13-48
- Haidar, J. (2021b). Los procesos transculturales desde la Transdisciplinarietà y Complejidad. En: Téllez Alanís, B. y Aragón Carrillo, C. J. (Coords.) *Salud, sociedad y transdisciplinarietà*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos; Analéctica, 66-89
- Lefebvre, H. (1980). *Hacia el Cibernetropo Una crítica de la tecnocracia*. Gedisa.
- Lotman, I. (1996). *La semioesfera I*. Edición de Desiderio Navarro. Cátedra /Frónesis.
- Mignolo, W. (2005). El pensamiento de-colonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto. *Tristes Trópicos*. https://edisciplinas.usp.br/-pluginfile.php/146654/mod_resource/content/1/WalterMignolo.

- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa.
- Morin, E. (1999a). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. UNESCO
- Morin, E. (1999b). *El conocimiento del conocimiento*. Cátedra.
- Morin, E. (2001). *La naturaleza de la naturaleza*. Cátedra
- Morin, E. (2003). *La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. Cátedra.
- Nicolescu, B. (1996). *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. Multiversidad Mundo Real, A. C.
- Nicolescu, B. (2006). Transdisciplinariedad: pasado, presente, futuro (primera y segunda parte), *Revista Visión Docente, Conciencia*, (6), 31-32.
- Peirce, Ch. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión.
- Vidales González, C. (2015). Construyendo teoría de la comunicación desde la Cibersemiótica. En *Memorias de la XXVII AMIC, Querétaro, México*.
- Vilches, L. (1995). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Paidós.



Arte, naturaleza y cultura. : Memorias/Instalaciones/Transformaciones :

Art, Nature and Culture. :
Memories/Installations/Transformations :

Dra. Silvia Barei
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
sbareiberrueta@gmail.com

El problema de la cultura no puede ser resuelto sin una definición sobre su posición en el espacio extra cultural. La cuestión puede ser formulada de este modo: la peculiaridad del hombre como ser cultural necesita de su contraposición con el mundo de la naturaleza[...]. Con determinados aspectos de su ser el hombre pertenece a la cultura; con otros en cambio, se liga al mundo extra cultural. Del mismo modo sería poco prudente excluir categóricamente el mundo animal de la esfera de la cultura.

Iuri Lotman (1999).

Se sabe que Lotman desarrolló el campo teórico de lo que se conoce como “semiótica de la cultura” y el estudio de la semiosfera, es decir, de la complejidad cultural que comprende la memoria y el olvido, las artes y la vida cotidiana, la literatura y la historia, los cambios bruscos y explosivos de las sociedades, constituye el eje central de sus reflexiones. Por fuera de este marco teórico parece haber quedado el mundo de la naturaleza, el denominado por el mismo autor, el “mundo extra cultural”, sin embargo, y por la cita que hemos leído, Lotman reconsideró en sus últimos años los límites de sus propias reflexiones.

Aunque preocupado por hacer de la semiótica una teoría e historia de la cultura, advirtió que un próximo y esencial paso para la disciplina debía ser la formulación de una “teoría general de los sistemas” que vinculara todas las formas de organización en el mundo, “desde lo físico a los fenómenos culturales” (Lotman, 2013, p. 52).

Es por ello que el objetivo de este trabajo, es presentar brevemente unas cuantas reflexiones acerca de la posible articulación de ese doble sistema en vínculos complejos que el arte incorpora, yuxtapone, traduce a partir de las percepciones y metamorfosis de los cuerpos, como que se muestra a través de dos textos artísticos.

Kalevi Kull fue uno de los últimos interlocutores de Lotman y, de hecho, su discípulo dilecto. Por ser un biólogo él se preguntó y también preguntó a Lotman, ¿qué articulaciones pueden pensarse entre el espacio natural y el espacio semiótico? porque cualquier objeto puede ser estudiado tanto física como semióticamente. En este doble lugar se ubica justamente una de las derivas más actuales, fructíferas y necesarias de los aportes del pensamiento de Lotman para imaginar el futuro, ese “espacio de posibilidades” aún no realizadas.

Al respecto, Kull y Maran (2022) advierten que:

In some definitions of semiosphere, Lotman has explicitly included all living beings: the semiosphere, if pictured in the momentary film-still of a synchronic cross-section, should include in itself all the totality of semiotic acts, from the signals of animals to the verses of poets and the call-signs of artificial satellites.

[En algunas definiciones de semiosfera, Lotman ha incluido explícitamente a todos los seres vivos: la semiosfera, si se representa en el fotograma momentáneo de una sección transversal sincrónica, debe incluir en sí misma la totalidad de los actos semióticos, desde las señales de los animales a los versos de los poetas y las llamadas de los satélites artificiales] (citado en Tamm and Torop, 2022, p. 467).

Asimismo, Timo Maran, actual director de la Escuela de Tartu, señala que en la teoría de Lotman hay varios conceptos que a su criterio tienen “potencial ecológico”. Para Maran (2020) estos conceptos son el de semiosfera y el de fronteras, relacionados ambos con la necesidad de trabajar una semiótica del espacio. Destaca, el concepto “de ‘modelización’ ya que no son únicamente los humanos los que construyen los modelos de mundo, porque todos los seres vivos negocian con el mundo, se adaptan a él y sobreviven” (p. 47).

Recordemos que Lotman recorta el concepto de semiosfera (que le sirve para describir a las culturas) desde el concepto de biosfera, desarrollado por el biólogo ruso Vladimir Verdnars-

ki (1997). De allí que Jesper Hoffmeyer, un biólogo interesado en los procesos de comunicación y semiosis en el mundo animal, da un paso más y utiliza el concepto de semiosfera para describir el sistema que envuelve la vida de todo organismo vivo (no sólo la cultura humana) y que consiste en comunicación: olores, sonidos, movimientos, colores, campos de energía, oleajes, señales, tactos, etc. (Hoffmeyer; citado en Barbieri, 2007, p. 153).

Lo que suma Hoffmeyer a la perspectiva lotmaniana, es el pensar a la semiosfera como un sistema muy complejo que afecta a todo el universo de los seres vivos y que está regido por signos, por lo tanto, por formas de comunicación y de semiosis. Este espacio vital constituye una semiosfera más compleja de lo que la había pensado Lotman. Dentro de ella todo organismo vivo del planeta desarrolla un universo de actividades sémicas que implican un doble trabajo: ocupar su propio “nicho semiótico” y dialogar con su entorno. En ambos casos se trata de establecer redes semióticas hacia el adentro y el afuera. Estas redes garantizan la supervivencia de los organismos y permiten interacciones semióticas dinámicas tales como búsqueda de alimentación, dominio de territorios, comunicación con otros seres vivos y defensa de las propias fronteras.

El lenguaje humano, sin embargo, hace la diferencia. Dirá Hoffmeyer que mientras el lenguaje de los animales incluye referencias indiciales e icónicas, “el desarrollo de la comunicación lingüística humana constituye un salto lógico hacia el mundo cognitivo abstracto del símbolo” (2007, p. 44)

En este sentido la capacidad de desarrollo de un lenguaje propio, que va más allá de la gestualidad, las posturas, los gritos, ha hecho que el hombre sea un animal diferente a otros y es lo que marca la divergencia también entre los primeros homínidos y los Homo Sapiens: construimos el mundo y su devenir en contacto con otros seres humanos, en y por el lenguaje, en un sistema de traducciones permanentes e infinitas. Toda experiencia en estos términos está fundada en la conciencia y en el lenguaje humano. Este es en primera instancia una forma de comunicación, en segundo lugar, un sistema de modelización del mundo y además y de modo notable en nuestra especie, un espacio para la creatividad. Estos dos últimos modelos constituyen de manera innegable sistemas traductores y aseguran, por lo tanto, la posibilidad de emergencia de comportamientos diferentes, nuevas formas de cultura y socialidad y la elaboración de textos mucho más complejos que aquellos que podemos reconocer en las culturas animales.

He desarrollado hace unos años (Barei, 2017) la idea de que podríamos pensar en un doble sistema de semiosferas, una de las cuales comprende el mundo de la vida sin excepciones y el otro es el particular de la semiosfera cultural humana cuyas fronteras, articulaciones y sistemas de mediación y traducción nos permiten realizar preguntas centrales que considero muy desafiantes a los fines de una investigación que articulo en ambos campos:

- ¿Cómo se constituyen las fronteras entre semiosfera de la vida/semiosfera humana cultural?
- ¿Es el cuerpo biológico, sexuado y cultural de los seres humanos y también de otros animales, un espacio semiótico en el que confluyen ambas semiosferas?
- Y particularmente dentro de la cultura, ¿cómo traduce /deja leer/ el lenguaje del arte, la sutura posible entre naturaleza y cultura?

Precisamente es la posibilidad de producción de textos artísticos, los que hacen la diferencia fundamental no sólo entre la semiosfera cultural y la semiosfera del mundo natural, aún en acuerdo con quienes sostienen que la naturaleza es en sí una gran obra de arte. Pero esto que implica un abordaje diferente de lo que se entiende por arte, tiene que ver en realidad, con los modos en que nuestro sentido de lo estético, nuestra conciencia artística lee e interpreta como arte aquello que en el mundo natural tiene formas extrañas, armoniosas, colores, movimientos, olores, etc.

Antes de abocarnos a los dos ejemplos que han de ocuparnos, se hace necesario detenerse, en perspectiva lotmaniana, en la categoría de *ensemble* ya que resulta apropiada para reflexionar acerca del texto artístico mostrando el complejo sistema de traducciones o lecturas que realiza el artista en su obra, vinculando naturaleza y cultura.

Ensemble

Se pregunta Lotman: “¿por qué el hombre casi nunca... emplea textos artísticos aislados, sino que tiende a los *ensembles* que dan combinaciones de impresiones artísticas esencialmente heterogéneas?” (2000, p. 115).

Esta referencia a lo humano, a los modos de pensar el mundo, de crear y de manifestarse mediante el arte, es una constante preocupación en el pensamiento de Lotman (1996). En sus términos, la conciencia del ser humano es una conciencia políglota y los textos culturales, específicamente los artísticos, son “dispositivos pensantes”. que pueden dialogar entre sí y con el entorno de formas diversas (sujeto y texto, texto y texto, texto y contexto histórico, social, natural) y participan de ese continuum semiótico al que llama “sistema cultural complejo” o “Semiosfera”.

Y si no es posible separar al hombre del mundo de los signos (la cultura), tampoco es posible separar a los textos de la polifonía en que están inscritos, de las leyes de la dinámica cultural y de las relaciones interactivas entre creadores, receptores y contexto natural y cultural.

En términos lotmanianos, en cualquier esfera de la cultura puede devenir un *ensemble*: un museo, un salón, una iglesia, una plaza, un jardín, una marcha en defensa de los derechos

de las mujeres, de los sin techo, de los obreros o de los animales. Como espectador o manifestante o simple observador, los sujetos somos parte también de ese *ensemble*. No sólo le damos sentido, lo reinterpretemos o lo traducimos, sino que también estamos inmersos en su mundo de signos.

Con más claridad se advierte esto en algún tipo de texto artístico (como la instalación con la que ejemplificamos más adelante) donde hay subtextos que se integran a formas mucho más complejas dado que “cada rama del arte, para la plena toma de conciencia de su conjunto de rasgos específicos, necesita de la presencia de otras artes y lenguajes artísticos paralelos” (Lotman, 2000, p. 121).

Interesa entonces preguntar, a los fines de esta lectura, de qué manera un *ensemble* artístico (cine, ópera, teatro, ballet, instalaciones, performances, *land art*, muestras inmersivas, etc.) puede vincular las dos semiosferas a las que aludimos precedentemente y qué otras categorías podríamos pensar para analizarlo; categorías que por otra parte también pueden proponerse para analizar el mundo de la vida. He pensado, para los ejemplos particulares que se incorporan brevemente en este trabajo, en las categorías de percepción y de transformación para reflexionar sobre el *ensemble* como competencia semiótica puramente humana, subrayando que el arte está profundamente enraizado con el mundo de la vida, es lugar del mundo sensible y espacio de inscripción de lo social colectivo. Es, por cierto, un tipo de lenguaje que refuerza esta dimensión transversal que estamos señalando..

Acerca de la percepción

La percepción puede considerarse parte de lo que se denomina “experiencia sensible” la que en términos semióticos es una forma de modelización del mundo. Siguiendo a Sebeok (2001) se puede decir que el primer sistema de modelización no es el lenguaje (como lo pensó Lotman) sino el cuerpo, las emociones y las construcciones subjetivas (si un bebé es golpeado, percibe a su entorno como violento).

Entonces se puede hablar de una modelización vinculada a formas de percepción que compartimos con todo el mundo de la vida, el mundo animal e inclusive el vegetal. Como señala Katia Mandoki (2013), “la dimensión subjetiva emerge inevitablemente en correlación con la semiosis” (p. 92).

El percibir alude a lo sensorial y la apertura hacia el entorno, el mundo del afuera porque el sentir es una de las propiedades necesarias para que se conserve la vida, a tal punto que Barbieri (2007) define a la biología como una ciencia de la sensorialidad.

De acuerdo con Kull (2022), la percepción es “el terreno de las emociones”, terreno común entre los seres humanos y el mundo animal, sobre todo de los mamíferos. Pero en el caso

de los humanos, es un ámbito en el que también privan las circunstancias personales y las formas culturales que definen nuestra percepción.

Transcribo un poema que muestra justamente los modos en que el texto da cuenta de la vinculación emotiva entre sujeto, paisaje y situación existencial. Es un poema que habla de un desplazamiento y de la percepción de aquello que está fuera de la vista, pero no de otros sentidos.

Traslado

*Yo sé que allá está el río
con su pequeño encaje de luz sobre las olas.*

*Un poco más acá
el pincel de los sauces
escribiendo susurros vegetales
al mar.*

*Después vienen los campos
y sé que las abejas
deben estar de fiesta
con tanta primavera,
naranjos y duraznos
alineados y en flor.*

Más acá el alambrado, pentagrama de pájaros.

La banquina.

La ruta. La chapa de este camión horrible.

El frío.

La capucha asquerosa

la venda

mis ojos

mi cerebro y el río.

Liliana Rossi, (citado en Guillard, 2016, p. 243) reescribió este poema de memoria dando cuenta del episodio de su traslado desde una cárcel a otra en 1977; época en que Argentina vivió una terrible dictadura que dejó 30,000 desaparecidos. Aunque con marcas y dolores indelebles, muchos militantes salieron vivos de los campos de concentración y de las cárceles y volvieron para dar testimonio justamente, de lo que había sucedido. Hablaron por ellos y por sus compañeros muertos y desaparecidos. Trajeron sus recuerdos y también los papeles estrujados en los que había quedado el recurso de la literatura como fuente de vida.

Este poema podría definirse como un repertorio de emociones. Se trata de un registro acústico y olfativo (porque va a oscuras con una capucha), registro que va de una percepción de lo agradable (el río, los árboles, las abejas, los pájaros) a lo horroroso (el camión, el frío, la

capucha). La oscuridad de los ojos vendados suspende las propiedades de la visión, pero no cancela el cauce profundo de los sentidos, las percepciones y las emociones y, por supuesto, de un futuro habilitado para la palabra escrita.

Porque la escritura será una etapa posterior que modeliza al segundo y tercer grado (el código lingüístico y los códigos retóricos) y que traspone, traduce, una apreciación sensorial. La poesía se hace cargo de ajustar cuentas con las formas singulares de aparición e inscripción de la experiencia sensible, la redistribución de los objetos y las imágenes que conforman el mundo común: una ruta, el desplazamiento, el sonido del río, el olor del campo.

La poesía no es memoria sino la experiencia de la memoria pasada por el tamiz de la subjetividad y que luego puede convertirse en texto. El pasado aparece como memoria personal y como experiencia colectiva y el texto poético pone lo sucedido al abrigo de la borradura, del olvido. El “traslado” (recuerde el lector que así se llama el texto) hacia lugares que se desconocen solía terminar en los no-lugares de los desaparecidos y en este caso el poema articula la naturaleza exterior y permanente del paisaje rural con el testimonio de la percepción personal. La palabra deviene entonces, lugar de denuncia y de duelo. Es la percepción la que articula semiosferas porque, como se ha dicho antes, hablamos de una modelización vinculada a formas de inscripción de la experiencia corporal y sensible que compartimos con todo el mundo de la vida, el mundo animal e inclusive el vegetal..

Transformación

Los cambios, las transformaciones definen exactamente el proceso de la vida, cambios físicos, químicos y psíquicos hacen a nuestro constante devenir. Se podrían denominar también metamorfosis aunque ésta es un proceso más extremo que en la vida humana implica despojamiento. Cambios físicos, cambio de identidad, adopción de nuevos modos de percibir y afrontar una nueva etapa en la vida. A eso solemos llamarle “etapa de crecimiento”.

Los biosemióticos insisten en que todo momento de transformaciones en el mundo de la vida es del orden de la semiosis. Un modo de haber plasmado en el proceso de articular relaciones nuevas entre signos. Mihhail Lotman ha señalado que:

It is interesting to note that models of cultural semiotics are also relevant in the field of biosemiotics, addressing its most fundamental questions. It is known that life is not definable in chemical or biological terms: biology as a science begins when life is already present. According to Kalevi Kull, John Deely and others, life is a Semiotic phenomenon.

[Es interesante notar que los modelos de semiótica cultural también son relevantes en el campo de la biosemiótica, abordando sus preguntas más

fundamentales. Se sabe que la vida no es definible en términos químicos o biológicos: la Biología como ciencia comienza cuando la vida ya está presente. De acuerdo con Kalevi Kull, John Deely y otros, la vida es un fenómeno semiótico] (citado en Tamm M., 2019, p. 252).

Quisiera detenerme brevemente en una instalación que, en su apuesta estética e innovadora, pone en escena procesos de cambios interespecies (humano-insectos) y responde claramente a lo que hemos entendido como performance.

Durante unos meses del año pasado, (entre enero y mayo de 2022 en el centro cultural Artipelag, Estocolmo) la artista sueca Annika Liljedahl, realizó una muestra denominada VÄX till LIV, que significa “Crecer a la vida”, sobre la idea de cuerpos humanos/cuerpos animales, desplegó la instalación desde una mirada biopolítica y claramente feminista, articulando conjuntos (de mujeres e insectos) en un trabajo de tejido común.

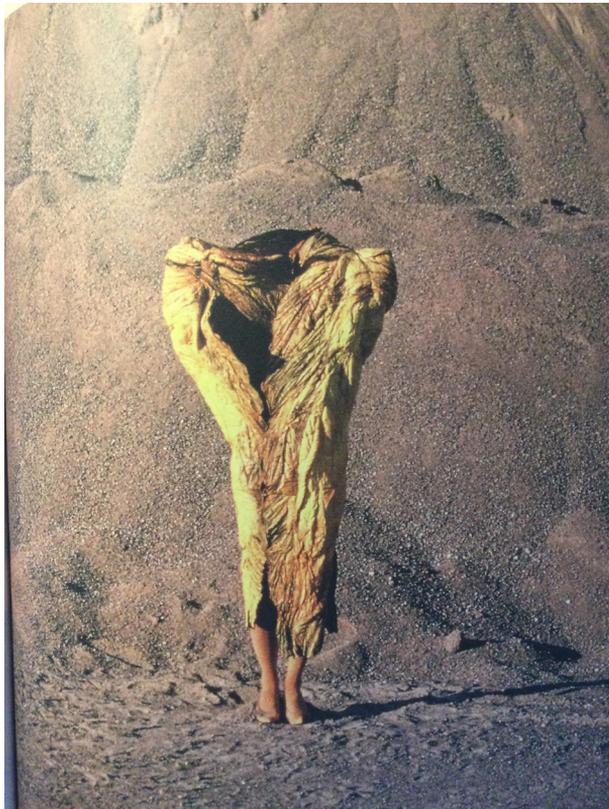


Figura 1. VÄX till LIV de la artista sueca Annika Liljedahl. Fuente: archivo personal

El filósofo francés Jean-Marc Drouin (2019) dice que “tanto los vertebrados y los invertebrados –tanto el hombre como el insecto– están contruidos según el mismo plan” (p. 144) y explica que en 1980 se descubrió la existencia de un complejo de genes comunes entre insectos y mamíferos y, como una de las consecuencias de este descubrimiento, sería posible localizar un ancestro común entre insectos, aves y mamíferos, de hace unos 550 millones de años. Por ello se exhiben esculturas y otros conjuntos de objetos, en las que la naturaleza se camufla y toma formas humanas y a la inversa, en donde los seres humanos adquieren las formas de la naturaleza.

En la instalación artística se exponen transformaciones del cuerpo femenino vuelto crisálida (Figura 1) proponiendo una simbiosis entre vida humana y naturaleza. En este *ensemble*, obviamente el modelo es el de las orugas que terminan envolviendo todo su cuerpo con seda, formando un capullo. La oruga pasa un tiempo dentro del capullo y mediante un proceso de metamorfosis terminará transformándose en una mariposa. La idea es que se deviene la mujer desde el gusano, luego crisálida, manteniendo siempre su vínculo con el mundo de la naturaleza. El cuerpo, el vestido, los zapatos siguen teniendo la textura, los colores y la morfología de la crisálida.

A través de ella, se trata de dar cuenta de la simetría y asimetría entre dos sistemas semióticos diferentes, dos semiosferas: naturaleza y cultura y un lugar de posibilidades semióticas (el cuerpo) que no es un entre sino un lugar doble: cuerpo de mujer-cuerpo de crisálida. Cuerpo tejido/cuerpo vestido-desvestido. Los cuerpos no son sólo un médium, sino un centro común de conexión entre humano/animal. Por ello como se ha mencionado anteriormente las decisiones estéticas son del orden de la biopolítica.

Lotman (2000) decía que: “En sus búsquedas de una nueva lengua, el arte no puede agotarse como tampoco puede agotarse la realidad que va conociendo” (pp. 212-213). En el arte contemporáneo, esta nueva lengua tiene una notable reorientación ecológica y una toma de posición ideológica, desde las cuales se propone una aproximación poética al mundo natural, un interactuar creativo en la relación de los seres humanos con otros seres del mundo, de la vida.

En los dos ejemplos que hemos citado: poema e instalación, el cuerpo está puesto en primer lugar, ya que se parte de alguna clase de cuerpo y se muestra que la semiosis –aún en la esfera de lo metafórico y lo simbólico– no es exclusiva de la especie humana.

Es cierto, como se ha dicho, que si algo separa al humano del resto de los seres vivos se trata del lenguaje verbal y la creación artística, que hasta ahora parecen exclusivos de nuestra especie constituyendo la forma más compleja de conocer y modelizar el mundo. Es decir, de habitarlo y de interpretarlo.

Como dice Anna Maria Orru (2017):

I reason that through creating new narratives through embodied methods, with the capacity of imagination there is a chance to grasp the complexity and form other fictions to live by.

[Creo que por medio de la creación de nuevas narrativas a través de métodos encarnados, con la capacidad de la imaginación, existe la posibilidad de captar la complejidad y formar otras ficciones para vivir] (p. 131).

La representación de lo humano, en tanto sujeto en constante metamorfosis, conecta directamente con la compleja relacionalidad de lo viviente en sus diferencias entre los sentidos pasados y los futuros. Signos que han sido y signos que habrán de devenir, signos vivientes del mundo natural incorporados (encarnados) como signos de otros seres vivos (humanos) siempre en transformación, siempre en devenir, siempre a la espera. Al respecto Wendy Weeler (2016) en un muy hermoso libro que se llama *Expecting the Earth*, dice que:

All organisms human and non-human expect the Earth. We are made in it, and remade in each generation in the expectant relations to things. For us in our material presence, we expect things that have not yet come to be, but which wait to enfold us... that is what life is.

[Todos los organismos humanos y no humanos esperan la tierra. Estamos hechos en ella, y rehechos en cada generación en expectantes relaciones con las cosas. Nosotros, en nuestra presencia material, esperamos cosas que aún no han llegado a ser, pero que nos esperan para abrazarnos ... eso es la vida] (p. 212).

En estas breves conclusiones señalamos que en textos artísticos complejos, sobre todo aquellos que se expresan como *ensembles*, tanto la percepción como la idea de transformación o metamorfosis constante, articulan semiosferas (en el sentido reelaborado actualmente por los biosemióticos) desde un sistema de modelizaciones vinculadas a formas de inscripción de la experiencia corporal y sensible que compartimos con todo el mundo de la vida, el mundo animal e inclusive el vegetal.

Tenía razón Lotman cuando decía, en el texto que citamos al inicio de este trabajo, que el ser humano es bifronte, o sea que pertenece a la cultura, pero está ligado siempre al mundo extra cultural, aunque lo niegue y no quiera reconocerlo o le sea indiferente.

Por lo tanto, es interesante observar cómo algunos textos artísticos y algunos géneros en particular, vinculan la representación de lo humano con lo natural en lenguajes que aluden a lo que hemos llamado, la compleja relacionalidad de lo viviente.

Del mismo modo y para finalizar, dejo una pregunta: ¿por qué excluir categóricamente al mundo animal de la esfera de la cultura (como una gran y compleja semiosfera) si los humanos no somos más que animales en la gran danza de la vida, esa que “espera para abrazarnos”?

Referencias

- Barbieri, M. (Compilador.) (2007). *Introduction to bio semiotics*. Springer.
- Barei, S. (2017). Semiosferas. De la Semiótica de la Cultura a la Biosemiótica, articulaciones. *Intexto* (37) 118-131.
- Drouin, J. M. (2019). *A philosophy of the insect*. Columbia University Press.
- Guillard, A. (1976-1983) (Comp.) *Poemas carcelarios y concentracionarios de la dictadura argentina*. Alción Editora.
- Hoffmeyer, J. (2007). Semiotic Scaffolding of Living Systems. En Barbieri, M. (Compilador). *Introduction to Biosemiotics* (pp. 149 - 166). Springer.
- Kull, K. (2022). The Biosemiotic Fundamentals of Aesthetics: Beauty is the Perfect Semiotic Fitting. *Biosemiotics* (15) 1-22.
- Kull, K. y Maran, T. (2022). Yuri Lotman and Life Sciences. En Tamm, M. y Torop, P. 2022, (Eds.). *The companion to Iuri Lotman. A Semiotic theory of culture* (pp. 461-475). Bloomsbury Publishing Inc.
- Lotman, I. (1994). *Cercare la strada*. Marsilio.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra.
- Lotman, I. (1999) *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Gedisa.
- Lotman, I. (2000). *La semiosfera III*. Frone-sis-Catedra.
- Lotman, I. (2013). *The Unpredictable workings of Culture*. Tallin University Press.
- Mandoki, K. (2013). *El indispensable exceso de la estética*. Siglo XXI.
- Maran, T. (2020). *Ecosemiotics: The Study of Signs in Changing Ecologies*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108942850>
- Orru, A. M. (2017). *Wild Poethics*. University of Technology.
- Sebeok, T. (2001). *Signs. An Introduction to Semiotics*. University of Toronto Press.
- Tamm, M. (2019) (Compilador y Editor) *Iuri Lotman, Culture, Memory and History. Essays in Cultural Semiotics*. Tallinn University.
- Tamm, M. y Torop, P. (Editores.) (2022). *The companion to Iuri Lotman. A Semiotic theory of culture*. Bloomsbury Publishing Inc.
- Verdnardsky, V. (1997). *The biosphere*. Copernicus.
- Wheeler, W. (2016). *Expecting the Earth. Life/Culture/Biosemiotics*. Lawrence y Wishart.



La semiótica ataca de nuevo: diseño y prácticas semióticas

Semiotics Strikes Again: Design and Semiotic Discursive Practices



Dra. Olivia Frago Susunaga
Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco
Ciudad de México
oliviafrago@azc.uam.mx

Algo seguirá estando mal mientras términos como semiótica o estética sigan siendo palabras malditas y proscritas o marginadas en casi todas nuestras escuelas de diseño.

Juan Manuel López Rodríguez (1993).

Este trabajo hace una revisión del texto *El campo de la semiótica visual. De los sistemas a las prácticas semióticas* realizado por la Dra. Julieta Haidar en la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco (UAM-A). El objetivo es señalar la relevancia que tiene el Modelo semiótico-discursivo transdisciplinario como aproximación teórico-metodológica para la comprensión del Diseño de la Comunicación Gráfica (DCG). La propuesta consiste en revisar los principales conceptos del Modelo expuestos por la autora en el citado texto y recuperar la memoria de las ideas formuladas en relación con la semiótica desde la División de Ciencias y Artes para el Diseño (CyAD) de la UAM-A al tiempo que se evidencia su vigencia y pertinencia para atender las problemáticas en el campo del diseño.

La semiótica y el diseño

El texto *Semiótica y diseño* (2014), es un valioso documento que servirá de marco introductorio para las ideas que se presentan a continuación. En el texto el Dr. Félix Beltrán realiza una entrevista al Profesor Juan Manuel López Rodríguez, quien explica de manera clara la importancia de la semiótica en el campo del Diseño. Se ha considerado importante partir de las ideas del Profesor López, pues fue gracias a su iniciativa que la semiótica adquirió relevancia en la UAM-A en los años 90 y, es también por su conducto, que las ideas sobre la propuesta de las *prácticas semiótico-discursivas* de la Dra. Haidar llegaron al diseño de la División de CyAD.

No es el propósito de este apartado aportar una definición de la semiótica ni tampoco decantarse por una de las diferentes aproximaciones teóricas que la explican, sin embargo, es relevante contar con la definición que aporta López en la entrevista que le hizo el Dr. Félix Beltrán, para tener una idea de la manera en la que se comprendía la disciplina, si no por toda la comunidad universitaria de la División de CyAD, si por el Representante del Grupo de Investigación *Semiótica* que posteriormente se convirtió en Área del Departamento de Evaluación del Diseño en donde se centraba la enseñanza de la Unidad de Enseñanza-Aprendizaje (UEA).

[La semiótica...] Es la ciencia que estudia los procesos y los sistemas de significación. Durante mucho tiempo se le quiso llamar “la ciencia de los signos”, pero tal definición conllevaba un doble problema: en primer lugar, presuponía el conocimiento de lo que era un signo; y en segundo chocaba con las fronteras de la hermenéutica, que se dedica al estudio de las interpretaciones, en tanto que la semiótica se ha venido definiendo con mayor claridad hacia los sistemas de signos (Beltrán, 2014, p. 5).

Esta aproximación hecha por el autor, que no pretende agotar la amplitud de la disciplina, deja claro que esta se comprende, más que por el signo en sí, por la comprensión de los procesos y relación sistémica entre dichos signos. Por lo tanto, el diseño podría comprenderse como un proceso que estaría configurado por la relación entre los diferentes sistemas de signos que lo componen. Desde este punto de vista el color, por ejemplo, es parte de varios sistemas de signos y la realización de carteles es el proceso semiótico de diseño que pone en juego dichos sistemas.

La entrevista realizada a López por Félix Beltrán (2014) aporta información relevante sobre la evolución histórica de la semiótica y su relación con el Diseño en Europa desde finales de los años 50. En México la inclusión de la disciplina en el campo de la enseñanza del diseño comienza en los años 70 en la *Escuela de Bellas Artes* del entonces Instituto Nacional

de Bellas Artes, en donde el Profesor Juan Manuel López se desempeñaba como titular de dicha asignatura. Desde esa trinchera fue donde comenzó una larga batalla contra la forma tradicional de comprender al diseño de los “viejos maestros” quienes de acuerdo con el autor se resistían a la inclusión de la semiótica por considerarla una herramienta de la comercialización del Diseño puesta al servicio de la publicidad.

El estudio y la investigación de los signos y los significados que conforman el lenguaje del diseño inicia apenas el camino de la investigación. El conocimiento de dichos signos es, precisamente, la semiótica del diseño. El objeto de estudio de esta semiótica del diseño, son los signos y los significados que podemos encontrar en los distintos objetos del diseño, sea este industrial, arquitectónico o gráfico. Estos signos y estos significados se analizarán, se definirán, se clasificarán y se usarán tanto sobre el objeto diseñado como sobre aquel que se encuentra en alguna de las diferentes etapas del proceso de diseño, buscando establecer con ello una de las partes teóricas fundamentales de nuestras disciplinas, al investigar las posibilidades que presentan los lenguajes de las mismas en nuestra cultura o en otras culturas relacionadas con ésta (Beltrán, 2014, p. 10).

A pesar de las resistencias a las que tuvo que enfrentarse la semiótica en los años 70, menciona López en la entrevista hecha por Beltrán (2014), encontró apoyo en investigadores y académicos que se encargaron de difundir en la academia mexicana sus ventajas y destaca el caso de Mauricio Beuchot (1979), Adrián Gimete-Welsh, con quien edita el libro cuyo texto se expone en este trabajo, o José Pascual Buxó (1984).

Debido fundamentalmente al fuerte desarrollo que tuvo en Europa y a las traducciones al español hechas de los trabajos de Saussure (1961), Peirce (1974), Barthes (1971), Greimas (1973) y Umberto Eco (1974), la semiótica en nuestro país se legitima y gana una importante batalla contra la vieja escuela que antes la rechazaba y acaba por reconocer su valía.

La semiótica en Europa de acuerdo con López (Beltrán, 2014), en especial en Italia, se relacionó con el mundo del diseño no solo como método de análisis sino como una herramienta metodológica que permitía crear objetos, imágenes y estrategias creativas de comunicación visual. Es entonces que reconoce la relación de la semiótica con el diseño no solo en el campo del diseño comercial sino en el cultural, el social, el político y el educativo. La perspectiva lingüística del diseño, que entonces prevalecía, lo suponía como un lenguaje con códigos verbales e icónicos que se manifestaban en la forma, pero además de eso los códigos sociales, culturales, históricos debían comprenderse y aplicarse en los procesos creativos que fueran capaces de generar objetos, imágenes e ideas comunicativamente claros para los sujetos a quienes se dirigían.

La semiótica en la División de CyAD

Ya para finales de los años 80, de acuerdo con López (Beltrán, 2014), al quedar legitimada, se enseñaba semiótica casi en todas las instituciones de educación superior. Con la semiótica con carta de naturalización en el diseño era necesario generar mecanismos para fundamentar la relación entre ambas disciplinas y señalar la pertinencia de aprovechar la interdisciplinariedad del diseño en la División de CyAD en la UAM-A para dejar claro que la relación del diseño con la semiótica incluía también a la antropología, la filosofía, la lingüística, la sociología y otras disciplinas.

A mediados de los años 90 en el Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo de la División de CyAD inicia una serie de Seminarios, coordinados por el Profesor Juan Manuel López, en los que la estrategia integró a estudiantes y profesores titulares y de reconocido prestigio de la institución con profesores en formación, tanto internos como externos, para reflexionar sobre la relación entre semiótica y diseño. Los Seminarios consistían en la invitación a impartir conferencias a investigadores cuya trayectoria se había destacado en el estudio de la semiótica y un espacio para discusión colegiada sobre los temas expuestos.

Del Seminario de Semiótica surgieron publicaciones que tenían la finalidad de llevar las ideas surgidas en las sesiones académicas a personas interesadas en la interrelación entre la semiótica y el diseño dentro y fuera de la institución aprovechando la iniciativa del entonces director de la División de CyAD el Dr. Jorge Sánchez de Antuñano Barranco, de un proyecto editorial que sirviera para difundir el conocimiento del diseño producido en la División de CyAD. *Semiótica, memoria del curso 1995* (Gimate-Welsh y López Rodríguez, 1996) es uno de los textos que forman parte de dicha experiencia.

El trabajo del Profesor López Rodríguez en la enseñanza y divulgación de la relación entre semiótica y diseño no fue para nada tarea fácil. Se refería a la batalla por preservar la semiótica en el diseño como una tarea muy complicada y a manera de juego retórico usaba un símil con un “comic barato” y decía que esta batalla podría ser nombrada como: “El Regreso de la Semiótica, La Semiótica ataca de nuevo, La Hija de la Semiótica” (López Rodríguez, 1993, pág. VII), sirva pues como humilde homenaje el título de esta obra.

Una idea que el Profesor López utilizaba con frecuencia en las clases y seminarios que organizaba era la de denominar *semiticidas* a aquellas personas que enseñaban la semiótica y ocasionaban que la gente la detestara para siempre. En los ochenta, época en la que se empezó a homologar la enseñanza de la semiótica en la mayoría de las instituciones educativas, hubo mucha gente que, de manera improvisada y de un día para otro, se encontraba enseñando semiótica sin comprenderla y sin tener el más mínimo interés por ni siquiera aprenderla.

La repetición de conceptos complicados y la utilización de fragmentos de diferentes teorías para armar modelos de análisis inoperantes hacían que mucha gente lejos de incrementar su interés por la relación entre semiótica y diseño, [la gente] resultaba “vacunada” contra ella. Los *semiotícidas* ocasionaban ejércitos de personas que estaban convencidos de la inutilidad de la relación entre semiótica y diseño.

La lucha por mantener la semiótica en las aulas entonces no solo consistía en divulgar las ideas de los fundadores de la semiótica y de los teóricos y teorías que de ellos se desprendieron, sino que implicaba una dura batalla para hacer cambiar de opinión a los discípulos de los semiotícidas y tratar de buscar a quienes podrían convertirse en profesores que no solo enseñaran semiótica, sino que contribuyeran a replicar el interés por preservar la relación con el diseño. Juan Manuel López no usó un concepto para denominar a quienes eran capaces de enseñar semiótica sin ocasionar su rechazo, pero se encargaba de convocarlos en sus seminarios y divulgar sus ideas en las publicaciones que realizó.

De la vasta producción de textos realizados en los Seminarios se ha elegido *El campo de la semiótica visual* (Haidar, 1996). La razón que lleva a tomar esta obra como referente se debe fundamentalmente a la pertinencia de la visión interdisciplinaria que es coincidente con las ideas de los fundadores de la División de CyAD y que se puede revisar en el texto *Contra un Diseño Dependiente* (Dussel et al., 1992).

Una de las razones más importantes que le dan relevancia a esta obra es la labor de la Dra. Haidar en la divulgación de la semiótica y su relación no solo con el diseño sino con la antropología, la lingüística, las ciencias de la cultura, la sociología, el arte, la literatura, la música por citar algunas de las aproximaciones que ha explorado. Tales vínculos permiten comprender la importancia para el diseño de la semiótica que Haidar ha desarrollado a lo largo de los años y que se caracteriza por aportar la visión de diferentes epistemologías entre las que destacan la de la Complejidad y la Transdisciplinarietà. Poner distancia con la legión de los semiotícidas se convierte entonces es una misión para quienes consideran que la semiótica es fundamental en el campo del diseño.

Las prácticas semiótico-discursivas y el DCG

La memoria y el olvido son dos mecanismos que funcionan en la cultura para muchos fines, unos buenos, otros no tanto. Preservar la historia de la relación entre la semiótica y el diseño en la División de CyAD es importante no solo para dejar registro de los caminos andados sino para recuperar los aciertos y reflexionar sobre las oportunidades que se tienen al desarrollar proyectos académicos. Del primer seminario de semiótica se ha elegido el texto *El campo de la semiótica visual. De los sistemas a las prácticas semióticas*, elaborado por la Dra. Julieta Haidar (1996). Se considera valioso por muchas razones, algunas de ellas personales,

pero más allá de ello, sin duda, resulta un aporte importante como herramienta de análisis y como método de trabajo para el diseño.

Como es habitual en la autora, Haidar (1996) comienza su reflexión sobre el campo de la semiótica visual con la ubicación epistemológica de la misma, es decir, la forma en la que se articula el conocimiento de la semiótica en el conocimiento. La autora ubica a la semiótica en el Macro-campo de las ciencias del lenguaje. La teoría del campo de Bourdieu (2009) resulta fundamental en este planteo y considera de acuerdo con el autor un espacio dado por las relaciones entre producción, distribución, consumo y las entidades que otorgan legitimación a dichas relaciones. En este sentido si se piensa en el Macro-campo de las ciencias del lenguaje en el diseño implicaría una visión abarcadora a nivel totalitario, más allá de las formas individuales, locales o personales de la forma en la que los sujetos producen, reproducen, distribuyen y comunican signos y objetos que permiten el intercambio, la creación y la salvaguarda de ideas, pensamientos y creencias. Como la semiótica propuesta por Haidar se concibe desde el Macro-campo de las Ciencias del lenguaje entonces la semiótica del DCG también. En este punto vale reflexionar si es que, quien tiene a la semiótica como fundamento del diseño, considera también esta disciplina como perteneciente al campo de las Ciencias del lenguaje, o solo la parte semiótica es la que se ubica en este campo y el resto en otro campo del conocimiento. No es la finalidad hacer una reflexión epistemológica sobre el DCG sin embargo queda abierta la pertinencia de reflexionar al respecto.

En la semiótica, dice Haidar (1996) existen tres formas de relación entre sus componentes: la acumulación, la ruptura y la convergencia analítica. La interdisciplinariedad dice Haidar, coincide con la vía de la convergencia analítica y permite comprender la gran complejidad existente en la vida cotidiana. Es necesario tener en cuenta que en la realidad las relaciones y la velocidad en la que se articulan las interacciones entre espacio y tiempo son factores que no pueden dejarse de lado en la comprensión de la realidad en especial al analizar o evaluar la forma en la que los sujetos sociohistórico-culturales se relacionan con su contexto. Es interesante observar la forma en la que la autora introduce la importancia de considerar la epistemología de la Transdisciplinariedad que en ese momento estaba siendo formulada por los teóricos que la propusieron. "...algunos autores ya plantean la categoría de transdisciplinariedad, con alcances diferentes en la puesta en contacto de las disciplinas tanto de las ciencias sociales, como de las naturales, así como entre las sociales y las naturales." (Haidar, 1996, p. 186). Siguiendo las ideas de la autora, en las relaciones del Macro-campo del diseño como parte del de las ciencias del lenguaje hay tres vías que se facultan por la interdisciplinariedad: a) el diseño como conocimiento, b) el diseño como comportamiento y c) el diseño como arte. De esta perspectiva se desprende la importancia de tener elementos para: conocer el diseño, para hacer diseño y para crear diseño como objetos y productos de arte más allá de la comunicación.

Con referencia al nivel analítico, pero sin excluir el nivel metodológico, dentro de las diferentes formas de comprender a la semiótica, Haidar (1996) destaca la coexistencia de dos orientaciones en los estudios semióticos: la propuesta estructuralista que considera los sistemas semióticos y la propuesta de las prácticas semióticas. Los primeros corresponden a una visión que reivindica los análisis y modelos clásicos de la semiótica estructuralista. Las segundas, de acuerdo con Haidar (1992), se basan en principio en las ideas de Halliday (1982) para quien el lenguaje más allá de la forma dada en la organización de las palabras es una serie de discursos que se comprenden por la relación entre los significados y el contexto cultural en el que estos se desarrollan. El estudio de la semiótica se centra más que en el signo y su sistema de relaciones, en el texto y en el discurso; en la forma en la que se produce, como se distribuye y como se consume.

El concepto de práctica semiótico-discursiva que propone Haidar (1996) se basa en el concepto de *campo* de Bourdieu (2009) y en la teoría de las *prácticas del discurso* de Foucault (2020) en donde señala que en cualquier espacio social la forma en la que el discurso se produce, distribuye y consume está relacionada con el poder y tienen la finalidad de evitar la aleatoriedad y la imprevisibilidad de los acontecimientos que podrían alterar el orden de las cosas a favor de quienes tienen en sus manos el control. Existe una aceptación de ambas formas de comprender la semiótica y a la fecha hay una significativa producción de textos que continúan en la línea estructuralista como en la de las prácticas semiótico-discursivas de la que Haidar se hace partidaria a pesar de que su formación inicial fue en la línea estructuralista.

El trabajo de Haidar se integra por la presentación de tres aspectos que considera fundamentales para su teoría de las prácticas semiótico-discursivas

1. Las materialidades
2. La homologación entre lo simbólico y lo semiótico y
3. La relación entre la producción semiótica/simbólica con el mundo/realidad

Las materialidades. Como primer punto Haidar propone en su texto la existencia de 13 materialidades, cada una de ellas con sus correspondientes funcionamientos las cuales solo se mencionarán en este trabajo:

1. La acústica (verbal), 1a visual, 1a olfativa, 1a gustativa, 1a táctil; 2. La comunicativo-pragmática; 3. La ideológica; 4. La del poder; 5. La cultural; 6. La histórica; 7. La social; 8. La cognoscitiva; 9. La del simulacro; 10. La psicológica; 11. La psicoanalítica; 12. La estético-retórica y 13. La Lógico-filosófica. (Haidar, 1996, pp. 186-188)

La autora señala que para fines analíticos resulta una tarea muy complicada y poco operativa la realización de todas las materialidades por lo que recomienda a lo mucho realizar el análisis de cuatro o cinco y la explicación de sus funcionamientos. Queda claro que para fines analíticos la información que se obtiene es muy interesante, aunque explorar las formas en la que las materialidades y su funcionamiento pueden resultar como parte de los procesos metodológicos de producción y realización de la comunicación gráfica, es una labor que queda pendiente y resulta muy atractiva para la disciplina del diseño.

La homologación entre lo simbólico y lo semiótico.

Un segundo aspecto que señala Haidar (1996), y que se relaciona estrechamente con las materialidades y funcionamientos semiótico-discursivos, es la homologación entre lo simbólico y lo semiótico. De acuerdo con Haidar existe una retroacción en los procesos simbólicos pues al tiempo que los sujetos son formados por las construcciones simbólicas, estos son quienes forjan dichas construcciones y esto genera una relación dialéctica entre los sujetos y lo simbólico. Para evitar los problemas teóricos que podrían presentarse al interpretar lo simbólico en especial con la manera en la que ha sido utilizado en la antropología, el arte, la literatura y la filosofía, Haidar (1996) plantea que no deje de considerarse que el signo es más complejo que el símbolo pues este (lo simbólico), es solo un tipo de funcionamiento semiótico; el símbolo es un tipo de signo, esa es la principal diferencia entre uno y otro. Para el diseño y el arte lo simbólico es un aspecto muy importante al que los diseñadores han recurrido a lo largo de la historia para sintetizar ideas, imágenes y objetos. Tener clara la relación entre lo semiótico y lo simbólico permitirá, además de evitar confusiones, tener en cuenta la forma en la que lo simbólico se puede utilizar para el análisis semiótico y como herramienta metodológica. Distinguir el uso que se le da a lo simbólico en campos como lo antropológico o el arte permitirán enriquecer la comprensión del diseño como disciplina en la que la interdisciplinariedad es nodal.

La relación entre la producción semiótica/simbólica con el mundo/realidad. Para Haidar (1996) uno de los aspectos que generan dificultades en las reflexiones teóricas sobre la semiótica es la relación existente ente lo semiótico/simbólico y el mundo/realidad. La autora menciona que en esta relación existen dos orientaciones fundamentales:

1. El sujeto y su relación retroactiva con el mundo/realidad porque él al mismo tiempo que lo construye a la vez lo ha construido.
2. La praxis sociocultural de los sujetos con los signos. En este sentido la autora menciona que en relación con el sujeto es posible establecer la relación de los signos con el mundo de seis maneras posibles:

- a. El signo sustituye a la realidad.
- b. El signo representa a la realidad.
- c. El signo refleja a la realidad.
- d. El signo refracta a la realidad.
- e. El signo indica a la realidad.
- f. El signo construye a la realidad.

Además de los desafíos teóricos que surgen al abordar este fenómeno, es sumamente relevante investigar cómo estas relaciones operan en el Diseño de la Comunicación Gráfica (DCG). Esto no solo se aplica cuando se crean imágenes, objetos o ideas destinadas al sector económico, donde resulta evidente la importancia de comprender cómo el diseño funciona desde una perspectiva semiótica, sino también en cualquier contexto en el que el diseño tenga un impacto, ya sea en lo cultural, lo social, lo político o incluso en el ámbito de la salud. Sin duda, esta es una problemática fascinante que requiere una reflexión constante, ya que, como señala Haidar (1996), el factor tiempo desempeña un papel crucial. Según la autora, existen cuatro corrientes teóricas fundamentales en la semiótica contemporánea que sientan las bases para abordajes analíticos y metodológicos:

1. Saussure y la semiología estructuralista
2. Peirce y la semiótica pragmática
3. Voloshinov y la semiótica desde un materialismo no dogmático y
4. Resnikov y la producción sígnica como cognición.

A lo largo del texto la autora expone las principales características de cada una de las cuatro líneas fundantes de la semiótica. A pesar de que no toma partido por ninguna en especial, es importante señalar que en su planteamiento menciona de inicio que la propuesta de las prácticas semiótico-discursivas, corresponde al Macro-campo de las Ciencias del lenguaje. Por tal motivo podríamos inferir que la corriente lingüística inaugurada por Saussure (1961) y continuada por sus seguidores, en especial Barthes (1971) y Greimas (1973) es la orientación teórica principal por la que la autora se decanta al exponer su Modelo.

En su trabajo, Haidar (1996) destaca las características principales de la semiótica visual. En su exposición, subraya la importancia que lo visual ha tenido a lo largo de la historia en comparación con lo verbal, a pesar de las discusiones que puedan surgir al respecto. Ella reconoce la preeminencia de lo visual. También señala una diferencia fundamental entre la semiótica visual y la semiótica de la imagen, argumentando que lo visual abarca una categoría más amplia. Sin embargo, aunque desarrolla esta idea, queda pendiente una mayor clarificación. Este punto nos invita a seguir reflexionando sobre la pertinencia de la semiótica visual en comparación con la semiótica de la imagen.

La autora reconoce en los años 60 un desarrollo importante de la semiótica visual coincidiendo con estudios sobre la publicidad, el cine, la tv y la prensa. Haidar (1996) menciona que la teoría de la semiótica visual coincide con la categorización de la semiótica general expuesta con anterioridad. Con base en estas explica algunos modelos de semiótica visual que considera pertinentes para la comprensión de los fenómenos, tanto de lo verbal, como de lo visual:

1. El de Barthes, con algunos aportes de Eco;
2. El modelo greimasiano, aplicado a lo visual;
3. Los modelos propuestos por la Escuela de Tartu y
4. El modelo de análisis peirceano de la semiótica pictórica.

En lo que resta del texto la autora expone los modelos y explica la forma en la que la teoría semiótica se aplica a la comprensión de fenómenos visuales de la publicidad, la cultura, el arte y la sociedad. Las aplicaciones a los ejemplos en los que la autora expone el funcionamiento de la semiótica visual son un referente importante que queda como guía orientadora y que puede aún en estos días, relacionarse con los objetos, imágenes e ideas del DCG.

Finalmente, para comprender la forma en la que la semiótica opera en el diseño, se hace indispensable tener clara la manera en la que las prácticas discursivas se encuentran evitando la aleatoriedad de los significados y el sentido. Esta comprensión es a la que la autora denomina prácticas semiótico-discursivas y va orientada, siguiendo las ideas de Foucault, a develar lo que el discurso oculta detrás de las formas materiales expuestas en los significantes. Desde este punto de vista, hacer diseño deja de ser una tarea que se concentra en la forma y en las relaciones de los elementos visuales para centrarse en las prácticas semiótico-discursivas que podrían permitir entender los intereses de quienes a través de las formas visuales están poniendo en juego mecanismos de poder orientados hacia el control de los sujetos y las sociedades en las que estos viven.

El estudio del diseño desde la perspectiva de las prácticas semiótico-discursivas siguiendo las ideas que propone Haidar (1996) en su texto transita del estudio del objeto de diseño y sus componentes como signos a una aproximación semiótica narrativa que considera al diseño como texto y sobre todo al estudio del diseño desde la semiótica de la cultura propuesta por Lotman (1996). Este cambio es importante porque permite la aproximación al diseño más allá del funcionamiento de los sistemas de signos, como prácticas discursivas insertas en sistemas culturales, lo que faculta al diseñador a tener herramientas metodológicas además de las analíticas que, además, le permiten evaluar el diseño y sus interacciones con los sujetos y la cultura en la que se desarrolla.

La consideración del análisis de las materialidades discursivas dentro de un modelo analítico del diseño resulta una tarea sumamente interesante. La autora sugiere que se enfoque en cuatro o cinco de estas materialidades. Aplicarlas al diseño puede ser altamente esclarecedor. Algunas de estas materialidades, como la comunicativo-pragmática, la ideológica, la del poder, la cultural, la histórica, la social, la cognoscitiva, la del simulacro, la psicológica, la psicoanalítica, la estético-retórica y la lógico-filosófica, ofrecen enfoques analíticos fascinantes para el diseño. Resulta especialmente interesante explorar cómo estas materialidades pueden funcionar desde una perspectiva metodológica en la producción y reproducción del diseño.

En el campo del diseño y del arte, lo simbólico es un recurso muy importante al que se ha recurrido con frecuencia, no solo con finalidades analíticas sino metodológicas, aunque esta última parte podría quedar de lado por atribuirse su vínculo con métodos no racionales de producción de formas y objetos más cercanos a las perspectivas oníricas, mágicas, de la religión o de la fantasía. Sin embargo, coincidimos con la autora que aún hoy es importante explorar dichas relaciones a la luz de nuevas propuestas teóricas desarrolladas desde la transdisciplinariedad y la complejidad.

Es pertinente volver a cada una de las cuatro líneas teóricas fundantes de la semiótica contemporánea mencionadas por Haidar (1996), no solo para recuperar sus conceptos sino para evaluar su pertinencia como herramientas analíticas y metodológica en relación con el Diseño de la Comunicación Gráfica.

El trabajo de Haidar presentado en el Seminario coordinado por el profesor Juan Manuel López Rodríguez es un ejemplo de la interminable relación entre la semiótica y el diseño. Lo que resulta más interesante es la atemporalidad de la obra. A pesar de que se produjo a mediados de los 90 continúa vigente. Trabajos como este siguen siendo importantes además de servir como testimonio del esfuerzo de un grupo de profesores que durante mucho tiempo se han dedicado al estudio de la semiótica, para destacar la necesidad de seguir colaborando interinstitucionalmente y continuar destacando la pertinencia del trabajo interdisciplinario que, sin duda, enriquece la disciplina y brinda nuevas formas de comprender el fenómeno del diseño con ideas que sirven para comprender lo complejo que es el conocimiento en el mundo contemporáneo.

Referencias

- Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología*. Alberto Corazón.
- Beltrán Concepción, F. (2014). Semiótica y diseño. *i+Diseño. Revista Científico-Académica Internacional de Innovación, Investigación y Desarrollo en Diseño* (9) 76 -85. <https://doi.org/10.24310/ldisenio.2014.v9i.12581>
- Beuchot, M. (1979). *Elementos de semiótica*. UNAM, Dirección General de Publicaciones.
- Bourdieu, P. (2009). *El sentido práctico*. Siglo XXI.
- Dussel, E.; Albertos Collado, P.; Alonso, V.; Bonsiepe, G.; Broadbent, W.; Burnette, C.; Danel Janet, F.; De Lassé, L.; Elizondo, I.; Gutiérrez, M. L.; Jones, J. C.; Kaspé, V.; Lang, J.; Norberg-Schulz, C.; Ocejo Cazares, M. T.; Pardinás, F.; Prieto, D.; Ríos Zertuche Díaz, P.; Rittel, H.; Sánchez de Antuñano Barranco, J.; Sánchez de Carmona, M.; Santos, F.; Shultz, F.; Toca Fernández, A.; Torre, V.; y Webber, M. (1992). *Contra un diseño dependiente*. Repositorio Institucional Zaloamati, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco: <http://hdl.handle.net/11191/402>
- Eco, U. (1974). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Lumen.
- Foucault, M. (2020). *El orden del discurso*. Tusquets.
- Gimate Welsh, A. y López Rodríguez, J. M. (1996). *Semiótica. Memoria del curso 1995*, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Greimas, J. (1973). *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Fragua.
- Haidar, J. (1996). "El campo de la semiótica visual. De los sistemas a las prácticas semióticas.", en Gimate Welsh, A. y López Rodríguez, J. M. (coord.) *Semiótica. Memoria del curso 1995*, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 184 - 212.
- Haidar, J. (1992). Las materialidades discursivas: un problema interdisciplinario. *UNESP. Alfa: Revista de Lingüística* (36). <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3>
- Halliday, M. A. K. (1982). *El lenguaje como semiótica social: la interpretación social del lenguaje y del significado*. Fondo de Cultura Económica.
- López Rodríguez, J. M. (1993). *Semiótica de la comunicación gráfica*. Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)/Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera*. Cátedra.
- Pascual Buxó, J. (1984). *Las figuraciones del sentido: Ensayos de poética semiológica*. Fondo de Cultura Económica.
- Peirce, Ch. S. (1974). *La ciencia de la semiótica. Nueva visión*.
- Saussure, F. de. (1961). *Curso de lingüística general*. Losada.



**Formas de violencia y discriminación en la
semiosfera imago-céntrica.
Un estudio de caso sobre la trilogía bélica de
videojuegos *Call of Duty: Modern Warfare***

*Forms of Violence and Discrimination
in the Imago-centric Semiosphere.
A Case Study on the Call of Duty:
Modern Warfare Videogame War Trilogy*

Dr. Ernesto Pablo Molina Ahumada
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
pablololina@unc.edu.ar

Dra. Laura Gherlone
Universidad Católica Argentina
lauragherlone@uca.edu.ar

Dr. José Waldir Sánchez Ortíz
Instituto Nacional de Antropología e Historia
Ciudad de México
josewaldir.sanchez@enah.edu.mx

A partir de un abordaje teórico enfocado en la visualidad digital, esta contribución analiza el género del videojuego bélico de disparo en primera persona como un dispositivo semiótico emblemático de la cultura contemporánea por su capacidad de modelizar determinadas características de lo bélico en el contexto actual de la llamada “semiosfera imago-céntrica”. Más específicamente, considerando aquellas investigaciones abocadas al estudio de la visualidad en el contexto de la cultura digital, nuestro abordaje propone un análisis de los mecanismos que despliegan los videojuegos de la trilogía bélica *Modern Warfare*, parte de la exitosa franquicia comercial *Call of Duty*. Nuestra argumenta-

ción sostiene que ese modo de construcción semiótica se fundamenta y debe ser comprendido con relación a formas de comprender y modelizar la guerra en el contexto de guerra al terrorismo declarada por EE. UU. tras los atentados del 11 de septiembre de 2001.

Sobre la semiosfera imago-céntrica

En los últimos decenios la tecnología ha sacado a la luz –antes con los medios de comunicación masiva centralizada, después con la revolución digital y la descentralización y ramificación de los flujos comunicativos– el inextricable vínculo transcultural entre personas. La posibilidad de vivir, entender, intercambiar, dilatar (a nivel cognitivo, emocional, corporal o casi-corporal) experiencias similares bajo la forma de narraciones virtuales compartidas ha generado, como diría Umberto Eco (1962, p. 10), un espacio de “desorden fecundo”,¹ una cultura de la complejidad, donde mucha energía que se almacena, se procesa, se transforma y se utiliza a diario en nuestras vidas ha terminado uniendo la inteligencia humana y la inteligencia de las máquinas. Si por un lado, esto ha develado potencialidades que han estado siempre presentes en el ser humano a nivel filogenético, pero que solo recientemente se han podido dar (como el progresivo manifestarse de una “conciencia” que percibimos como globalmente distribuida e interconectada), por otro lado, ha planteado serios interrogantes sobre la relación persona-maquina, el vínculo entre el espacio real y lo virtual (o ficcional) y el problema de la unicidad de la experiencia humana.

En este sentido, el lenguaje visual mediado por la tecnología ha cobrado creciente centralidad. Una de las principales características de la visualidad es la de ser ciertamente más universal que las formas alfabéticas de escritura (Danesi, 2018, p. 300; Danesi, 2017, pp. 37, 40-41, 157-170), dando, en otras palabras, la impresión de simplificar el arduo trabajo de negociación de significados en las relaciones interpersonales, cuya complejidad es tanto mayor cuanto más involucra personas separadas por la barrera lingüístico-cultural.

El proceso de digitalización fomentado por las TIC y la malla de Internet ha aprovechado indudablemente estas propiedades de la visualidad de tal modo que hoy en día se habla de “semiosfera imago-céntrica” –un término de reminiscencia lotmaniana (Stöckl, 2020)– para definir la cultura contemporánea: esto es, un espacio global donde los constructos visuales, al convertirse en “puntos de partida cognitivos para la interpretación del significado”

1. En 1962, Umberto Eco, explorando el lenguaje del arte contemporáneo en *Obra abierta*, vislumbró la forma general que la cultura iba tomando frente a “la provocación del Azar, de lo Indeterminado, de lo Probable, de lo Ambiguo, de lo Plurivalente” (Eco, 1962, p. 10), es decir, ante la fragmentación de una idea (aparentemente) ordenada y racional de mundo y el reconocimiento de la sustancial complejidad de la realidad. Adhiriendo al pensamiento crítico de esa época, Eco se enfrentaba al desafío de encontrar una forma de pensar en el desorden; pero, como él subrayó, no “el desorden ciego e incurable, el obstáculo a cualquier posibilidad ordenadora, sino el *desorden fecundo* [cursivas añadidas]” (p. 10) que, a través de una mirada modelizante, puede revelar los rasgos característicos y en continua evolución del ser humano, su vida social y su relación biológica-cultural con el ambiente que lo hospeda.

(dejando así su papel periférico), modelizan nuestra interpretación y comprensión de la realidad (Stöckl, 2020, p. 189; véase también Stöckl et al. 2020; Manovich, 2020a), al tiempo que nos envuelven en un horizonte de significado(s) aparentemente universal.² Además, la visualidad parece agilizar la mutua comprensión a nivel emocional, ya que media con extrema fluidez los estados afectivos –fenómeno que se vuelve todavía más pronunciado en la esfera digital (Gherlone, 2021)–.

Hablando, por ejemplo, de las redes sociales, Zappavigna y Zhao (2020, p. 207) han subrayado cómo, a menudo, el intercambio colectivo de una imagen o de una palabra-concepto que genera una multitud de imágenes mentales y virtuales no implica que las personas “interactúen necesariamente de forma directa”: basta que se “coagulen” en torno a los valores, generando así una “comunidad masiva de sentimientos”.

Sin embargo, nuestra experiencia cotidiana de las relaciones interpersonales demuestra que la facilidad comunicativa generada por esta convergencia emocional, cognitiva y lingüística-semiótica –convergencia que transmite la sensación de un “reflejo-encuentro” global entre personas– no es tan transparente e inequívoca. La comunicación reticular, virtual e imago-céntrica actúa siempre como una mediación, en el sentido de que la proyección del yo está inevitablemente sometida a algún tipo de asimetría de poder, presión social y auto-expectativas, incluso las más inconscientes: como el miedo a los límites físicos, el rechazo a la vulnerabilidad y la muerte, la ansiedad frente al conflicto (Molina Ahumada y Gherlone, 2019; Gherlone, 2022), lo cual puede llevar a un “mestizaje” entre lo real y lo virtual (o ficcional). Esto ocurre tanto a través de técnicas, dispositivos y plataformas de edulcoración y estetización del propio yo y la realidad representada, como a través de mecanismos de exacerbación y polarización; no es casualidad que, como han señalado varios estudiosos de la llamada “informática decolonial” (véase en particular Ali, 2016; Mohamed et al., 2020; Silva, 2020; Silva et al., 2020; Couldry y Mejias, 2023), el ciberespacio siga reproduciendo, o incluso refuerce, ciertas modelizaciones del mundo alimentadas por formas recurrentes de discriminación, desprecio, agresividad y violencia, odio, actitudes predatorias, dejando así expuesto el carácter arbitrario y ambiguo de esta supuesta facilidad comunicativa imago-centrada y tecno-mediada. Además, una mirada no ingenua hacia la que Lev Manovich (2020b) define como “sociedad estética” pone de relieve el problema de la “unicidad” de la experiencia humana.

2. Como ha subrayado recientemente Marcel Danesi, el ascenso del lenguaje visual en la era de internet “es un producto de las tecnologías que han facilitado las interacciones interculturales y que, como algunos sugieren, pueden haber engendrado una conciencia común o colectiva, conocida indirectamente como ‘inteligencia conectada’, ‘aldea global’ o ‘cerebro global’” (2017, p. 172). Sin embargo, “el concepto de cerebro global es en realidad solo una idea; no describe un cambio de paradigma evolutivo en sí mismo; describe cómo nosotros nos percibimos actualmente en la aldea global. No elimina el cerebro individual, sino que le asigna un nuevo estatus” (Danesi, 2017, p. 176).

Si por un lado las personas tienen la posibilidad de vivir en un rincón global, es decir, un lugar de comprensión, resonancia y extensión espacio-temporal-corporal capaz de trascender la transitoriedad y fragmentariedad de la vida individual, por otro lado pueden quedar “saturadas” en el ambiente ficcional hasta el punto –como destaca Amanda du Preez (2016, p. 10) retomando la sugestión McLuhaniana– de auto-destruir(se) como el joven Narciso, el cual “no se enamoró de su ‘selfie’, sino que... se auto-amputó, entumecido por la imagen, poniéndose así al servicio de la imagen misma” (du Preez, 2016, p. 10).³

En este capítulo quisiéramos enfocarnos en un particular tipo de manifestación de la cultura digital visual que –a nuestro parecer– revela en forma emblemática la tensión entre lo real y lo virtual, lo subjetivo y lo colectivo, lo humano y lo mecánico, exponiendo la peligrosidad de este “ponerse al servicio de la imagen misma” o incluso, al servicio de la imagen que otros nos hayan asignado: estamos hablando del videojuego bélico.

El videojuego: un potente dispositivo de modelización semiótico-visual

Desde la industria del videojuego proceden imágenes que penetran intensamente en el imaginario colectivo, llegando a formar parte de un nivel de realidad casi cotidiano de las personas. El videojuego es un objeto de interés por su actualidad, pertinencia y representatividad, tanto en su faceta económica cuanto en lo que hace a su impacto en el modo de configurar el acceso diario a lo digital.⁴ Su efecto es tan fuerte que ha reconfigurado no sólo el ecosistema del entretenimiento –superando en ganancias a la industria cinematográfica y aportándole herramientas de animación y modelización virtual–, sino también ofreciendo una perspectiva inédita de comprensión y valoración de la realidad fuera (o, mejor, casi-fuera) del ciberespacio.

Otro de los efectos fundamentales del videojuego sobre la cultura contemporánea es la posibilidad de conectar distintos niveles de la realidad (el bioquímico, el anatomofuncional, el económico, el social, entre otros) con diferentes niveles de percepción (el visual, el neurotransmisor, el sensorial, el complejo emotivo y sentimental)⁵ a través de procedimientos

3. Sin duda la unicidad es una de las grandes cuestiones del tiempo presente, puesto que el ambiente digital la enfatiza –el instante “único e irrepetible” de las *breaking news*, las fotos viralizadas en el acto, los momentos catárticos implícitos en las narrativas de los videojuegos, etcétera–, moviéndose en realidad a través de la repetición, la multiplicación y la persistencia (o trazabilidad).

4. Coincidimos con Baricco (2019) en considerar a los videojuegos como aquellos textos donde se encontraba “el código genético” o “breviario” donde “los padres de la revolución digital leyeron lo que estaban haciendo, y lo que podrían llegar a hacer” (p. 325). Según la tesis de este autor, fue a través de los videojuegos que se hicieron legibles y tangibles las posibilidades de interacción de lo digital en lo cotidiano y hacia esa lógica constructiva (la de interfaces que traducen como lúdicas experiencias como las de operar con una cuenta bancaria o realizar un trámite) se orienta la cultura global que Baricco metaforiza como mundo de “El Juego” (*The Game*).

5. Es por ello que los estados afectivos experimentados y generados por la experiencia de jugar con videojuegos son variados y complejos, pero susceptibles de ser orientados y regulados a través de programación, es decir, del videojuego en tanto dispositivo informático (Bogost, 2007).

programados en código binario y mediante interfaces específicas para la comunicación humana con las máquinas.

Analicemos el caso del videojuego bélico como campo privilegiado donde observar estas posibilidades de significación y subjetivación.⁶ Entendemos al videojuego como un texto complejo, codificado para suscitar aquello que Juul (2013) considera formas inéditas de experiencia y experimentación con vivencias subjetivas, muchas veces compartidas junto a otros sujetos, ya sea de forma cooperativa o competitiva. Esas vivencias se desarrollan en el ciberespacio, que representa el campo de interacción de una nueva humanidad digitalmente aumentada y cibernetzada (Sadin, 2018).

Abordaremos específicamente la trilogía de videojuegos bélicos de disparo en primera persona que integran los títulos *Call of Duty: Modern Warfare* (2007); *CoD: Modern Warfare 2* (2009) y *CoD: Modern Warfare 3* (2011) para observar de qué modo estos artefactos logran reproducir modelizaciones de mundo a través del juego. Es decir, demostrar cómo estos juegos modelizan visiones en directa sintonía con transformaciones profundas en los asuntos bélicos tras los atentados de septiembre 2001. Nos interesa también analizar cómo la dimensión emotiva mediada por tecnologías se utiliza para persuadir sobre esa modelización de mundo. El videojuego como artefacto o prótesis cultural que proyecta al ser humano hacia el homo *videoludens* (Scolari, 2013) se presenta así, como un dispositivo afectivo y efectivo para la regulación y administración política de emociones sociales, aquello que Ahmed (2004) concibe como el despliegue de estrategias de control político y regulación de las economías afectivas de las sociedades contemporáneas.

“Call of Duty” y la Revolución de los Asuntos Militares (RMA)

La franquicia de videojuegos *Call of Duty*, distribuida por Activision, es una de las más vendidas en todo el mundo, ubicándose en dos de los diez puestos de títulos pagos que más recaudaron durante 2020 (1° y 6° puesto, sumando ambos 2591 millones de dólares de ganancia),⁷ con más de 400 millones de unidades vendidas hasta abril de 2021⁸ y aproxi-

6. Nuestro análisis se centrará en un caso del género bélico de disparo en primera persona o FPS (por sus siglas en inglés *First Person Shooter*). Cabe mencionar otros géneros de juego que no han sido analizados aquí por razones de espacio, pero que merecen atención por el impacto de sus modelizaciones: tal es el caso del género de “mundo abierto” o *sandbox*, como la franquicia *Grand Theft Auto* (Rockstar Games); o de géneros más recientes como el multijugador en línea tipo “batalla campal” (*battle royale*), como *Fornite* (Epic Games, 2017) o *Call of Duty: Warzone* (Activision, 2020).

7. Según el informe de SuperData (2021), la nueva versión de *Call of Duty: Modern Warfare* (2019) fue el título que obtuvo mayores ingresos en 2020 (1913 millones de dólares). En el sexto puesto, volvemos a encontrar otra entrega de la franquicia, *Call of Duty: Black Ops Cold War* (2020), que recaudó 678 millones de dólares. [consulta 16/02/2021]

8. <https://www.statista.com/statistics/1244224/cod-lifetime-unit-sales> x [consulta 16/02/2021].

madamente 27.000 millones de dólares obtenidos por ventas de toda la franquicia hasta mediados de 2021. A octubre de 2019, *Call of Duty 4: Modern Warfare* llevaba vendidas más de 19 millones de copias; *CoD: MW 2*, 25 millones y *CoD: MW 3*, casi 31 millones.⁹

Si se consideran además las copias descargadas ilegalmente desde sitios Torrent (según el sitio Torrentfreak.com), el número resultante es considerable: 830.000 descargas en 2008 de *CoD 4: MW*;¹⁰ más de 4 millones de descargas del *CoD: MW 2* hasta diciembre de 2009 –siendo el juego más pirateado de ese año–¹¹ y más de 3,5 millones de descargas del *CoD: MW 3* a diciembre de 2011 (segundo juego más pirateado de ese año).¹²

Lo que permiten vislumbrar estas cifras es el alcance de difusión y extensión de las modelizaciones que vehiculizan estos juegos, a la vez que prever el efecto homogeneizador y simplificador de cierta visión o pensamiento de carácter único transmitido a través de ellos.

Otro aspecto importante es el contexto histórico de aparición de estos videojuegos tras los atentados del 11 de septiembre de 2001. La declaración de guerra al terrorismo por parte de EEUU significó transformaciones fundamentales sobre el alcance y comprensión de la guerra, que pasó a ser considerada una actividad permanente e interminable contra un enemigo ubicuo y difuso, lo que se tradujo en una ampliación del campo de batalla a una escala planetaria. Tal como señalan Caldwell y Lenoir (2016), se asumió como parte de la vida cotidiana la tolerancia a “estados de excepción” por la inminencia del peligro, la vida cotidiana se fragilizó y la guerra devino una narrativa omnipresente, banalizada y despotenciada de excepcionalidad y crudeza por las nuevas tecnologías, que la transmitieron a las pantallas y forjaron la sensibilidad de una “*New American Way of War*” (Caldwell y Lenoir, 2016, pp. 256-257).

Los videojuegos tuvieron injerencia en esta banalización de la guerra (Dyer-Witheford y De Peuter, 2009, p. 118), retransmitiendo el discurso militar estadounidense plasmado en el reporte *Joint Vision 2020* (JCOS, 2000) que el Estado Mayor Conjunto de EEUU había elaborado en junio de 2000 y donde quedaban expresas las nuevas ideas acerca del modo de adiestrar, ejecutar y planificar las acciones militares para las próximas décadas. Este conjunto de ideas motivó cambios profundos en la comprensión de lo bélico y generó una marcada transformación, conocida como “Revolución de los Asuntos Militares” o RMA (*Revolution in Military Affairs*). Según Caldwell y Lenoir (2016), los videojuegos funcionaron eficientemente como “vector de naturalización” de esas ideas, tanto en la construcción de consensos sociales como en la justificación de gastos en armas y tecnología provistos por corporaciones y contratistas privados.

9. <https://www.statista.com/statistics/321374/global-all-time-unit-sales-call-of-duty-games/> [consulta 16/02/2021].

10. <https://torrentfreak.com/top-10-most-pirated-games-of-2008-081204/> [consulta 16/02/2021].

11. <https://torrentfreak.com/the-most-pirated-games-of-2009-091227/> [consulta 16/02/2021].

12. <https://torrentfreak.com/top-10-most-pirated-games-of-2011-111230/> [consulta 16/02/2021].

La RMA concibe a la guerra como solución eficiente a múltiples problemas, pero requiere para incrementar su efectividad la asistencia tecnológica, tal como demostró la operación Tormenta del Desierto con ataques quirúrgicos y teledirigidos durante la Guerra del Golfo (1990-1991). Según la RMA, la victoria está garantizada para el bando con supremacía de tecnologías de comunicación e información aplicadas al campo de batalla, de modo tal que todo se orienta al eficientismo tecnológico basado en una narrativa simplista y facilista de la guerra. A partir del concepto de “pre-mediación” propuesto por el estudioso de new media Richard Grusin, Caldwell y Lenoir sostienen que la eficiencia de medios como el cine o los videojuegos radica en “inmunizarnos” ante escenarios futuros, exponiéndonos a escenarios virtuales que predisponen a aceptar naturalmente amenazas a partir de la constitución de un “inconsciente afectivo” (2016, p. 256).

La visión de la RMA impregna en muchos aspectos la trilogía *CoD: Modern Warfare* en lo referido a ejércitos reducidos de combatientes de élite; en la notoria integración de recursos tecnológicos y televigilancia en el campo de batalla; y en la aspiración doctrinaria militar de lograr una dominancia de espectro total [*full spectrum dominance*], según la definió en el año 2000 el Estado Mayor Conjunto de los Estados Unidos (JCOS, 2000) como objetivo para las fuerzas militares de ese país. Según esa doctrina, se hace necesario contar con una fuerza militar que sea persuasiva en tiempos de paz y decisiva en tiempos de guerra, operando con todos los medios y en todos los ámbitos a su alcance para garantizar la victoria. A eso se suma, en el caso de productos de entretenimiento como los videojuegos, la mixtura con una narrativa épica moldeada previamente por la cinematografía bélica hollywoodense.

La cultura digital imago-céntrica encuentra en una trilogía como *CoD: Modern Warfare* una manera de traducir esta confluencia entre una doctrina acerca de lo bélico y su administración política (guerra al terrorismo y RMA) con modelizaciones ficcionales de tono épico construidas a través del cine, potenciando además esa experiencia a partir de las posibilidades de inmersión e interactividad que aporta el artefacto digital videojuego a los efectos de mimesis y verosimilitud de lenguajes culturales anteriores.

Las modelizaciones de rechazo, odio y violencia hacia un otro que sustentan el hecho de declararle la guerra se construyen a partir de algunos recursos o elementos específicos que vamos a señalar en esta trilogía, si bien también podría hacerse extensivo este análisis a otros videojuegos del género.¹³

13. Si bien no los analizaremos aquí, referimos a títulos del género bélico de disparo en primera persona previos a 2001 como *Counter-Strike* (VALVE Software, 1999); y otros publicados después de 2001 en las franquicias *Medal of Honor* y *Battlefield* (Electronic Arts y DICE), *Arma* (Bohemia Interactive), *Tom Clancy's Ghost Recon* (Red Storm Entertainment - Ubisoft) o *America's Army* (Ejército de los EE. UU.). Un análisis de *Tom Clancy's Ghost Recon Wildlands* (Ubisoft, 2017) puede ser consultado en Molina Ahumada (2022).

Puntos de mira: cenital y primera persona

Un primer elemento en la trilogía *Modern Warfare* corresponde al manejo del punto de vista narrativo y al cambio de focalización desde lo cenital hacia la primera persona. Tras la cinemática de apertura, *CoD: MW* (2007) se inicia con una conversación distendida entre soldados del SAS Británico (*Special Air Service*) acerca de la situación geopolítica en el mundo, acompañada por un recorrido planetario de imágenes satelitales, en una pantalla que va deteniéndose brevemente en determinados puntos, hasta que llegado a uno en Medio Oriente se hace zoom-in y se desciende hasta incorporarse al punto de vista en primera persona de Yasir Al-Fulani, presidente de un país “pequeño pero rico en petróleo”, camino a ser ejecutado por el líder separatista Khaled Al-Asad junto al colaborador ultranacionalista ruso Imram Zakhaev.

Los juegos de la trilogía MW permiten comandar acciones de distintos personajes que forman parte, por lo general, de tropas especiales de Reino Unido o EEUU. Lo llamativo es que pasajes de transición y suspensión momentánea¹⁴ de esa personificación como el que acabamos de describir sean escenas en donde quien mira son las tecnologías automatizadas de televigilancia global. Este proceso de cambio de escala y alternancia entre la primera persona de los personajes y la mirada impersonal panorámica satelital es una constante de la trilogía y representa con precisión la idea de complementariedad entre percepción del campo de batalla con información tecnológica por encima de él. Si bien esa alternancia escapa a veces a la voluntad de quien juega, otras veces se presenta como opción para resolver de manera eficiente determinada situación en una misión.

Por ejemplo, el telecomando de drones *Predator* en el capítulo “*Contingency*” (Cap. 12, Acto III) de *CoD: MW 2*, que permite el ataque aéreo a enemigos que nos superan en número. En *CoD: MW*, otra de las misiones (“*Death From Above*”, Cap. 8, Acto I) nos coloca como tripulante de un avión AC-130 *Spectre* volando a 6000 pies de altura (1828 metros), con manejo de armas de diferente calibre para proteger la retirada de un equipo SAS. Los comentarios de otro tripulante que festeja la precisión de nuestros disparos (“¡buena muerte, buena muerte!”, “¡Booom, le has dado!”, “¡Bien, lo he visto volar en pedacitos!”), junto a la visión del campo de batalla modificada por los filtros de escaneo infrarrojo o de visión nocturna, convierten todo el capítulo en la réplica de experiencia de alguien que mata sin siquiera pisar el campo de batalla.

Esta situación plantea muchos problemas a la filosofía y al derecho de la guerra, pues al sustraer el cuerpo del combatiente y convertirlo en inalcanzable para el arma del enemigo, altera el principio de reciprocidad ataque-defensa de la guerra tal como la conocíamos: la

14. Estas escenas sirven para la carga del programa en memoria, es decir que la necesidad específica de carga del nivel se subsana con estos pasajes cinemáticos que, a nivel semiótico, implican una descorporización del jugador para equiparar su mirada a la del ojo del satélite o la pantalla de computadora donde se reflejan esos datos.



Figura 1. Escena con vista cenital infrarroja y luces estroboscópicas durante la misión “Death From Above” de CoD MW, a bordo del avión AC-130.
Fuente: captura de pantalla de Call of Duty 4: Modern Warfare (Infinity Ward, 2007).

posibilidad de cualquier bando de matar y ser matado mediante el alcance de sus armas (Chamayou, 2016). En este sentido, la guerra telecomandada y el ataque con drones modifican la comprensión de lo que es la guerra, visión que videojuegos como *CoD: MW* naturalizan sin problema.

Hay otro elemento que resulta revelador en estas escenas de alternancia cenital y de primera persona: el permanente trasfondo de comunicaciones de radio, trazando el escenario de toda una inteligencia polifónica, interconectada e interpersonal, mediada por tecnologías. Esa red interconecta el casco de quien lucha con el habitáculo desde donde se comandan los drones, la cabina del vehículo que brinda apoyo y la sala de comando general desde donde se coordina el ataque. Frente a todas esas voces, la única voz que no se escucha es la de quien juega.¹⁵

15. Esta situación, por supuesto, se revierte en las partidas multijugador, pues allí es posible habilitar comunicación con otros jugadores para coordinar ataques y estrategias mediante el uso del chat de voz. Por supuesto, las voces que desaparecen o se reducen drásticamente son las de los otros personajes no jugables (NPC) que acompañan al héroe durante la campaña en modo solitario o las voces de comando, pues en el campo de batalla multijugador la acción se genera a partir de las interacciones de quienes juegan según objetivos puntuales (y no de un hilo narrativo complejo prediseñado).

Sinécdoque e hipérbole del arma

Un segundo elemento que destaca en la modelización que ofrece esta trilogía de videojuegos es la traducción semiótica de quien juega mediante el arma que empuña. Como señala Justo Navarro (2017), el género FPS se caracteriza por esta equiparación de la primera persona a personaje-herramienta:

El arma no es una prolongación de su cuerpo [del personaje-jugador], sino que su cuerpo es un complemento del arma. El personaje-jugador es parte del arma: un dispositivo que dispara para matar. También los enemigos a los que combate son herramientas o cosas que se interponen a los objetivos de la herramienta protagonista y deben ser eliminadas (Navarro, 2017, p. 7).

A la sinécdoque que reemplaza la persona por el arma que soporta, se suma la lógica hiperbolizada que impulsa a poseer el arma más potente para garantizar la victoria. Las relaciones profundas que vinculan la RMA con diseños de personajes e interacciones en el juego se refuerzan con estas otras relaciones con fabricantes y expertos en armas, lo cual aporta al juego un trasfondo de datos precisos acerca de prestaciones, diseño y apariencia de modelos disponibles en el mercado. Eso redonda, por una parte, en el nivel de detalle



Figura 2. Escena durante la misión "Takedown" de CoD MW 2, ambientada en una favela de Río de Janeiro (Brasil). Fuente: captura de pantalla de *Call of Duty: Modern Warfare 2* (Infinity Ward, 2009).

del escenario modelizado, pero subraya por otra el carácter ficticio de ese campo de batalla convertido en galería de tiro con diversidad de instrumentos a disposición.

Esto se materializa en muchas misiones de la trilogía que reproducen frecuentemente la estructura de vía única de un punto A hacia un punto B, debiendo eliminar todos los obstáculos entre ambos. Sin embargo, algunas misiones en particular hacen visible el modo en que esa lógica transfigura espacios sociales cotidianos en galerías de una sola dirección, vaciadas de rastro civil cotidiano y convertidas en cotos de caza donde poner a prueba el poderío de las armas. Por mencionar dos ejemplos, los capítulos “*Charlie Don’t Surf*” (Cap. 5, Acto I) de *CoD: MW* y “*Takedown*” (Cap. 5, Acto I) y “*The Hornet’s Nest*” (Cap. 7, Acto II) de *CoD: MW 2* son ejemplos de estas transfiguraciones de espacios estereotipados (una ciudad de medio oriente en el primer caso; una favela en Río de Janeiro en el segundo) en lugares reconvertidos en campo de batalla.¹⁶

Lo que importa en estos espacios es la puntería, la efectividad de las armas, el uso del mobiliario y la arquitectura urbana como cobertura, la atención a las esquinas y cornisas, la experiencia en definitiva de conducir un arma por un corredor de tiro donde todo parece haber sido dispuesto para ejercitar el turismo deportivo de la caza.

El Combatiente que no Combate

El tercer y último elemento para destacar en la trilogía *CoD: MW* tiene que ver con la configuración de una experiencia paradójica de combate que permite a quien juega experimentar la guerra sin sufrir daño definitivo ni irreversible. Si el avatar o doble digital bajo nuestro comando es herido durante el combate, el programa nos lo advierte con tonalidades rojizas en pantalla y dejando oír respiración entrecortada y aceleración del ritmo cardíaco (Figura 3). Pero son suficientes algunos segundos a cubierto para recuperar toda salud y proseguir con la misión, acortando semanas o quizá meses de curación en pocos segundos y sin ningún tipo de asistencia médica ni secuela.

Si el daño ocasiona la muerte del avatar, el juego presenta una frase de tema bélico dicha por alguna personalidad, y vuelve a cargar la partida desde algún punto anterior al de la “muerte”, en una especie de salto atrás en el tiempo. Es decir que el contrato ficcional de base en esta trilogía establece que una muerte heroica nunca es definitiva y que todo daño es completamente reversible, con lo cual se conforma la paradoja del combatiente que no combate, que aproxima la modelización de la guerra de estos videojuegos a una experiencia similar a la del turismo.

16. En *CoD: MW 3* hay misiones en Nueva York, Londres, París, Praga y Berlín, con algunas referencias estereotipadas también, como por ejemplo la escena final de “*Iron Lady*” (Cap. 12, Acto II) que termina con el colapso y derrumbe de la Torre Eiffel sobre el río Sena a causa del bombardeo entre estadounidenses y tropas rusas.

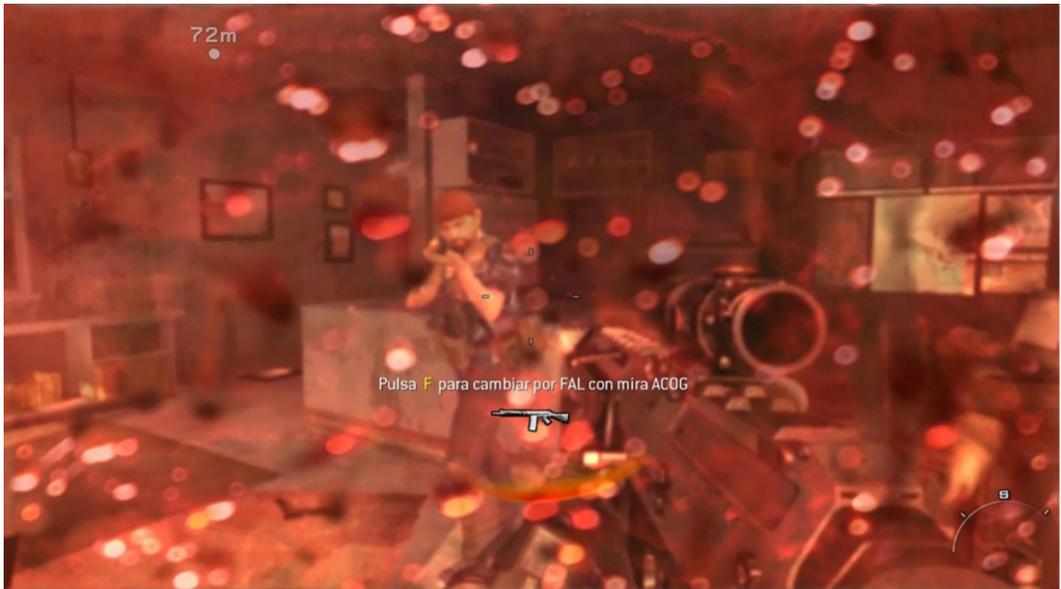


Figura 3. Pantalla indicadora de daño recibido y muerte inminente. Cap. 5 "Takedown", CoD: MW 2. Fuente: captura de pantalla de Call of Duty: Modern Warfare 2 (Infinity Ward, 2009).

Sin embargo, si pensamos que la doctrina militar de "dominancia total" se edifica con el objetivo de minimizar las bajas (del bando que ataca) y el uso eficiente de los recursos, cobra sentido el modo en que estos videojuegos construyen, a partir de este diseño imago-céntrico y programado, condiciones de posibilidad para que emociones de violencia y agresión propias de la guerra se traduzcan en vivencias confortables y expurgadas de todo riesgo, como aquellas de quien caza y mata haciendo gala de su puntería o de su inventario de armas.

Lo que subrayamos es que la paradoja de ser un combatiente que no combate (que es la base de modelización en estos videojuegos) no se inventa aquí, sino que deriva de la lógica de la RMA. Encuentra su correlato en estos juegos, pero su principio está definido, por ejemplo, en la práctica de ataque con drones y ataque selectivo que algunas naciones utilizan cotidianamente y que, anulada la posibilidad de defensa, retraducen lo bélico a otra cosa: "La guerra, todo lo asimétrica que se quiera, se vuelve absolutamente unilateral. Eso que aún podía presentarse como un combate se convierte en un puro matadero" (Chamayou, 2016, p. 21).

Finalmente, vemos en estas modelizaciones de enorme alcance global una creciente "alianza" entre la persona y la máquina: una alianza que muta los vínculos entre los distintos niveles de la realidad y los distintos niveles de percepción al punto de alterar el complejo

cognitivo-emocional-corporal vinculado a la guerra, empujándolo hacia el placer agonal del deporte, cuando no directamente el placer por lo predatorio.

La trilogía *Call of Duty* ha sido aquí abordada como un campo de exploración de la relación persona-maquina a la luz de un ecosistema de fenómenos semiótico-comunicativos interdependientes que marcan la época actual y que no serían posibles sin la penetración de las TIC en nuestra vida diaria: es decir, el progresivo manifestarse de una inteligencia que percibimos como globalmente distribuida e interconectada; el ascenso de una forma de pensamiento imago-céntrica, cuyo auge se debe a la relativa universalidad de las imágenes digitalmente omnipresentes; la paulatina convergencia entre realidad y mundos virtuales (o ficcionales), cuyos imaginarios (afectivos) no están exentos de antiguas y nuevas formas de violencia y discriminación.

A través del videojuego bélico hemos visto cómo la “llamada del deber” desde un dispositivo ficcional se convierte en una visión superlativamente persuasiva del mundo bélico. Su análisis nos sugiere que, mediatizadas por los videojuegos, formas previas de modelización (como las del cine o la literatura que persuadían acerca de la peligrosidad del otro) encuentran nuevos recursos para crear escenarios afectivos y efectivos por su realismo y grado de detalle, pero también por lo confortable que resulta atravesarlos sin sufrir daño. El principal problema de esta vivencia de la experiencia bélica desde el “rincón global” de nuestra pantalla quizá sea naturalizar y generalizar una insensibilidad ante la crudeza, la fatalidad y a veces la irreversibilidad de los eventos trágicos y conflictivos de la vida, para enaltecerlos bajo el filtro de una épica interactiva e imago-céntrica, individualmente experimentada pero colectivamente imaginada.

Referencias

- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press.
- Ali, S. M. (2016). A brief introduction to decolonial computing. *XRDS: Crossroads* 22(4) 16-21. <https://doi.org/10.1145/2930886>
- Baricco, A. (2019). *The Game*. Anagrama.
- Bogost, I. (2007). *Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames*. The MIT Press.
- Caldwell, L. y Lenoir, T. (2016). Wargaming futures: Naturalizing the new American way of war. En P. Harrigan & M. Kirschenbaum (Eds.), *Zones of Control. Perspectives on Wargaming* (pp. 253-280). The MIT Press.
- Chamayou, G. (2016). *Teoría del dron. Nuevos paradigmas de los conflictos del siglo XXI*. Futuro Anterior Ediciones.
- Couldry, N. y Mejias, U. A. (2023). The decolonial turn in data and technology research: what is at stake and where is it heading?. *Information, Communication & Society*, 26(4) 786-802. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2021.1986102>
- Danesi, M. (2017). *The semiotics of emoji: The rise of visual language in the Age of the Internet*. Bloomsbury Academic.
- Danesi, M. (2018). *Popular Culture: Introductory Perspectives*. Rowman & Littlefield.
- Du Preez A. (2016). When selfies turn into online doppelgängers: From double as shadow to double as alter ego. En C. Travis & A. von Lünen (Eds.), *The Digital Arts and Humanities Neogeography, Social Media and Big Data Integrations and Applications* (pp. 3-21). Springer.
- Dyer-Witheford, N. y De Peuter, G. (2009). *Games of Empire. Global Capitalism and Video Games*. University of Minnesota Press.
- Eco, U. (1962). *Obra abierta: Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Seix Barral.
- Gherlone, L. (2021). Compasión colectiva, esfera digital e imágenes de pathos en tiempo de COVID-19, *Eikón Imago* (10) 79-91.
- Gherlone, L. (2022). Sobre la semiótica de la muerte para pensar el tiempo presente, *deSignis*, 02 (Hors Serie), 261-271.
- Infinity Ward. (2007). *Call of Duty 4: Modern Warfare* [Computer Game]. Activision.
- Infinity Ward. (2009). *Call of Duty: Modern Warfare 2* [Computer Game]. Activision.
- Infinity Ward y Sledgehammer Games. (2011). *Call of Duty: Modern Warfare 3* [Computer Game]. Activision.
- JCOS (2000). *Joint Vision 2020*. CJCS. <https://apps.dtic.mil/sti/citations/ADA377926>
- Juul, J. (2013). *The Art of Failure: An Essay on the Pain of Playing Video Games*. The MIT Press.
- Manovich, L. (2020a). *Cultural Analytics*. The MIT Press.
- Manovich, L. (2020b). The aesthetic society. En P. Mörtenböck y H. Mooshammer (Eds.). *Data Publics: Public Plurality in an Era of Data Determinacy*. Routledge (ebook).
- Mohamed, S.; Png, M.-T. e Isaac, W. (2020). Decolonial AI: Decolonial theory as socio-technical foresight in Artificial Intelligence. *Philosophy & Technology* (33) 659-684. <https://doi.org/10.1007/s13347-020-00405-8>

- Molina Ahumada, E. P. (2022). Tierras salvajes. Orden retórico y videojuegos bélicos. En M. C. Schamun (Comp. y Ed.), *Prepón, épideixis, páthos y trópos* (pp. 62-80). AAR.
- Molina Ahumada, E. P. y Gherlone, L. (2019). Ciberespacio y semiótica de la otredad, *deSignis* (30) 53-62. <https://www.designisfels.net/capitulo/i30-05-ciberespacio-y-semiotica-de-la-otredad/>
- Navarro, J. (2017). *El videojugador. A propósito de la máquina recreativa*. Anagrama (Ebook).
- Sadin, E. (2018). *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Caja Negra Editora.
- Scolari, C. (Ed.) (2013). Homo Videoludens 2.0. De Pacman a la gamification. Laboratori de Mitjans *Interactius*, Universitat de Barcelona. <http://www.articaonline.com/wp-content/uploads/2014/02/Homo-Videoludens-2-0-De-Pacman-a-la-gamification.pdf>
- Silva, T. (2020). *Racismo Algorítmico em Plataformas Digitais: Microagressões e discriminação em código*. Edições Sesc.
- Silva, T. et al. (2020). APIs de Visão Computacional: investigando mediações algorítmicas a partir de estudo de bancos de imagens. *LOGOS*, 27(01), 25-54. <https://doi.org/10.12957/logos.2020.51523>
- Stöckl, H. (2020). Multimodality and mediality in an image-centric semiosphere – A rationale. En C. Thurlow, C. Dürscheid y F. Diémoz (Eds.), *Visualizing Digital Discourse: Interactional, Institutional and Ideological Perspectives* (pp. 189-202). De Gruyter.
- Stöckl, H., Caple, H. y Pflaeging, J. (Eds.) (2020). Shifts towards image centrality in contemporary multimodal practices: An introduction. En *Shifts towards Image-centrality in Contemporary Multimodal Practices*, 1-16. Routledge.
- SuperData. (2021). *2020 Year in Review. Digital Games and Interactive Media. SuperData*. <https://www.superdataresearch.com/2020-year-in-review>
- Zappavigna, M. y Zhao, S. (2020). Selfies and recontextualization: Still life self-imaging in social media. En M. Miles & E. Welch (Eds.), *Photography and Its Publics* (pp. 207-228). Bloomsbury Visual Arts.



El meme en internet como un discurso particular. Esbozos de una conceptualización

*Internet Meme as a Particular Discourse.
Essays of a Conceptualization*



Dr. Carlos González Pérez
Universidad Nacional de Jujuy, Argentina
cgonzalezperez@fhyics.unju.edu.ar

Este texto presenta una serie de reflexiones teóricas en torno al meme que permiten identificarlo como un discurso particular. Los procesos recorridos y las reflexiones vertidas tuvieron lugar a lo largo del desarrollo de dos proyectos de investigación acreditados por la Secretaría de Ciencia, Técnica y Estudios Regionales de la Universidad Nacional de Jujuy, y se radicaron en la Unidad de Investigación en Comunicación, Educación y Discursos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de esa misma universidad.

Estos proyectos fueron, en primer lugar, *Los memes jujeños en la plataforma virtual Facebook: uso, apropiación y transformación interpretativa entre agosto de 2017 y diciembre de 2019. Hacia una valoración de su producción como espacios de discurso político y de resistencia*, desarrollado entre 2018 y 2019. El segundo se inició en 2020 bajo el título *Memes, política y Big Data. Producción, circulación y transformación de significación de memes políticos en redes sociales mediáticas*. El proyecto se extendió hasta diciembre de 2022 (prorrogado un año por la Pandemia por COVID-19). Este artículo recupera y focaliza las últimas reflexiones realizadas en estos espacios y sus recorridos.

Los objetivos de estos proyectos tuvieron en común la intención de poder caracterizar al meme como un discurso que no está solamente vinculado al humor, primera asociación que realizamos casi de modo automático, sino que también está relacionado con otras intencionalidades tales como la crítica, la denuncia, la ironía o la resistencia. Lo que nos permite sostener, en primera instancia, al meme como un discurso impregnado por estas características.

Del concepto de meme

Es importante aclarar qué estamos considerando al hablar de meme. En este sentido, no abordamos su conceptualización desde un punto de vista clásico (Aristóteles, 2011) ni en relación con propuestas más recientes como las perspectivas biológicas (fundamentalmente desde la definición de Dawkins (1976) y otros continuadores de esa perspectiva), sino que consideramos al meme en sus dimensiones sociales y culturales. Otro aspecto importante es que nos concentramos siempre en memes estáticos que circulan de manera digital: aquellos conformados por imágenes, por palabras, o por la combinatoria de ambas. Por lo tanto no tomamos en cuenta memes audiovisuales o sonoros. La circulación del meme se produce en el enorme mundo de lo digital, fundamentalmente en algunas redes sociales virtuales como Facebook (en donde ponemos el foco de nuestro interés), Instagram, WhatsApp, entre otras.

Este planteo es lo que habilita a la posibilidad de considerar al meme como un objeto digital, lo cual puede profundizarse en algunos sentidos, como se mostrará a continuación.

El meme como objeto digital

Un aporte enriquecedor en los enfoques de estudios sobre memes que destacamos y retomamos, es el que propone al meme como artefacto y como género (Wiggins y Bowers, 2015). En relación con el primer sentido, que considera al meme como artefacto de la cultura digital participativa, se deben considerar tres características: su fisicalidad virtual que nos permite entender al meme como un artefacto cognitivo; el meme ofrece información sobre la cultura que lo crea y lo usa y brinda información sobre el comportamiento social de aquellos individuos o grupos que lo producen; los memes poseen una producción y un consumo intencionales entre los miembros de una cultura digital participativa. Por otro lado, considerar a los memes como géneros, implica entenderlos como actividades que guían y modifican la dinámica de la cultura humana; pueden ser tomados en cuenta como un sistema complejo de motivaciones sociales y de actividad cultural que es resultado de la comunicación.

Estas son algunas características que consideramos relevantes para pensar los memes. Pero además no debemos perder de vista que el meme en Internet forma parte de un entramado

digital, en combinatoria y en competencia con otros objetos. Como sostienen Langlois y Elmer los objetos digitales:

son los elementos que componen las plataformas de las redes sociales en un contexto específico: un botón de “me gusta” es un objeto digital, al igual que un comentario o cualquier otro tipo de texto. Los objetos digitales también son el resultado de un procesamiento de datos invisibles que nos llega como recomendaciones personalizadas de todo tipo. Al hacerlo, el objeto de análisis no son simplemente los elementos textuales multimedia presentes en una interfaz de usuario en un momento específico: también son todos los elementos de software que hacen que los elementos textuales sean visibles, desde las especificaciones de formato hasta los algoritmos de clasificación. Los objetos digitales, entonces, son objetos multifacéticos que contienen elementos culturales junto con procesos de información y elementos de diseño (Langlois y Elmer, 2013, p. 11).

En este sentido consideramos al meme en Internet como uno de los objetos que pueden ser encontrados en, por ejemplo, una página o un perfil de Facebook, pueden ser definidos y caracterizados por ciertas particularidades que no comparten con otros objetos del entorno digital, todo lo cual nos habilita a nombrarlos como tales. Esas características, además, son las que permiten la producción de ciertas significaciones (y no de otras), pudiendo transportar en algunos casos, información vinculada a aspectos ideológicos e intertextuales de acuerdo a las decisiones semióticas implicadas en la producción de cada meme. En esa relación se identifica al concepto de meme como discurso y es de lo que nos ocuparemos en adelante.

El meme como discurso

Wiggins (2019) sitúa a los memes en Internet en términos de su supuesto poder discursivo en la cultura digital. Ese poder implica una agencia que consiste en participar en la constitución y reconstitución de las relaciones sociales en espacios online. Las formas de apropiación de los memes en Internet a través de los diferentes grados en que son recordados, creados, comentados, compartidos, etc. aportan aspectos de la constitución y reconstitución de las relaciones sociales de forma offline. No tenemos lugar para un tratamiento amplio del concepto de cultura digital, por lo que solo rescataremos, de la perspectiva de Wiggins, que la cultura digital es considerada como un puente entre los mundos online y offline; en esa unión los discursos emergen como consecuencia de la interacción humana. Con el detalle agregado de lo digital, la comunicación humana es mejorada pero también constreñida por la composición de un discurso dado, entre ellos, por ejemplo, el de los memes.

El autor que tratamos considera la perspectiva de Benveniste para el abordaje del estudio del lenguaje en sus aspectos sintácticos, históricos, neurológicos, etc. y la de Foucault para enriquecer el concepto con la noción de poder en el discurso. Compartimos este interés por la perspectiva de la significación creada y negociada por la agencia humana, para lo que el concepto de discurso de Foucault (2004) es clave, ya que consiste en prácticas que sistemáticamente forman al objeto del cual habla.

Wiggins considera al discurso como un sinónimo de ideología: un sistema de conocimientos y comportamientos que dirige la comunicación y también la inhibe, restringe lo que es posible y delinea lo que es marginal. Este poder discursivo de la cultura digital está constituido por ideología, semiótica e intertextualidad.

Los memes en Internet brindan la posibilidad de ver los discursos en acción. Cualquier meme en internet puede conllevar una práctica ideológica, especialmente si el meme expresa una visión crítica de la esfera política, social, económica, cultural, etc. Por otro lado se deben lograr ciertas construcciones semióticas para que el significado se consolide en un proceso de entidad memética, que ocurre entre un individuo o grupo de individuos y un meme específico. Finalmente, la intertextualidad ayuda en ambos procesos. Estos tres aspectos según Wiggins permiten definir al meme como discurso.

La intención del autor es conectar los memes con la práctica ideológica, ya que al ser producidos para significar algo en el proceso de interpretación y comprensión, se genera un proceso de formación ideológica indicativa de una práctica ideológica como por ejemplo, lo que en otros trabajos hemos considerado como la crítica o la resistencia (González, 2019; 2022a; 2022b).

Desde un punto de vista semiótico, Wiggins considera a los memes en Internet como una representación del mundo real de las más abstractas afirmaciones asociadas con la visión de Derrida de los signos que refieren a otros signos que, a su vez, refieren todavía a otros. La base peirceana en este postulado es clara (profundizamos este aspecto más adelante). Entonces, se puede plantear que los memes en Internet contienen una significación semiótica vinculada a una práctica ideológica. El contenido ideológico no se presenta en todos los memes, aunque pueden incorporarlo. La capacidad de los mismos en cubrir rangos amplios de tópicos que abarcan lo mundano, lo espiritual, lo cotidiano, lo sublime, lo controversial, lo provocativo, etc. habilitan una relación con la perspectiva de McLuhan (1997): las estructuras de comunicación online y la disponibilidad de acceso rápido generan una demanda masiva de atención. El meme es entonces un género truncado de comunicación para las audiencias online, sean reales o imaginarias.

Volviendo a aspectos más estrictamente semióticos, Wiggins encuentra en Voloshinov la posibilidad de comprender la faceta representacional de cualquier sistema ideológico como dependiente de los signos y símbolos para transmitir un significado. Sin signos no hay ideología, y todo lo que sea ideológico posee valor semiótico, versan dos máximas de Voloshinov (2009). Esta perspectiva es enriquecida con los aportes de Gramsci (hegemonía) y de Althusser (ideología, interpelación) por parte de los autores Hodge y Kress (1988), quienes enfatizan el rol de la contradicción como elemento constitutivo crucial para cualquier perspectiva ideológica:

los complejos ideológicos, (existen como) un conjunto de versiones contradictorias del mundo funcionalmente relacionadas, coercitivamente impuestas por un grupo social sobre otro en relación con sus intereses distintivos, o subversivamente ofrecido por otro grupo social en los intentos de resistencia de sus propios intereses (p. 3).

La función de la ideología es restringir el comportamiento y dirigirlo en la manera preferida de los modos o grupos dominantes. En el acto de la expresión verbal o textual, un individuo toma ciertas decisiones semióticas en conformidad o disconformidad con el mensaje en un meme en Internet.

Finalmente, Wiggins se refiere a la intertextualidad en la perspectiva de Kristeva (1980): un texto dado no puede existir como una unidad o sistema independiente o cerrado. Un meme en Internet no puede existir sin referirse a otra cosa que no sea el tema que contiene o presenta (lo que es llamativamente similar a la condición de cualquier signo). Para Shifman (2014), la intertextualidad es comprendida como capas adicionales de significado, asociadas a un texto (como ocurre con, por ejemplo, con la famosa saga *Star Wars*) agregando complejidad y ambigüedad al mensaje. Este aspecto, que puede relacionarse con la idea del remix, es clave y constituye la identidad propia del meme en Internet.

Aportes de la semiótica

La perspectiva que brinda Wiggins sobre el aspecto semiótico involucrado en la concepción del meme en Internet como discurso, presenta un aporte interesante con la idea de “contradicción ideológica”, pero a su vez resulta un planteo limitado que proponemos ampliar con la perspectiva peirceana.

En relación con la cuestión de la “contradicción”, el trabajo de Foucault (2004) sobre las formaciones discursivas y la necesidad de identificar las contradicciones y las rupturas, ha inspirado el desarrollo de una semiótica simbólica en la obra de Magariños de Morentin

(2008). Esta perspectiva está conformada por una serie de operaciones semióticas que permiten identificar la conformación de mundos semióticos posibles (concepto equivalente al de las formaciones discursivas en Foucault). La investigación promovida sobre los memes en Internet en este sentido permite identificar mundos semióticos posibles sobre algunos fenómenos sociales concretos, como por ejemplo la pandemia iniciada en 2020, la crítica política, el lenguaje inclusivo, entre otras temáticas que pueden ser muy variadas. De acuerdo a Magariños, la exploración, en términos de suficiencia, estaría saldada en el momento en el que la contradicción es evidenciada: precisamos entonces investigar (o más precisamente, construir un corpus de estudio) hasta el momento en el que aparezcan memes que hagan referencia a esos fenómenos en un sentido contradictorio, divergente, que evidencie rupturas; pues es en ese momento en el que se materializa la pluralidad de las interpretaciones sociales, haciendo evidente la existencia de otro mundo semiótico posible (otra formación discursiva). Para Foucault (2004):

[...]la ruptura no es un tiempo muerto e indiferenciado que se intercale -siquiera fuese un instante- entre dos fases manifiestas; no es el lapso sin duración que separase dos épocas y desplegase de una y otra parte de una fisura, dos tiempos heterogéneos; es siempre entre unas positivities definidas una discontinuidad especificada por cierto número de transformaciones distintas. De suerte que el análisis de los cortes arqueológicos se propone establecer entre tantas modificaciones diversas, unas analogías y unas diferencias, unas jerarquías, unas complementariedades, unas coincidencias y unos desfases: en suma, describir la dispersión de las propias discontinuidades (pp. 293-294).

Hemos abordado diferentes fenómenos en la perspectiva del cambio y la transformación (González, 2015 y 2022b), destacando, entre ellos, al meme en Internet como un discurso social enmarcado en nuestra contemporaneidad, utilizándolo como una excusa para poder identificar la emergencia o materialización de algunos discursos considerados de ruptura. El análisis de un meme puede ser realizado en esta perspectiva arqueológica, a propósito de su saber político. “Se trataría de ver si el comportamiento político de una sociedad, de un grupo o de una clase no está atravesado por una práctica discursiva determinada y describable” (Foucault, 2004, p. 328). Toda positividad está cruzada por la manifestación discursiva de un saber, o de un conjunto de saberes, que poseen cierto estatuto de verdad y que se sostienen por más o menos tiempo.

Una de las características más potentes del símbolo en la perspectiva de Peirce, es su posibilidad de “crecimiento”, quien plantea una clara relación entre conceptos, símbolos y su propio crecimiento (Peirce, 1998, p. 10). Encontramos en este punto la posibilidad de for-

talecer la propuesta semiótica de Wiggins (2019) que presentamos anteriormente. Como dijimos, en la recuperación de Derrida (por parte de Wiggins) sobre los signos que refieren a otros signos, subyace como noción la propuesta peirceana en los términos que aquí la tratamos. En la interpretación (producción de nuevos interpretantes), cada meme puede adquirir nuevos, e incluso diferentes, sentidos y significados. La condición contextual se vuelve imprescindible: se ponen en juego los aspectos culturales compartidos o no compartidos para el desciframiento de los códigos en el proceso de decodificación (Hall, 1980). Por lo tanto, es posible entender al meme (como un signo-símbolo) tal como Peirce (1998) define al símbolo: como un ser vivo (p. 264). Estos procesos se pueden ver evidenciados en la réplica idéntica de un meme, o en alguna modificación (remix) o texto que acompañe un meme compartido, o en la producción de un nuevo meme a partir de otro anterior.

De acuerdo a Peirce (1998), un símbolo se propaga entre las personas, por lo que la distribución es clave, como ocurre con la circulación de un meme; sin ella el meme no podría existir como un género de comunicación (Wiggins y Bowers, 2015, p. 1896). Por lo tanto la difusión, el esparcimiento, la circulación se vuelven indispensables en la vida del meme, y es a partir de ella que éste encuentra sus posibilidades interpretativas, de transformación y de crecimiento. En Facebook es el momento en el que se publica un meme, se lo comparte, se lo envía por mensaje, cuando se comenta un meme publicado por alguien más, o cuando se reacciona al mismo desde las múltiples posibilidades que admite Facebook hasta hoy.

Para Short (2007), el crecimiento de los signos en clave peirceana puede estudiarse a partir de sus diferentes dimensiones: en origen, en su representación (body), en su esparcimiento (spreading) y en significación (meaning) (pp. 285-286).¹ El uso y la experiencia establecen la capacidad (y el potencial) de crecimiento de la significación de un símbolo. Como esta perspectiva se preocupa por la consideración del cambio, de los procesos y de la historia, permite enriquecer el estudio de los discursos, donde quiera que éstos se produzcan, como por ejemplo, en los memes en Internet.

La opción por la perspectiva de Peirce en el abordaje y análisis de los memes en Internet encuentra coincidencia con los planteos críticos de Kilpinen (2008) sobre las limitaciones de la memética por su falta de revisión de los postulados semióticos. Para este autor la perspectiva Peirce-Sebeok es tan integral que permite abarcar todas las otras, dado que no reconoce nada como no-signo.

Además semiótica y memética aparentemente hablan de lo mismo. Kilpinen encuentra que el meme (para la memética) es una versión especial subdesarrollada del concepto de signo de Peirce. Esta corriente se percata de la dimensión interpretativa, pero aporta muy poco

1. El desarrollo peirceano completo se encuentra planteado en Peirce, 1998, pp. 59-60.

en aspectos de la dimensión representativa: la memética reconoce la relación entre signo y su interpretante (o interpretantes) pero mantiene silencio respecto a la relación del signo con su objeto.

Aquí elegimos la perspectiva peirceana por dos aspectos clave:

1. en primer lugar nos obliga a considerar todo el proceso comunicacional implicado, ya que desde la definición misma de signo esa complejidad es planteada por sus componentes: el representamen, el objeto o fundamento y el interpretante.
2. se trata de una perspectiva que permite generar operaciones de análisis que habilitan la posibilidad de explicar cómo y por qué los signos (en nuestro caso, los memes) producen tal significación y no otra, y cuáles son sus posibilidades de transformación.

El meme como signo

Proponemos, entonces, considerar al meme como un discurso (algo) de características materiales fundamentalmente visuales, compuestas por imágenes y/o palabras escritas (ya explicitamos que no consideramos aquí los memes conformados por sonido y movimiento), que está para alguien (aquellas personas a las que se dirigen y que pueden acceder a los memes a través de los canales por los que circula: los y las intérpretes que producirán diferentes interpretantes sobre ese meme), por algo (aquello a lo que está de algún modo sustituyendo en su calidad de signo, pero también designando y por lo tanto construyendo en términos conceptuales: su objeto).

Si sostenemos que un meme está conformado, en su materialización, por características fundamentalmente visuales, podemos acceder a él a partir de su perspectiva icónica. Para Peirce (1932), el ícono toma del objeto aquellos aspectos o características por semejanza con tal objeto, el que puede existir o no (como existen imágenes de unicornios, aunque éstos no existan como seres reales) (p.247).

Dado que un meme es también un artefacto, y en tanto tal posee atributos culturales y sociales que reconstruyen el sistema social, puede ser considerado por sus características simbólicas. Para Peirce (1998), un símbolo denota a su objeto en virtud de una ley, o una asociación de ideas generales (p. 292). Es decir, si el estudio de los memes permite inferir y recuperar las leyes y generalidades del sistema cultural y social, éstos pueden ser considerados como textos simbólicos. Desde una perspectiva peirceana estos textos simbólicos están conformados por signos en los que predomina el aspecto convencional, y conforman un sistema virtual de relativa formalización (Magariños de Morentin, 2008, p. 172).

Podemos apreciar, entonces, la doble posibilidad de entender al meme en tanto signo: icónica y simbólica.

Son los aspectos simbólicos del signo, los que, como ya hemos explicado, producen el crecimiento de los mismos. Pero Peirce hace especial hincapié en que ese crecimiento tiene que ver con el uso del signo. Esta situación conlleva la cuestión pragmática del meme considerado como un signo, pues el uso que se le da es lo que nos pone de cara a la forma en la que los memes forman parte de la vida social. Este uso se genera por parte de quienes integran las comunidades de práctica (digitales u online) pero cuyo objeto, aquello a lo que se refiere el meme o a lo que está sustituyendo, es en la gran mayoría de las veces algo offline, en íntima relación con la vida cotidiana, la situación social o el mundo mediático, político, religioso, etc. El uso del meme está signado por el acto de compartirlo en el mundo de las redes sociales virtuales, de publicarlo en Facebook y que de ahí en adelante devengan otras producciones discursivas en torno a este acto: compartirlo, comentarlo, reaccionar frente a él, entre otras gamas de posibilidades. Si realizamos la lectura icónica y simbólica del meme podremos definir aquella capacidad de agencia que propone Wiggins (2019) en tanto identifiquemos las formas en las que los memes participan de la constitución de las relaciones sociales en los espacios online. Si avanzamos sobre los aspectos interpretativos y de apropiación de esos memes, y de los objetos que éstos representan en su calidad de signo, encontraremos los aportes para la constitución y reconstitución de las relaciones sociales de forma offline. Podemos sostener entonces que el meme en tanto signo, habilita una dimensión pragmática (su producción es cotidiana, casi permanente y muy diseminada en cuanto práctica). Es una pieza clave, una llave que nos permite aproximarnos a explicaciones de lo social en sus formas online y offline, el puente generado entre ambos mundos por la cultura digital.

Continuidad metodológica

La definición de meme como discurso, tal como fue planteada, habilita la posibilidad de una metodología para su análisis, estableciéndose desde una semiótica icónica, con operaciones que permiten entender esos signos desde las operaciones de identificación, reconocimiento e interpretación (González, 2016, 2019; Magariños de Morentin, 2008). La semiótica simbólica, por otro lado, ofrece las operaciones de normalización, segmentación, desarrollo de ejes y redes conceptuales y contrastantes para evidenciar la relación entre los conceptos que se vierten en los memes abordados (González, 2016, 2019; Magariños de Morentin 2008).

Diferentes corpus se han utilizado en los análisis que forman parte de las investigaciones nombradas, y que han elegido y aplicado esta propuesta metodológica: memes que abordan

aspectos del lenguaje inclusivo (González, 2019); memes que implicaron cuestiones de la política argentina; memes relacionados a la COVID-19 y sus interpretaciones en la primera fase de la Pandemia ocasionada por COVID-19 en San Salvador de Jujuy (ciudad capital de la provincia de Jujuy, Argentina) (González et al., 2022a).

En la revisión crítica de lo que se ha denominado memética podemos encontrar la especificidad de la semiótica como disciplina capaz de explicar los procesos significativos de los memes en tanto discursos. Encontramos una gran vigencia en el concepto de crecimiento de los símbolos de Peirce, el que como hemos mostrado colabora en la manera en la que debemos comprender al meme como pieza fundamental para explicar aspectos de lo social en la dimensión online. Si bien se trata de un discurso en formato digital (hemos considerado los memes conformados por imágenes y palabras en Internet) la dimensión del objeto del signo, aquello a lo que sustituye, aquello a lo que hace referencia y también aquello a lo que construye a través de la producción de interpretantes, conecta con las cuestiones offline. El uso de los memes y la experiencia generada por ese uso conllevan necesariamente a considerar el crecimiento de la significación producida por un meme en particular.

La propuesta conceptual del meme como género y como artefacto de la cultura digital participativa (Wiggins y Bowers, 2015) constituye otro aporte fundamental dado que de este modo es posible comprender que el meme guía y modifica la dinámica de la cultura humana, pero también brinda información sobre los comportamientos sociales involucrados en su producción y en un consumo, los que se dan en el marco de una cultura participativa.

En esa misma línea de pensamiento se presenta al meme con una capacidad de agencia, que deviene de su poder discursivo (Wiggins, 2019) y que construye y reconstruye las relaciones sociales de modo online, pero que también construye y reconstruye las relaciones de modo offline cuando atendemos sus modos de apropiación. En la producción discursiva se vinculan los aspectos ideológicos, semióticos y de intertextualidad; esta complejidad representa a su vez, los amplios alcances y la complejidad propia de los memes.

Podemos sostener entonces, que el meme, en tanto objeto digital (Langlois y Elmer, 2013), es clave en la construcción de puentes entre los mundos online y offline conformando una parte importante de la cultura digital (Wiggins, 2019).

Considerar a los memes como discursos implica tomar en cuenta su vínculo con nuevos modos de decir (discursos emergentes sobre un aspecto específico) y, por lo tanto, de interpretar algunos aspectos sociales. El meme en Internet, como producto de la cultura digital participativa, está proponiendo al menos una nueva forma de decir algo, ya sea desde el humor, desde la ironía, la crítica y/o la denuncia y generando constantemente nuevas interpretaciones (González, 2022b).

El recorrido propuesto nos ha permitido estabilizar y justificar una definición del meme en Internet, como un discurso capaz de habilitar explicaciones sobre diferentes aspectos ideológicos en relación con lo político, lo social, lo cultural, lo económico y otras esferas culturales. La dimensión peirceana que proponemos sumar, en referencia al crecimiento de los símbolos permite evidenciar en los memes transformaciones discursivas, asociadas a la posibilidad, además, de explicar las transformaciones en la cultura (González, 2022b). Como parte de los discursos sociales, los memes así considerados son objetos digitales valiosos en esta clase de explicaciones. Lejos quedó aquella forma de entenderlos asociados sólo al humor, puesto que identificamos que avanzan sobre otras dimensiones como la crítica, la ironía e incluso la resistencia, constituyéndose en un discurso particular en el vasto entramado discursivo digital, lo que nos obliga a quienes reflexionamos sobre estos procesos, a producir aparatos conceptuales y metodológicos igualmente específicos.

Referencias

- Aristóteles (2011). *Poética*. Gredos.
- Dawkins, R. (1976). *The Selfish Gene*. Oxford University Press.
- Foucault, M. (2004). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.
- González, C. (Dir.) (2015). *La transformación en los discursos I. Procesos de construcción semiótico-históricos en comunicación, cultura y sociedad*. Universidad Nacional de Jujuy.
- González, C. (2016). *Semiótica y organizaciones. Aplicaciones de operaciones en el estudio de la comunicación organizacional interna: hacia la integración de lo formal/informal*. Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy; Centro de Investigación en Comunicación “Luis Ramiro Beltrán Salmón”, Universidad Católica de Santiago del Estero, Departamento Académico San Salvador.
- González, C. (2019). Memes y lenguaje inclusivo: transformaciones y resistencias. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación* (30) 60-73.
- González, C. (2022a). Memes y educación para la salud. De discursos contemporáneos y consumo problemático de sustancias. En UNJu. Secretaría de Extensión, FHyCS. *Vinculación Social Universitaria: Experiencias de Proyectos de Extensión de la FHYCS-UNJU*. Tiraxi Ediciones, (pp. 57-67).
- González, C. (2022b). Bordes semióticos, transformación y cultura. Aplicaciones, exploraciones y diversidad en los discursos. *La transformación en los discursos II*. Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy. (pp. 27 a 43).
- Hall, S. (1980). Encoding/decoding. *Culture, Media, Language*, 129-139.
- Hodge, R., y Kress, G. (1988). *Social semiotics*. Polity Press.
- Kilpinen, E. (2008). Memes versus sings: on the use of meaning concepts about nature and culture. *Semiotica* (171) 215-237.
- Kristeva, J. (1980). *Word, dialogue, and novel. Desire in language: A semiotic approach to literature and art*. Columbia University Press.
- Langlois, G. y Elmer, G. (2013). The Research politics of social media platforms. *Culture Machine* (4) 1-17.
- McLuhan, M. (1997). *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Paidós.
- Magariños de Morentin, J. (2008). *La semiótica de los bordes*. Comunicarte.
- Peirce, C. S. (1998). *The essential Peirce: Selected Philosophical Writings* (2). Peirce Edition Project. Indiana University Press.
- Peirce, C. S. (1932). *Collected Papers, Vol II: Elements of Logic*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Shifman, L. (2014). *Memes in digital culture*. MIT press.
- Short, T. (2007). *Peirce's Theory of Signs*. Cambridge University Press.
- Volóshinov, V. (2009). *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*. Ediciones Godot.
- Wiggins, B. E. y Bowers, G. R. (2015). Memes as genre: A structurational analysis of the memescape. *New media & society*, 17(11), 1886-1906.
- Wiggins, B. E. (2019). *The Discursive Power of Memes in Digital Culture. Ideology, Semiotics, and Intertextuality*. Routledge.



Imágenes y representaciones

Urgencias ecológicas en el arte indígena contemporáneo de Jaider Esbell

Ecological Urgencies in the Jaider Esbell's Contemporary Indigenous Art



Dra. Irene de Araújo Machado
Universidade de São Paulo, Brasil
irenear@usp.br

En este texto¹ se realiza un estudio del pensamiento y la obra del artista indígena Jaider Esbell, para examinar la relación de su proceso creativo como una actividad comprometida con la preservación de la vida en el planeta y con la continuidad de los vínculos que unen a los diferentes seres vivos que habitan en el mismo. Para ello, se analizaron obras escultóricas y pictóricas en las cuales Esbell desarrolla una práctica poética y política en nombre de una urgencia ecológica, o sea, de un estado de prontitud con todas las interferencias, amenazas y daños provocados por el modo de vida capitalista introducido por los colonizadores en el continente.

Para la exposición analítica de las obras en el pensamiento del artista, el texto muestra el desarrollo en cuatro caminos: La Poética Ruku en la cosmogonía del pueblo Makuxi; la Plasticidad de esculturas “encantadas”² en espacios urbanos; el artista-entidad como articulador de mundos y la modelización de espacios fronterizos en el arte como forma de pensar.

1. Este texto fue traducido al español con el apoyo de Fernando Legón.

2. La denominación “encantados” se atribuye tanto a los seres espirituales que habitan espacios de selvas, ríos y lagos como a todos los seres vivos y a los propios espacios que garantizan la preservación de la vida.

De esta manera, se espera comprender la urgencia ecológica como un proceso de conversión de la creación estética, en una especie de lucha por la continuidad que mantiene viva la memoria, las prácticas y las tradiciones. En la materialidad de la composición, se proyecta la ascendencia de todas las formas vivas, demostrando que “los pueblos indígenas tienen sus propios sistemas de arte, con sus propios fundamentos, razones, intensidades y que no suponen una copia o una burla del modelo europeo de arte.” (Oliveira y Setz, 2021). Se define así el compromiso del “Arte Indígena Contemporáneo” con la integración de mundos en el tiempo y espacio de su existencia.

Poética Ruku en la cosmogonía del pueblo Makuxi

El arte de Jaider Esbell –artista nacido en la tierra de Raposa Serra do Sol en Roraima, Brasil– es parte de una concepción estética vinculada a las maneras con las que su pueblo, de la etnia Makuxi, se relaciona con los elementos fundamentales de la cosmogonía: las plantas, los animales, la tierra y las aguas. En unas sesenta obras que integran una serie de pinturas, objetos y dibujos, Esbell presentó la serie de trabajos que definió como Poética



Figura 1. Presentación: Ruku, Jaider Esbell. Fuente: Galeria Milán, 2020.
<https://www.millan.art/exposicoes/apresentacao-ruku-jaideresbell/imagens?view=slider#4>.

Ruku. Se trata de composiciones en las que experimentó con la tinta de Jenipapo, que los indígenas utilizan para pintarse el cuerpo, pero, en estas composiciones, intentó usar las tintas en otras superficies como lienzos y telas (Figura 1). Con ello, la tinta de Jenipapo se convierte en material para la Poética Ruku, que también puede entenderse como Poética Jenipapo –una poética del artista “encarnado”– en el objeto-arte.

El uso de tintas vegetales con fines estéticos ha ampliado el campo de significados que tiene el árbol de Jenipapo en la tradición indígena. Además de las propiedades medicinales curativas de problemas físicos y espirituales, el árbol Jenipapo, es una planta con significado mitológico de madre proveedora de alimentos, abuela de los caminos y Chamana. Así, las obras reunidas en la exposición Presentación: Ruku muestran cómo los resultados de las exploraciones estéticas revigorizan las tradiciones mitológicas al mismo tiempo que desarrollan conceptos en los cuales enuncian una nueva postura epistemológica con implicaciones para las actividades y el comportamiento político.

Las obras de la serie Ruku valoran el árbol Jenipapo en la gama de sus poderes que lo convierten en una entidad venerada como chamán. En la cosmología Makuxi, la capacidad de cura del árbol se reporta al mito de Makunaima que sale en busca de alimentos, en una época de gran sequía y se depara con una tortuga con la boca llena de semillas que, cultivadas, produjeron frutos, animales, peces. En esa única imagen –la del árbol que produce frutos vegetales y animales– se traduce toda la cadena de transformación de las conexiones en diferentes instancias y que Esbell tradujo en lenguajes artísticos como forma de pensamiento y de intervención política, confirmando el poder de ampliación de significados propio del sistema mitológico.

Desde el punto de vista de la Poética de Jenipapo, un árbol Chamán evoca relaciones que van mucho más allá de la materialidad y figuratividad de la pintura sobre un lienzo blanco. Es una invitación a entrar en contacto con universos cosmológicos con densas huellas de abolengo, preservando así el legado de los chamanes Makunaima y Jenipapo, que Esbell transcribió sobre el lienzo “La bajada de la Chamana Jenipapo del reino de las medicinales” (Figura 2).

En el lienzo, el Jenipapo es un árbol que simboliza un ser completo, un Chamán, un mediador de mundos por los que transita dentro de una canoa impulsada por las entidades que lo ayudan a cruzar un gran mar, un océano celestial y todas las galaxias. En la cosmología Macuxi, Jenipapo es la abuela que vive mucho tiempo y continúa navegando en el espacio de la continuidad de su existencia, libre y fluida. Tal vez la unidad se acabe, pero los árboles no se acaban, estos continúan siguiendo su trayectoria. Estos han venido mucho antes que nosotros, se han establecido y se han preparado para recibirnos.



Figura 2. La bajada de la Chamana Jenipapo del reino de las medicinales, Jaider Esbell, (2021).
Fuente: <https://www.premiopipa.com/pag/jaider-esbell/>

Para Esbell, esta obra presenta la reflexión sobre el hecho de que nuestra vida forma parte de un juego mucho mayor de conexiones, energías y flujos cuya dimensión desconocemos, así como desconocemos lo mucho que cuesta la insistencia en desarrollar un sistema propio de evolución como humanidad que solo genera residuos que perturban otras formas de existencia. De esta forma, la Poética del Jenipapo, practicada en la cosmología de su pueblo, se ha concebido en consonancia con la intención de las plantas y de todo lo que hay de sagrado y de medicinal en cada una de estas.

Así, el artista hace de sus obras una forma de pensar los vínculos entre mundos diferentes a través de diálogos de respeto por todos los elementos del universo del que formamos parte. La experiencia estética se convierte en una forma de crear diálogos y provocar estados de conciencia y de comportamientos políticos con los que Esbell organiza la construcción epistemológica entendida como urgencia ecológica. Es una concepción que designa un estado de prontitud contra las fuerzas que amenazan a su gente, su arte, las tierras y a los seres que las habitan (Esbell, 2020a).

Más allá del mezquino deseo de poder, de dominación y de exclusión, la urgencia ecológica también evidencia el compromiso con el territorio, no el espacio físico, sino el espacio potenciador de los vínculos ancestrales, cosmológicos, culturales y afectivos que unen a las personas con la naturaleza (Esbell, 2020d). En nombre de dicho vínculo es que los pueblos luchan por urgencias de reconocimiento y preservación de los lugares en los cuales los signos de la existencia se producen, circulan y se retroalimentan, garantizando el sentido de la vida.

Si, por un lado, Esbell demuestra una lúcida conciencia de que un régimen de urgencia ecológica se hace necesario para garantizar la continuidad primordial de la vida, por otro lado, se vuelve un agente potencial de combate a los imperativos de conquista, de dominio y de ampliación de bienes materiales que sustentan las relaciones de poder. La única expansión que le importa a Esbell es la expansión de la conciencia que impulsa el pensamiento a la acción –base epistemológica del arte indígena contemporáneo–.

Plasticidad de los encantados en esculturas en los espacios urbanos

Seres mágicos, espíritus y encantados son seres que viven en los grandes espacios naturales de las selvas y los mares, volando libremente por los espacios aéreos. Esbell eligió un camino diferente para sus encantados y los situó en espacios públicos de las ciudades para provocar diálogos entre mundos que, aunque son frutos del mismo planeta, conviven como regiones incomunicables. Este ha sido el destino de las *Entidades* –obras escultóricas concebidas y construidas para ocupar grandes espacios urbanos. Su aparición inicial se dio en 2020, en la ciudad de Belo Horizonte, en el estado de Minas Gerais (Cura, 2020). Diseñadas como esculturas gigantes inflables, las *Entidades*³ se han recreado con recursos tecnológicos para configurar las formas de un mito: el mito de la serpiente gigante Boiúna. Al colocarse en un espacio urbano, el mito provoca choque, incomodidad, impactando el paisaje y a las personas que se mueven por el mismo. Y es en dicho extrañamiento donde reside el proceso creativo del arte indígena contemporáneo concebido y practicado por Esbell. Un extrañamiento con impacto en la percepción y en la conciencia que, en último análisis, revela el encuentro del arte con la política – esqueletos fundamentales de la experiencia poética.

Como se han instalado en lo alto de un viaducto, las *Entidades* (Figura 3) comparten la escena con los edificios, ocupando el primer plano, lo cual, en el encuadramiento de la perspectiva fotográfica, define el gigantismo de sus proporciones.

3. Para los pueblos originarios indígenas y africanos de la diáspora, las “entidades” son seres “encantados”, o sea, seres dotados de espiritualidad que transitan en los paisajes, principalmente selvas, ríos y lagos, como seres “encarnados”. Los artistas pueden estar dotados de dicha dimensión espiritual y cosmológica que los convierten en una entidad, como Esbell. También objetos de cultos, como el tambor en las culturas africanas, son “encantados” ya que es con su toque los cuerpos se impulsan hacia el trance que los proyecta en dimensiones de sensorialidad entrando en contacto con divinidades. En muchos estados brasileños (Maranhão, Piauí, Pará, entre otros), tal conjunto de rituales forma parte de la religión Tambor de Mina.



Figura 3. Entidades, Jaider Esbell. Viaducto Santa Tereza, Belo Horizonte, (20/09/2020). :

Fuente: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/9650-06-10-2020-obra-entidades-de-jaider-esbell-sofre-ataques-virtuais-e-ameacas-de-destruicao-durante-festival-cura.html>

La opción del artista de instalar las *Entidades* en lo alto del viaducto cumple el objetivo de evidenciar lo mucho que la obra disputa con las edificaciones de concreto y la inmensidad del espacio aéreo, enfatizando no solo la ingeniosidad de la concepción, sino principalmente sus contrapuntos. Al fin y al cabo, las “frágiles” esculturas de fibras artificiales se agigantan en el espacio y se confrontan con la solidez del concreto de su entorno. Construidas con una película inflable de 10 m. de altura y 20 m. de largo, las esculturas ganan formas de serpientes al alimentarse por fuentes de energía eléctrica, responsables del volumen y de la iluminación interna que realzan los diseños mitológicos que tienen una intensa visibilidad en el ambiente nocturno como pieles de serpientes amenazadoras. Así, Esbell transita con naturalidad entre las dos esferas: la del arte y la de la ingeniería; la del mito y la de la técnica; la del cosmos y la de la urbi et orbi.

Sin embargo, la ingeniosidad técnica de la obra no es el único camino interpretativo de la grandiosidad de las esculturas serpenteantes. Comparadas con los edificios y con las personas, las serpientes exhiben la fuerza expresiva de los seres místicos cuya presencia en el es-

cenario urbano insinúa la insignificancia de sus exuberantes edificaciones de concreto ante la plenitud del cosmos que la vida material urbana intenta inútilmente aplacar e ignorar. Una prueba de esto es que nadie pasa por las *Entidades* sin manifestar espanto, extrañamiento e intimidación con estas. De esta forma, la construcción técnica abre espacio para que el mito se manifieste como un camino interpretativo de algo que parece distante, pero que se hace presente para evidenciar lo mucho que los dos mundos coexisten en el mismo cosmos que se anuncia como una urgencia ecológica de la vida compartida.

Si las escalas de grandes proporciones de las creaciones mitológicas pueden provocar alguna reverberación en las mentes con relación a las posibles fragilidades de las materialidades construidas por el régimen económico del capital, la supuesta civilización urbanizada no es, como se supone, la fuerza dominante en el universo. Hay que considerar que el ambiente vivo se orienta por dinámicas relacionales de diversas cualidades y, en el caso de la obra de arte instalada en el espacio urbano, la tonalidad discursiva crea interacciones que potencian sentidos imprevisibles. La posibilidad de cambio es lo que mueve el arte y el pensamiento político de Esbell. Sus *Entidades* son los portavoces de caminos interpretativos que presentan un modo de vivir que nunca ha dejado de existir, aunque la civilización del progreso material insista en confinarlo en tiempos de una supuesta ancestralidad remota. Las *Entidades* dicen lo contrario: todo lo que está vivo carga la ancestralidad gracias a la capacidad de coexistencia o de nuevas existencias que son la condición de su continuidad dinámica y que mueve interacciones entre creaciones y criaturas en el entorno de sus ambientes vivenciales.

Para Esbell se trata de otra lógica orientada hacia otro modo de existencia, o mejor, de “re-existencia”, es decir, posibilidad de reordenar las prácticas vivenciales en el planeta fuera de la lógica de dominación de unos pueblos sobre otros. Además de implicar cambios de percepción de mundo y abrirse para concepciones de pluralidad y fluidez entre mundos, cuestiona la lógica de la colonización de saberes que ignora conocimientos ancestrales. (Mignolo, 2013, p. 5). Añádase además que la “re-existencia” presupone una oportunidad única de revertir la lógica de la propiedad que llevó a los colonizadores europeos occidentales al exterminio de personas, destrucción de montañas, ríos y selvas de los continentes conquistados que solo contribuyó a la crisis ambiental cuya marca se sintetizó en el concepto de Antropoceno, ideas hartamente discutidas por Ailton Krenac (2022) y Davi Kopenawa (2015).

Esta lógica marcó la instalación de las *Entidades* en el lago del Parque Ibirapuera, para celebrar la 34ª Bienal de Arte de São Paulo. La diferencia del performance de la instalación en Belo Horizonte se puede ver en la instalación del lago, un protagonismo logrado por el Arte Indígena Contemporáneo. La exposición, organizada por Esbell, ocupó los diferentes espacios internos y externos del pabellón de exposiciones.



Figura 4. Jaider Esbell en ritual por las rampas de la Bienal en la noche de apertura. Fuente: Fundación Bienal de São Paulo. © Levi Fanan <http://www.bienal.org.br/post/9270>

En la apertura de la exposición al público, los artistas recorren los espacios internos en un cortejo o ritual, entonando cantos, esparciendo aromas de incienso y caminando de modo que se recreara un ambiente de celebración, haciendo presentes los actos y gestos que los pueblos originarios mantienen vivos (Figura 4).

Las *Entidades* se instalaron muy cerca del pabellón de la Bienal, en la extremidad del lago, cerca, y no muy lejos, de la ancha avenida en la cual se sitúan varios edificios oficiales como la estatua del colonizador Pedro Álvares Cabral. La iluminación interna las hace parecer tratarse de un espacio completamente aislado de la avenida, lo cual facilita evocar el diálogo mitológico de las esculturas con el lago, el parque y el propio barrio (Figura 5).

Al examinar la propiedad de la instalación en este ambiente fue posible dimensionar los diálogos transtemporales que se ampliaron con el rastreo de la propia etimología de la palabra “*Ibirapuera*” en la lengua tupí guaraní de los pueblos guaraníes uno de los habitantes del lugar cuando se ha fundado la ciudad de São Paulo. El término “*Ibirapuera*” se origina de la palabra *Ypy-ra-ouêra* y significa “palo podrido”, presente en las regiones cenagosas.

Los pueblos originarios de la etnia guaraní se establecieron en torno a lugares como este y aquí construyeron sus aldeas. Sin embargo, durante el período colonial, el territorio se transformó progresivamente en fincas y zonas de pasto para alimentar al ganado, lo cual permitió que el lugar se eligiera para la construcción de un matadero municipal. Parte de dicha historia se redimensiona y, con esta, las temporalidades evidencian la presencia y el papel de las poblaciones indígenas en aquel espacio y lo mucho que el desplazamiento impuesto hacia regiones periféricas de la ciudad, donde conviven hasta hoy, no impidió que la historia del lugar y de los pueblos se apagara. El hecho de surgir como memoria de la cultura por medio del arte escultórico instalado allí, es todo un acto de conciencia que se hace presente, particularmente si se observan, no solo la propiedad de situar un encantado en el lago, en un ambiente natural, sino principalmente las configuraciones estético-políticas que las *Entidades* asumen al ponerse sobre las aguas.

En primer lugar, las *Entidades* son el propio mito amazónico de la Boiúna que se ve allí transformado, reasumiendo su condición de madre del río o señora de las aguas (M'Boi Una en la lengua indígena), que se consagró como serpiente gigante. Según la leyenda, Boiúna habita las aguas de los ríos, lagos y arroyos. Su cuerpo brillante es capaz de reflejar la luz de la luna y sus ojos emiten haces intensos que se confunden con antorchas, desorientando a los pescadores para atraerlos y devorarlos. Para alcanzar su objetivo, la Boiúna se transfor-



Figura 5. Entidades, Jaider Esbell. Lago do Ibirapuera, 34a Bienal de Artes de São Paulo, (2021).
Fuente: <https://amazoniareal.com.br/a-bienal-dos-indigenas/>



Figura 6. Entidades, Jaider Esbell, (2021). Lago Ibirapuera, São Paulo.
Fuente: <https://saopaulosecreto.com/serpentes-lagoa-parque-ibirapuera-bienal/>

ma, mimetizándose con botes o incluso grandes navíos.⁴ Para traducir toda la configuración mágica de las serpientes, Esbell recurrió a los dispositivos tecnológicos que materializaron todo el brillo seductor y perverso de la piel de la serpiente transmutada en fascinación de todo lo que brilla y reluce. Con ello, los dibujos del cuerpo también asumen la exuberancia de la composición artística, como se puede ver en la Figura 6.

Los dibujos sobre las películas/pieles de las serpientes se reportan a los mitos makuxis que Esbell transformó en rasgos compositivos de su arte, pictórico, gráfico y escultórico. Incorporados a la película como piel recrean y recuerdan el papel y la fuerza de los mitos en la propia constitución “encarnada” de todos los seres vivos.

4. La leyenda amazónica de Boiúna. https://www.ufmg.br/cienciaparatodos/wp-content/uploads/2012/08/leituraparatodos/e5_30-alendaamazonicadeboiuna.pdf.

Para Esbell (2020), la serpiente gigante se inviste de carácter simbólico al señalar “el camino de las aguas y de la hartura, porque vive debajo de la tierra, en los grandes ríos subterráneos, manteniendo el movimiento del agua siempre pulsante para que los manantiales nunca dejen de chorrear agua”.

Al conferirles una forma artística a las *Entidades* por medio de recursos, instrumentos y procesos constructivos de su presente histórico, Esbell creía que estaba alimentando el mito y de esta forma proyectarlo para revivirlo en otra dimensión de tiempo y de espacio, manteniendo viva la cosmogonía del Chamán Makunaima en su misión de recreación del mundo en diferentes épocas y espacios. Las serpientes gigantes se vuelven, así, entidades y, como tales, mantienen viva la ancestralidad del Makuxi que, al recibir el legado, se vuelve guardián de la tierra (Esbell, 2020b). Es decir, Esbell asumió la misión de su pueblo en su arte.

Sin embargo, la leyenda afirma que Boiúna comete acciones perversas y esta condición también se ha traducido estéticamente en el acto político de su instalación. Al situarla en un alineamiento que lleva a la escultura del colonizador, Esbell afirma que las serpientes enuncian un discurso de ataque y que ya están listas para embestir a Pedro Álvares Cabral” (Magalhães, 2021). Para Esbell, los colonizadores, al llegar a las tierras habitadas por los pueblos originarios, abrieron las puertas para la destrucción del territorio ancestral, instituyendo la colonización sanguinaria de los pueblos indígenas que aquí habitaban y que luchan por continuar habitándolas hace más de cinco siglos. De esta forma, se cumple el designio del mito, aproximando a los mundos en los contrapuntos ideológicos que la construcción plástica de la luz significa, semiótica, estética y políticamente.

Así, los signos de la tradición que se formó en torno al Chamán Makunaima empiezan a circular entre diferentes ambientes culturales. En el nuevo espacio de convivencia, las Entidades preservan la función de mantener el respeto absoluto a la ley mayor de la naturaleza que no es humana. Por eso, poco importa que las criaturas sean recreaciones de dispositivos tecnológicos. Lo más importante es que el material de producción es la construcción semiótica del sentido que garantiza conductas de preservación y de equilibrio entre los pueblos, sus creencias, sus prácticas, sus culturas y todo lo que pueda despertar la conciencia para la urgencia de la crisis del planeta.

El artista-entidad como articulador de mundos

Para el pensamiento estético de Esbell, la urgencia ecológica no se limita a la construcción de obras artísticas que alimenten procesos de preservación de la vida en la Tierra; implica, igualmente, un compromiso del artista con prácticas activas de intervención política. Existe

una clara preocupación del artista en reflexionar no tan solo sobre el oficio y su proceso compositivo. Con eso, el papel del artista es fundamental para definir lo que entiende ser primordial en la configuración del carácter “contemporáneo” en el arte indígena, como se puede ver en el siguiente fragmento (Esbell, 2020d).

[Los artistas] Son pensadores que se proyectan como la extensión de sus propios cuerpos en una distensión de otras vidas que nunca dejaron de ser vidas, sino que pasan a estar presentes de este lado por medio de sus esenciales energías; darles continuidad y liberar sus contenidos, fuentes inagotables de sí mismos, cuerpo mayor más allá de comprensiones.

[...]Salen de sus lugares para ampliar sus propios orígenes como aquel tipo de pescado que, cuando su lago se seca sale arrastrándose sobre la tierra firme por varios kilómetros hasta llegar a otra fuente de agua y continuar sus propias jornadas.

Pero esta jornada de hecho no es suya, es la jornada de los primeros de su origen. Pero le corresponde a este individuo hacer el recorrido del momento y hoy, literalmente las fuentes de agua posibles están cada vez más escasas y lejanas. Estas distancias y escaseces son el componente “contemporáneo”, entre comillas, pues ya sabemos que estamos en el post todo.

Solamente en esta perspectiva, los artistas indígenas contemporáneos se convierten, ellos propios, en “entidades”, teniendo como tarea la preservación de los flujos y de las corrientes de vida. Enfrentando el desafío de navegar incluso por las aguas de la incompreensión, reconfigurando sus propios cuerpos, tal como los “elementales” que se mueven entre diferentes mundos de sus antepasados en el tiempo presente, contemporáneo.

Para Esbell, la capacidad de movimiento por entre diferentes mundos le confiere al arte indígena contemporáneo una dimensión cosmopolítica, es decir, de una práctica de creación y mantenimiento de mundos que integran las instancias de la vida en cosmologías y narrativas de mundo cuya misión es alimentar la energía transformadora del mito Makunaima. En su movimiento de expansión, la energía de la creación impide cualquier linealidad de los hechos, fenómenos y existencias. Con ello, se vuelve capaz de alcanzar procesos que solo la imaginación consigue aprehender y, así, acceder a la pluralidad de mundos en los cuales lo contemporáneo es solamente una de las muchas dimensiones de la temporalidad. Con dicho razonamiento, Esbell llega a la noción de “permundos”, síntesis de un entendimiento sobre sí y sobre el mundo directamente vinculado a la tradición de su pueblo y fuera de un modelo impuesto por el colonizador.

En el neologismo “permundos” Esbell sintetiza la noción de urgencia ecológica como una manera de significar las conexiones y la continuidad de seres y vivencias ancestrales en el presente vivido por el artista. En esta palabra, las prácticas indígenas constituyen el manto formador que garantice el disfrute de saberes contruidos por tradiciones que se confunden con el propio tiempo. Designa, por lo tanto, la participación en los trabajos de las comunidades, reatando vínculos con actividades de sus tradiciones que, tras la llegada de los portugueses, se desviaron de su curso para el ejercicio de tareas impuestas por los colonizadores. El trabajo de cultivo; de trenzado de redes con fibras vegetales; de perfeccionamiento de las facultades sensoriales en el medio ambiente, son algunas de estas actividades que se han visto perjudicadas porque, además de los materiales utilizados, obtenidos colectivamente, la práctica involucra la entonación de cantos seguidos por danzas rituales. Se trata de actividades orgánicamente realizadas, contribuyendo a la recomposición de la cosmología de los pueblos. Se preserva, así, el compromiso de impedir que los cambios amenacen la preservación de la tierra creadora⁵ (Esbell 2020b).

En las obras de Esbell el artista-entidad gana configuración en los rituales que practica en espacios expositivos. No se trata de solamente instalar las obras en el espacio, sino de la realización de un ritual que involucre a todos los participantes. Con ello, los artistas celebran sus tradiciones navegando por “dos aguas”: El mundo de la espiritualidad y la cosmología y el mundo creado por el colonizador, al transitar por estos “permundos” los artistas ejercen una función crítica con relación a las narrativas dominantes sustentadas por la equivocada noción de artesanía como “arte menor”, relegada al margen de la creación estética. En uno de sus ejercicios críticos, Esbell afirma:

Es muy importante que los pueblos indígenas protagonicen estos espacios del arte que antes eran impensados e impensables para nosotros – y que aún lo son, porque aún hay una indagación prejuiciosa sobre la posibilidad de que un indio haga una obra y no solo un artefacto. Esta es una forma, en el campo de la investigación práctica, de construir evidencias mediáticas y generar precedentes para que nos encorajemos con pueblos y como artistas, para que sepamos que podemos usufructuar plenamente las estructuras del mundo (Duarte et al., 2021).

La conciencia de ejercitarse como artista en plena condición de sujeto histórico-político, portador de su propio discurso, es el factor de su práctica que lo encoraja como artista y como entidad. Además, la habilidad de vivir en estos “permundos” fue algo que Esbell

5. Extraído de la declaración de Jaidier Esbell registrada en *Artérias*, programa videográfico producido por SESCTV. Disponible <https://www.youtube.com/watch?v=WRHdt5WZhMw&t=20s>https://www.youtube.com/watch?v=WRHdt5WZhMw&list=RDCMUCVfUt709AYXDv_y1pkXu8kg&index=2 Accedido el 03/02/2022.

conquistó al obligársele a vivir en una tradición cultural que no era la de su pueblo, convirtiéndose en un sobreviviente de los pueblos amenazados y tantas veces diezmados. Como Esbell, (2020c) mismo se define:

Nací a fines del régimen dictatorial. De un cierto modo he sido un privilegiado pues nací en la cuna de la violencia, así pude verle la cara como el primer paisaje. Como segundo paisaje pude formar en mí mismo mundos a partir de fragmentos. Me presentaron una narrativa aparentemente enyesada, redonda y limitada, en un momento de esos donde todos los factores se reúnen para darles flujo a otros códigos genéticos, vamos a decirlo así

¿Qué códigos genéticos serían esos? Para no correr el riesgo de la simplificación, es más prudente continuar oyendo al artista en sus evocaciones. Cuando era un niño, desconfiaba del mundo en el cual vivía y buscaba dirigir su atención más allá del primer paisaje. Su crecimiento estuvo acompañado por la palpitación de otro paisaje, que lo llevaba a construir otra narrativa (Esbell, 2020c).

Como un niño en la escuela de catequesis, pude explorar la iglesia, andar con las monjas por buena parte de mi propia tierra, ver y sentir cómo la iglesia los trataba y cómo era ese trato de ellos con el estado, con las fuerzas constituidas. Puedo decir, con más seguridad hoy, que lo que yo hacía era una investigación minuciosa sobre mi propio origen. Principalmente puedo decir que se trataba, por lo tanto, de una investigación sobre mi propio destino pues de todas las partes de la sociedad tenía una curiosidad desproporcional para mi edad o realidad.

Con esa mirada de “explorador en un lugar donde todo se exploraba”, (Figura 7) Esbell se descubre un artista-entidad. Se trata, evidentemente, de otra exploración: aquella que más tarde lo llevó a transitar por los “permundos” y a crear estrategias de sobrevivencia en régimen de urgencia ecológica.

Como explorador del potencial de los códigos genéticos, modeliza códigos estéticos y culturales, propios y ajenos, para ofrecerlos como arte indígena contemporáneo, como se puede ver en las entidades que se tradujeron en los rasgos y formas de una significativa creación de entidades en la convivencia del “permundo”.

Por medio de los códigos culturales estéticos, el explorador avanza hacia el cuestionamiento de los códigos políticos que impusieron un modo de vida con ulterior modificación de los comportamientos de su tradición cultural con el firme objetivo de exterminarla. Sin embargo, aunque la historia oficial haya ignorado la resistencia y la lucha en la capacidad de



Figura 7. O Explorador, Jaider Esbell, s/f. Fuente: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>

adaptación de los pueblos indígenas, el hecho es que, a lo largo de estos quinientos años, las poblaciones indígenas aprendieron a coexistir, a resistir y a re existir. Extendieron la lucha hacia el dominio de la educación y de la cultura, incorporando tecnologías y medios de comunicación a sus actividades y al tránsito por el mundo de los blancos. Los artistas muestran que, por medio de su arte, manifiestan un estado de prontitud que configura la conciencia de sujetos en pleno ejercicio de su capacidad de producir y de circular ideas. Una perspectiva como esta modifica la visión del espacio. En vez de la prevalencia de un único punto de vista, lo que se observa es el dimensionamiento de un espacio de frontera⁶ y de relaciones discursivas en conflicto.

6. “Espacio semiótico de frontera” es una formulación conceptual elaborada por el semiótico de la cultura Luri Lotman para designar los diferentes tensionamientos que ocurren culturalmente cuando códigos y lenguajes de culturas distintas se confrontan. (Lotman, 1990, pp. 131-143).



Figura 8. TransMakunaima, O Buraco é mais Embaixo, Manaus, (2018).
Fuente: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/159-entrevistas/582100-ver-em-camadas-o-cruzamento-dos-mundos-entrevista-especial-com-jaider-esbell>

Modelización⁷ de espacios de fronteras en el arte como forma de pensamiento

La interacción en los espacios de frontera define la naturaleza de las cosas y permite que elementos distintos creen relaciones, de convergencia y divergencia, y, por lo tanto, de conflictos en fronteras. Tal es el mecanismo que mueve al mundo y sin el cual no existirían seres ni culturas distintas generadoras de significaciones. Situar la relación como movimiento de seres, cosas y fenómenos significa, en último análisis, reconocer que nada existe aisladamente; todo convive, cohabita, coexiste y crea relaciones de sentido.

Para Esbell, esta no ha sido una actividad exterior a su vida, por lo contrario, su capacidad de aprehender las diferentes esferas y entender límites y fronteras lo define como artista-entidad. Según su entendimiento, aprendió muy temprano no solo a ver “los diferentes paisajes” de su cotidiano, sino también a distinguir las diferentes “capas” de las esferas socioculturales, histórico-políticas en interacción y conflicto, particularmente, cuando estas se contraponen a las cosmogonías de su pueblo de la etnia makuxi con las cuales Esbell construyó su obra pictórica. Es en este espacio de fronteras y capas que el concepto de “permundo” gana potencia expresiva del arte indígena contemporáneo, al explorar la diversidad de mundos en la riqueza de los trazos de la composición del espacio bidimensional del lienzo, como se puede ver en la composición (Figura 8).

En una superficie bidimensional, las capas se dibujan por medio de las líneas fluidas en movimiento y ritmos que organizan volúmenes, texturas y movimientos. En los elementos estéticos producidos en fronteras, se cruzan diferentes mundos. Capas que se desdobl原因 entre dimensiones visibles e invisibles; físicas, espirituales y síquicas; históricas y mitológicas, sin que una prevalezca sobre las otras, aunque estén puestas en tensión en espacios de fronteras. Al redimensionar la mitología de su pueblo en obras artísticas, Esbell no solo explora el movimiento creativo de un gesto creador, sino que también reconfigura el imaginario plástico de su cultura.

No existen límites, ni de divisorias ni de exclusión, entre los seres que viven en las fronteras del espacio que caracteriza el “permundo”, luego, no podría existir en la superficie de sus lienzos, de sus narrativas, de su arte y de su visión ecológica de mundo, donde todos los seres vivos se acomodan, como se puede observar en el lienzo y en el pensamiento que lo acompaña. Tampoco es posible establecer límites y líneas divisorias excluyentes entre los seres vivos que el artista reprodujo en una composición cuyo hibridismo traduce la condición de espacio semiótico de frontera donde se desarrolla la propia vida humana, como se puede observar en el lienzo a continuación (Figura 9).

7. Modelización es un concepto semiótico formulado para designar los procesos culturales productores de lenguaje en diferentes textos a partir de códigos elaborados en procesos de traducción cultural (Lotman, 1978, pp. 25-53).



Figura 9. Jaider Esbell, exponente del arte indígena
Fuente: <https://oespecialista.com.br/jaider-esbell-arte-indigena>

Por un lado, el hibridismo revela una dimensión estética. Los contornos del cuerpo del artista acostado en el piso se sitúan como parte del cuadro y, por lo tanto, es un integrante más de los seres que están dibujados y que modelizan las relaciones fluidas de las fronteras porosas de los cuerpos. En los contornos alineados al dibujo, el cuerpo del artista encarna la pertenencia a los diferentes mundos en los que habita, en una forma de “re-existencia”. Sin embargo, pertenencia, aquí, posee un sentido hondo de sentirse en aquel espacio con el cual el cuerpo mantiene una relación ontológica, o sea, de la condición de un ser que es una entidad y, por lo tanto, un eslabón en la cadena de su ancestralidad.

Por otro lado, el hibridismo es también político. Expresa la preocupación del artista con la vida y la salud del planeta que depende de la interacción entre los diferentes seres, culturas, posicionamientos. Integra, así, sus reflexiones sobre la urgencia ecológica en la cual las vidas humanas interactúan con esferas mayores. En este cosmos de interacciones, los seres vivos se insertan como parte de un juego mucho mayor de conexiones, energías y flujos cuya dimensión desconocemos, así como desconocemos lo mucho que cuesta la insistencia en desarrollar un sistema propio de evolución como humanidad que solo genera un residuo que perturba otras formas de existencia.

De esta forma, la poética del Jenipapo, practicada en la cosmogonía de su pueblo, se concibió en consonancia con la intención de las plantas y de todo lo que hay de sagrado y de medicinal en cada una de ellas.

El pensamiento orientado por la visión en capas que permiten la interacción dinámica en las fronteras de los “permundos” constituye una síntesis de la epistemología que Esbell sitúa en la base del arte indígena contemporáneo en su compromiso estético y político, o mejor, cosmopolítico.

Comprender y asumir un compromiso con las actividades poético-políticas del Arte Indígena Contemporáneo era uno de los objetivos del presente ensayo, sin embargo, se reveló una necesidad para el ejercicio de la ciudadanía y del respeto a nuestros ancestrales y a los seres vivos en la ecología de la integración a la naturaleza. Para ello, la obra y el pensamiento estético-político y humanista de Esbell se convirtieron en un reto a la comprensión de la episteme decolonial⁸ que los pueblos latinoamericanos intentan construir con su historia, memoria, lenguajes y sistemas culturales que se remontan a las diferentes tradiciones de los pueblos originarios y de los pueblos de la diáspora africana que los colonizadores trajeron al continente. A pesar de todas las prohibiciones, violencias y acciones de exclusión, los pueblos y sus culturas permanecen alimentando creaciones y criaturas en composiciones que artistas, activistas y pensadores transforman plásticamente en obras como las esculturas y pinturas que nos orientan y que nos han conducido a la elaboración del presente ensayo sobre las expresiones plásticas del arte indígena contemporáneo practicado por Jaider Esbell y por el cual ha vivido.

Con las intervenciones tan orgánicamente estructuradas de su pensamiento estético-existencial, Esbell ha sido capaz de crear un camino propio de pensamiento decolonial mucho antes de la formulación que ha situado la estesia de las relaciones sensoriales como arteria de las experiencias estéticas y culturales de los pueblos originarios y también por los dislocados en diásporas africanas. Lejos de categorías preestablecidas y autoproclamadas como universales, las experiencias estéticas, tal y como las practica Esbell, suplantando presupuestos teóricos que se colocan por encima de las vivencias.

8. La episteme decolonial designa la ruptura con la lógica y las formas de conocimientos instituidos por la matriz eurocéntrica colonial. Propone la pluralidad de saberes colocando en jaque construcciones históricas de construcción de lugares tomadas como universales y, en nombre de las cuales, ha creado procesos de segregación de seres humanos y de saberes ancestrales. Con sus narrativas plurales, los saberes cosmológicos contribuyen a colocar en crisis las epistemologías de conocimientos hegemónicos. Asimismo, la episteme decolonial no se limita a cuestionar el proceso de descolonización y el consecuente establecimiento de un nuevo Estado, sino que implica un modo de rescatar la pluralidad y el compartimiento de vivencias y saberes existentes practicados por culturas ancestrales. (Krenac, 2019; Quijano, 2000; Quintero, 2019).

En realidad, lo que se observa es que se trata de un pensamiento que contribuye al tratamiento de la cultura a partir de sus procesos dinámicos por más controvertidos, paradójicos, e incluso dilemáticos, que puedan parecer. Las prácticas artísticas reivindican la tarea de la *poiesis* para, así, expandir y enfatizar aquello que dignifica la estesia emergente de fuerzas del imaginario, de la sensibilidad y de los sentidos que se articulan con acciones que luchan para transponer límites. Las fronteras existen, pero no para mantener líneas divisorias de jerarquías y de exclusión, sino para funcionar como lugares en los que las fuerzas en disputa actúan y reaccionan en igualdad de condiciones.

La estesia practicada como *poiesis*⁹ por artistas de la “re-existencia” se ha revelado como uno de los muchos lugares creados por la cultura humana para ser un espacio semiótico de fronteras en el que la intraducibilidad acompaña las interacciones, no como fuerza de exclusión, sino como pulsación de vida que nutre el movimiento de los sentidos de las cosas vivas y no vivas. ¿Qué sería de una sin la otra? Nada más allá de artimañas y astucias de la frontera, sin la semiosis de la diversidad y complejidad del cosmos, que Esbell ha creado tan sensiblemente en el lienzo que acompaña el vocabulario de palabras-portales de los “permundos” por donde ha circulado en la *urbi et orbi* y que ahora circula en otras esferas de energía pulsante.

Referencias

- Cura, (2020). Obra entidades, de Jaider Esbell, sofre ataques virtuais e ameaças de destruição durante festival Cura. *Revista do Museu*. <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/9650-06-10-2020-obra-entidades-de-jaider-esbell-sofre-ataques-virtuais-e-ameacas-de-destruicao-durante-festival-cura.html>.
- Duarte, D. R. et al. (2021). A curva ondulada do rio. Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena. *Belo Horizonte: Filmes de Quintal*, 2021, 11-16.
- Esbell, J. (2020a). A arte indígena contemporânea como campo de manifestação de inconscientes e o disparador político para o além (r)evolutivo. *Galeria Jaider Esbell: Blog Notícias*. <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/11/a-arte-indigena-contemporanea-como-campo-de-manifestacao-de-inconscientes-e-o-disparador-politico-para-o-alem-revolutivo/>
- Esbell, J. (2020b). Apresentação: Raku. *Artérias. Año Paulo: SESCTV*. [Video] <https://www.youtube.com/watch?v=yLDirVLkTwU>

9. La *poiesis* se remonta al proceso de composición artística de valorización del hacer como experimentación de formas y procedimientos artísticos. Se trata de una herencia de la tradición de la *ars téchne* griega constantemente recuperada en diferentes procesos creativos.

- Esbell, J. (2020c). Arte Indígena Contemporânea como armadilha para armadilhas. *Galeria Jaider Esbell: Blog Notícias*. <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>
- Esbell, J. (2020d). Léxico para permundos: Como a entidade artista indígena pode “pescar” em duas águas e servir a duplas comunidades? *Galeria Jaider Esbell: Blog Notícias*. <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/16/lexico-para-permundos-como-a-entidade-artista-indigena-pode-pescar-em-duas-aguas-e-servir-a-duplas-comunidades/>
- Kopenawa, D. y Albert, B. (2015). *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. Companhia das Letras.
- Krenak, A. (2022). *Futuro ancestral*. Companhia das Letras.
- Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras.
- Lander, E. (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO.
- Lotman, I. (1978). *A estrutura do texto artístico*. Estampa.
- Lotman, I. (1990). *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Indiana University Press.
- Machado, R. (2021). Ver em camadas o cruzamento dos mundos. Entrevista especial con Jaider Esbell. Instituto Humanitas *Unisinos On-line*. <https://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/582100-ver-em-camadas-o-cruzamento-dos-mundos-entrevista-especial-com-jaider-esbell>
- Magalhães, R.C. (2021). Serpentes amazônicas estão prontas para dar o bote em Pedro Álvares Cabral. *Revista do Ibira-puera*. <https://parqueibirapuera.org/serpentes-amazonicas-estao-prontas-para-dar-o-bote-em-pedro-alvares-cabral/>
- Mignolo, W. D. y Vazquez, R. (2013). Decolonial AestheSis. Colonial. *Social Text On line*. https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings/
- Oliveira, C. y Setz, R. (2021). Jaider Esbell: Arte indígena desperta uma consciência que o Brasil não tem de si mesmo. *Brasil de Fato* [on-line], 03/11/2021. <https://www.brasildefato.com.br/2021/11/03/jaider-esbell-arte-indigena-desperta-uma-consciencia-que-o-brasil-nao-tem-de-si-mesmo>.
- Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. CLACSO
- Quintero, P. et al. (2019). *Uma breve história dos estudos decoloniais*. MASP.
- Wounds/Decolonial Healings. *Social Text*, 30(4), 1-8. https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings/



**Imágenes y significaciones en el
andamiaje de la revolución
higiénica en México**

*Images and Meanings in the Scaffolding
of the Hygienic Revolution in Mexico*



Dra. Consuelo Córdoba Flores

*Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco
Ciudad de México
shake@azc.uam.mx*

*La enfermedad alcanza la dignidad de representarnos a todos.
Henry-Jacques Stiker (2005).*

*[...]en realidad un mendigo sano es más feliz que un rey enfermo.
Arthur Schopenhauer (1851).*

El origen de la salud pública moderna en México se remonta al periodo de profusión de los ideales higienistas de erradicar la enfermedad, prolongar la vida y conservar la salud, mediante la observancia a diversas reglas y disposiciones en cuatro ámbitos: la conservación de salud de una persona (higiene individual, personal o privada), la salubridad de las colectividades como cimiento de una nación próspera (higiene pública), la salud del hombre como especie (higiene general) y la salud de grupos específicos (higiene especial, como la higiene militar o la higiene escolar).

La aspiración del presidente Porfirio Díaz por modernizar el país se respaldó del pensamiento higienista y con ello, el reconocimiento de la higiene pública como parte de las estrate-

gias sanitarias que impulsó a finales del siglo XIX. Sus preceptos se adoptaron a través del primer Código Sanitario de los Estados Unidos Mexicanos que fue promulgado en 1891, el cual representó la influencia de las opiniones de los médicos sobre los proyectos de obra pública, así como de la legislación en infraestructura urbana y la vida cotidiana.

Cumplir sus estatutos representó una notable transformación de los espacios públicos del país. Así, por ejemplo, se estableció que las edificaciones se dispusieran con niveles de piso más altos que los suelos de patios y las calles, con grandes ventanales. Se construyeron grandes alamedas, parterres y plazas para proveer de aire purificado por la vegetación. En tanto progresaban las obras de infraestructura sanitaria de las ciudades, la insalubridad generada por la escasez del agua potable y por la falta de desagües propició la propagación de enfermedades. Ante esta situación, se instalaron baños públicos con regaderas y se ordenó instalar baños en todas las edificaciones.

Sin embargo, el problema de la falta de higiene corporal se debió a que, lejos de que el baño fuera un privilegio que las clases desfavorecidas no podían tener, la verdadera causa fue que tanto pobres como ricos no atendían su higiene personal y, por lo tanto el desaseo se debía a malos hábitos culturales (González, 1957, pp. 90-91). La propagación de enfermedades ocurrió mayormente entre la población más necesitada, y si bien la falta de hábitos sanitarios podría declararse común, el contexto de la insalubridad reinante era más extenso, pues comprendía además de las inconclusas obras públicas de saneamiento y abastecimiento de agua, el tráfico de alimentos impolutos, aglomeraciones en espacios públicos insalubres (entre otros) teniéndose que afrontar una decadencia sanitaria y social.

Siendo así, conservar la salud pública significó un esfuerzo conjunto donde cada individuo debía de responsabilizarse de su higiene personal: las familias, de su hogar y, el Estado de las ciudades y localidades. En consecuencia, la difusión e instrucción de los estatutos de la higiene entre la población adquirieron un papel esencial para detectar oportunamente la enfermedad, fomentar acciones cotidianas que promovieran la conservación de la salud y transformar así los hábitos y costumbres de la población para la consolidación de una cultura de la higiene en México. Esta difusión y divulgación se llevó a cabo mediante diferentes publicaciones médicas, ingentemente cargadas de recursos visuales, cuya significación e impacto son abordados a continuación.

La profusión de los preceptos de la higiene en México

El primer recurso fueron los libros de texto de higiene general e higiene pública utilizados en el gremio médico. La cuantiosa información e instrucción de los tratados relativos a la higiene se importaron en su mayoría de España, Estados Unidos de Norteamérica, Francia e

Inglaterra, siendo el vector de actualización de los médicos mexicanos más avezados cuyo nuevo conocimiento adquirido fue a su vez transmitido formalmente, desde 1838, en el Establecimiento de Ciencias Médicas.¹

Si bien en sus inicios la higiene fue un apéndice de la cátedra de Fisiología,² a partir de 1868 se reconoció la estrecha relación del hombre con su medio ambiente, estableciéndose la cátedra de Higiene y Meteorología, momento en el que los estatutos higienistas se abordaron de manera más amplia, ya que no sólo se enseñó la higiene especial o individual como estrategia para conservar la salud del organismo, también se contempló la higiene pública o social en la enseñanza de la Medicina. Desde la dupla hombre-entorno, los principios de la higiene fueron abordados con un enfoque que contemplaba a la población, donde las estadísticas de natalidad, mortalidad, nupcialidad, vida media y vida probable fueron indicadores para estudiar casos de endemias, epidemias y pandemias.

De igual forma, se impartieron temas como los tipos de suelo de la Ciudad de México y su comportamiento con el calor, los gases y el agua; la distribución de la vegetación y sus características; el aire y el clima; inclusive, se enseñaban los estatutos para la elección o preparación del sitio para edificaciones, en los que se disertó sobre el tipo de construcción y su extensión, su orientación y distribución, su ventilación e iluminación. Asimismo, se enseñaron los requerimientos higiénicos para los espacios públicos, tales como hospitales, hospicios, mercados, baños públicos, teatros, circos y rastros (entre otros).

El impacto de los conocimientos adquiridos sobre la higiene entre el gremio de los médicos a través de la cátedra de Higiene y Meteorología fue palpable al aplicarse la teoría en la práctica al analizarse el agua, aire, carne, leche, pulque, granos y otros comestibles, como parte de una nueva responsabilidad de la praxis médica en el marco de la salud e higiene públicas por parte de los médicos más avezados, los profesores y alumnos de medicina (AHENM-UNAM, 1888).

Aunado a lo anterior, la trascendencia que adquirieron las obras extranjeras sobre higiene que llegaron a México se constata también en la proliferación de varios escritos de médicos, arquitectos e ingenieros mexicanos que aplicaron los principios higienistas a las problemáticas del país. Estas versaron sobre el material didáctico que se integró a los programas de es-

1. Institución que antecedió a la actual Facultad de Medicina de la Universidad Autónoma de México.

2. Se le considera al doctor Manuel Eulogio Carpio el precursor de la enseñanza de la higiene en México, quien, influenciado por Xavier Bichat, François Magendie y Thomas Sydenham, a partir de 1833 y hasta su muerte en 1860, incorporó los fundamentos del higienismo. Le sucedieron los doctores Ignacio Alvarado (1861-1867), Ladislao de la Pascua y Martínez (1867-1873), José Guadalupe Lobato (1874-1878), Ildelfonso Velasco (1874-1878) y Luis E. Ruiz (1878-?, 1887-1889). Los libros consultados fueron en su mayoría franceses (Flores, 1886, pp. 684,686). Esta cátedra se impartió hasta 1940, supliéndose por la cátedra de Medicina Preventiva y finalmente por la de Salud Pública, aún vigente.



Cuadro 1. Obras de médicos mexicanos para la difusión de los principios de la higiene.

tudio de la Escuela de Medicina (relacionado con estudios de geografía y estadística médica, medidas preventivas y correctivas de enfermedades y epidemias); estudios de tecnologías para las obras de infraestructura sanitaria; y la enseñanza de los fundamentos de la higiene a la población (Cuadro 1).

El segundo, los escritos dirigidos a la población mediante manuales de medicina doméstica, manuales para la instrucción de los docentes, las cartillas de instrucción de la higiene personal y especial, y las cartillas de vacunación. Se distinguen por traducir el lenguaje técnico de las ciencias médicas al lenguaje vulgo, así como la simplificación de elementos de anatomía y fisiología en las ilustraciones anexas, para la comprensión de toda clase de personas. Dada la importancia de mantener la salud en otros espacios fuera del hogar, los escritos de higiene especial detallaron las medidas profilácticas específicas para espacios de apañamientos como escuelas, fábricas y la vida militar.

Por ejemplo, se originaron estudios relacionados con la higiene escolar o pedagógica, cuyo contenido versó no solo acerca de las condiciones óptimas necesarias de las edificaciones y mobiliario de las escuelas, también sobre la instrucción a los docentes sobre la identificación de las enfermedades escolares más comunes tales como miopía, hemorragias nasales,

tuberculosis pulmonar y las desviaciones de la columna vertebral, así como sus tratamientos preventivos y correctivos. Además, se trató sobre la redacción de material adecuado para inculcar los hábitos de higiene en conjunción con la formación intelectual de los infantes. En tiempos de epidemias, si bien mediante las cartillas de vacunación se daba instrucción al personal médico para suministrar las vacunas, también se dirigieron a la población especificando las acciones correctivas como de prevención de la salud, en aras de evitar la propagación de las enfermedades infecciosas recurrentes para ese momento, tales como viruela, difteria, tifo exantemático, sarampión, escarlatina, tosferina, tuberculosis y sarampión (Cuadro 1).

El tercero, los periódicos y las revistas para médicos y para la educación popular de la higiene. Como consecuencia del positivismo emergieron varias sociedades médicas, las cuales, ávidas de adquisición e intercambio del nuevo conocimiento médico-científico, no tardaron en elaborar ingente material de divulgación dirigido al gremio de médicos y, de menor cantidad, el enfocado al pueblo (Cuadro 1).

El cuarto, los congresos de medicina. Con el referente de los congresos realizados en Europa y Norteamérica se celebró el Primer Congreso Nacional de Médicos en 1876 y el Segundo Congreso Nacional de Médicos en 1878. Como resultado de la polémica entre la teoría miasmática³ y la teoría del origen microbiano de las enfermedades, el constructo del higienismo tomó más fuerza, y los subsecuentes congresos llevaron su denominación, razón por la cual, en la segunda edición de dicho congreso, que se llevó a cabo en 1878, los asambleístas cambiaron su título a Congreso de Higiene e Intereses Profesionales y, posteriormente, se realizaron el Congreso Higiénico Pedagógico en 1882, y el Congreso Nacional de Higiene en 1883 (Liceaga, 1949, pp. 161, 175, 185).

El quinto, las exposiciones sobre higiene. La primera fue la Exposición Popular de Higiene que se llevó a cabo en 1910, en el marco de las fiestas del Centenario de la Independencia de México en conjunto con la Exposición Médica Mexicana (García, 1911, pp. 261-267). Si bien el proyecto del régimen porfiriano fue resguardar todo el material recabado de dicha exposición en el Museo Nacional de Higiene, la etapa revolucionaria impidió su concreción. Las fiestas del Centenario de Consumación de la Independencia en 1921, fueron el escenario en el que se reanudaron las exposiciones sobre higiene a través de la Semana del niño junto con la Exposición del niño (Alanís, 2009, pp. 40-41) y, en 1937, la Semana Nacional de Higiene. Fue hasta 1944 que se fundó el Museo Nacional de Higiene de la Ciudad de México con sede en el convento de Corpus Christi.

3. Propuesta por Thomas Sydenham (1624-1689) y Giovanni María Lancisi (1654-1720) quienes afirmaban que las emanaciones provenientes de la putrefacción de la materia y de la contaminación del agua y el suelo, conocidas como miasmas, eran el vector de contagio de enfermedades.

Los signos de la enfermedad: la fisiognomía en la semiología médica doméstica, donde el cuerpo departe

La atención de la enfermedad revolucionó gracias a los importantes avances en el ejercicio de la medicina, tras el surgimiento de la microbiología en el siglo XVII y con el nacimiento de la bacteriología en 1857, ciencias que demostraron que los microorganismos son los causantes de un sinnúmero de enfermedades, e inspirando a los precursores de la virología e inmunología, entre otros campos de la biología moderna.

En el marco mexicano, poco a poco, la práctica de la antisepsia y la teoría de los gérmenes tuvieron buena acogida y no tardó su profusión en la Gaceta Médica de México, su aplicación en la higiene pública, al tomarse medidas de control en los rastros y animales infectados y, su inclusión en el programa de estudios de la Escuela de Medicina, con la apertura de dos nuevas cátedras: Microbiología (1883) y Bacteriología (1888). Así, por ejemplo, se empezó a utilizar ácido carbólico o fenol como antiséptico, lo que permitió realizar operaciones quirúrgicas con mayor seguridad elaborándose por primera vez, entre 1877 y 1885, vacunas contra el ántrax, el cólera y la rabia, todas ellas debidas a Louis Pasteur (Latour, 1995, pp. 14-15, 18-20, 22, 31, 35).

En la difusión de este nuevo conocimiento las imágenes tomaron un papel esencial, de manera que los dibujos, los modelados de cera y las fotografías fueron los recursos que secundaron la información en medios impresos, hospitales, laboratorios, escuelas y museos. Valía extendida al campo de la semiología médica, dado que, mediante las imágenes se ilustraban las patologías manifestadas en el cuerpo, es decir, los signos de la enfermedad, o bien, se ejemplificaban las rutinas de ejercicios, artefactos para coadyuvar en los hábitos de higiene, la vestimenta u otras costumbres que contribuirían a recobrar la salud y preservarla de la enfermedad. Por lo tanto, proveer también a la población de los conocimientos básicos para detectar oportunamente las enfermedades más comunes, ya sea por la falta de higiene personal, por su fácil transmisión o ambos casos, fue otro de los propósitos de los médicos higienistas.

Debido a los estragos de las epidemias ocurridas en el país, la vacunación era un meandro recorrido, ya que, en 1804, el doctor Francisco Javier Balmis trajo desde España la vacuna contra la viruela, misma que había aplicado Edward Jenner desde 1796 (Álvarez et al., 1960, pp. 180, 183).⁴ Para difundir las instrucciones tanto a los médicos como a la población sobre la naturaleza de la vacuna, su correcta aplicación y las po-

4. La vacuna de la viruela proviene de inocular a una persona del virus de la viruela bovina (que no es mortal), la cual produce pústulas y cuyo fluido contenido al noveno o décimo día, llamado "fluido vacuno flor" o "grano vacuno" (vacuna) es el mismo que se inocula a su vez, a las personas sanas para volverlas inmunes.

sibles reacciones; o bien, sobre la identificación de una vacuna falsa resultante de un procedimiento erróneo, los médicos más experimentados elaboraron cartillas de vacunación.

El material de esta índole que ha encontrado quien suscribe carece de imágenes, a excepción de la obra del doctor Miguel Muñoz titulada *Cartilla o breve instrucción sobre la vacuna*, publicada en 1840, en la que se ilustra el proceso de maduración de las pústulas, (Figura 1) para identificar acertadamente el “fluido vacuno flor”, así como la pústula de una vacuna falsa, y, por ende, realizar adecuadamente la aplicación del antígeno varioloso.

Los textos sobre los principios de la higiene privada dirigidos a la población se caracterizaron por reemplazar el lenguaje técnico de la medicina por un lenguaje accesible con dos propósitos. El primero, instruir al lego sobre la detección de enfermedades, así como la preparación y suministro de los posibles tratamientos (farmacopea), traducidos en manuales de medicina doméstica. De esta índole se encuentran los trabajos de los doctores Antonio Velasco (1886) y Carlos Barajas (1908).

Antonio Velasco escribió su obra como libro de texto para la Escuela Nacional Secundaria de Niñas, institución en la que fue docente de la clase Medicina Doméstica, no obstante, dejó claro que, sin hacerle perder a la materia tratada su carácter científico, elaboró y redactó este material para la utilidad de toda clase de personas, dado que, integró el significado de los términos técnicos.

Sus instrucciones comienzan con un breve abordaje de las nociones de anatomía como introducción al “estudio de las enfermedades del conocimiento anatómico de los órganos enfermos, ilustrando este asunto con las correspondientes figuras”, después describe y explica claramente los síntomas o signos de las enfermedades de una manera clara y extensa, por último, pormenoriza el tratamiento o método curativo “incluidos en él mismo los medios preservativos e higiénicos, basados en el estudio de las causas; los principales medicamentos, sus propiedades físicas y químicas, su preparación, sus dosis y maneras de administración” (Velasco, 1886, p. XI-XII). Su saber médico lo complementa con once láminas de la anatomía de los aparatos dentario, digestivo, biliar, respiratorio y nervioso (Figura 2).

Primo non nocere [sic],⁵ lema hipocrático del que Carlos Barajas se vale para explicar que la intención de su obra es un libro de carácter científico que tiene como finalidad la popularización de los conocimientos de la medicina para “las personas que viven lejos de un médico, y aquellos que, teniéndolo cerca, quieran ser buenos colaboradores de sus facultativos” (Barajas, 1908, pp. V-VII). Símil a la obra de Antonio Velasco, Barajas primeramente aborda

5. *Primum non nocere* “Lo primero es no dañar”, una de las premisas éticas del médico.

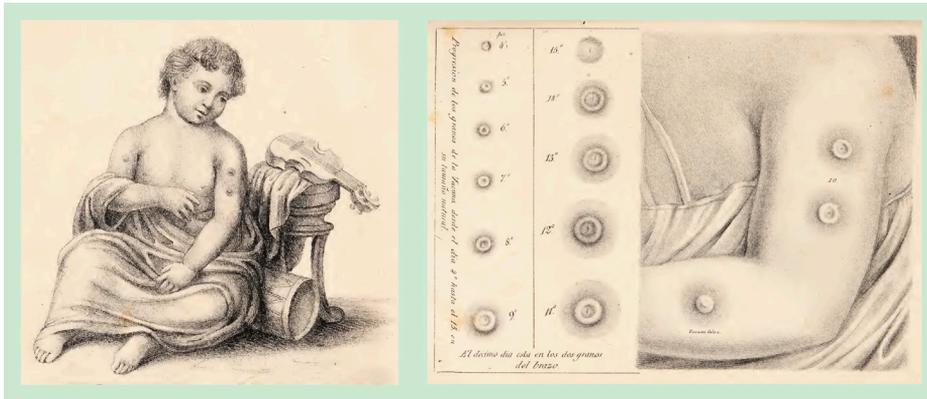


Figura 1. Izquierda: portadilla de la cartilla de vacunación de Miguel Muñoz. Derecha: morfología de las pústulas de la viruela bovina y su evolución. Fuente: Adaptado de (Muñoz, 1840, s. p).

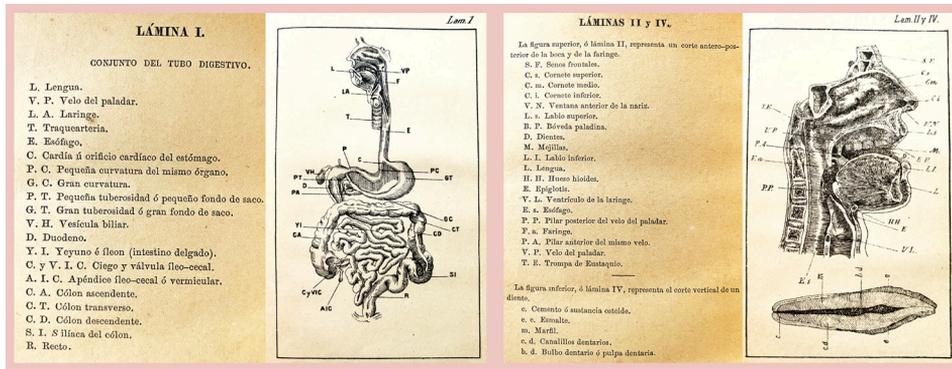


Figura 2. Parte del repertorio gráfico de las nociones de anatomía de Antonio Velasco. Fuente: Adaptado de (Velasco, 1886, s. p).

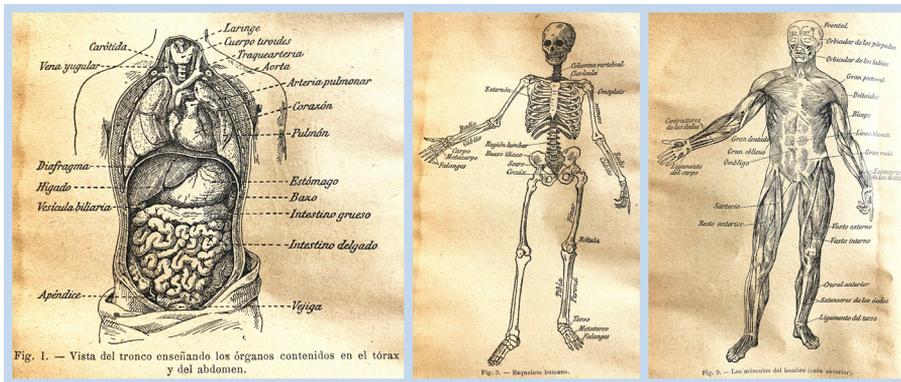


Figura 3. Algunos de los dibujos de la obra de Carlos Barajas. Fuente: Adaptado de (Barajas, 1908, pp. 3, 5, 10).

los principios básicos de anatomía y fisiología (aunque con mayor profundidad) empleando varias ilustraciones (Figura 3), para tratar después las enfermedades y sus causas, la preparación de los medicamentos, concluyendo con el abordaje de los principios de la higiene privada. Con este fin, cada enfermedad la aborda organizando la información por su definición, causas, síntomas, diagnóstico y tratamiento.

El segundo propósito fue enseñar los criterios médicos relacionados con la higiene personal y la higiene especial en los ámbitos escolar y militar. Además de los manuales destinados a la instrucción de los docentes (Cuadro 1), sobresalen las cartillas como materiales sintetizados impresos de rápida lectura como medio idóneo por el que se propagaron los principios de la higiene personal entre la gente, siendo notable su enfoque hacia la infancia y la juventud, las cuales, bajo el acompañamiento del educador, coadyuvaban con los manuales de medicina e higiene privada.

De esta índole se encuentran los trabajos de José M. de la Cruz-Roja (1877) *Cartilla de higiene privada y pública para uso de las escuelas de instrucción primaria y del pueblo mexicano*, y de Manuel Uribe y Troncoso (1913) *Cartilla de Higiene personal*, cuyo escrito es una adaptación al contexto mexicano de la obra de John Woodside Ritchie y Joseph S. Caldwell (1910) *Primer of Hygiene*, la cual sobresale además de la inclusión de cuantiosas ilustraciones (elaboradas por los artistas Karl Hassmann y Hermann Héyer) por la integración de dos apartados dirigidos al docente: preguntas y ejercicios aplicables a los alumnos, así como los conceptos e ideas necesarios de enfatizar en clases, ambos, por cada tema.

Igual que los anteriores manuales de medicina doméstica, en esta literatura se integró la descripción detallada de las enfermedades y sus signos, aunada a la explicación clara de los hábitos, conductas y artefactos necesarios para llevar una vida higiénica. Los escritos de higiene personal fueron elaborados por Juan Ramírez (1865) *Manual de higiene privada para uso de toda clase de personas y dedicado especialmente a la juventud en su enseñanza secundaria*; Juan López Tilghman (1920) *Medicina práctica al alcance de todos* y, dos obras del doctor Máximo Silva *Sencillos preceptos de la higiene al alcance de todos* (1886) e *Higiene popular* (1917).

Disímil de los manuales de medicina doméstica, las ilustraciones de anatomía y fisiología del texto de Manuel Uribe contienen la información más simplificada y complementan las explicaciones de las causas de ciertas enfermedades (etiología), así como los debidos cuidados para la preservación de la salud (Figura 4).

Debido a que la obra de Manuel Uribe (1913) se enfoca en la higiene escolar, instruye sobre la detección de las enfermedades más comunes en los infantes que pueden pasar desapercibidas por su padres o maestros y, por ende, acarrear consecuencias perjudiciales. Un

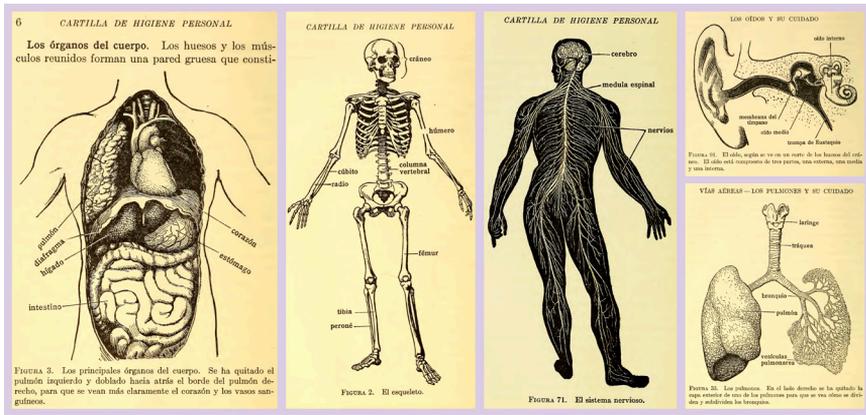


Figura 4. Ilustraciones de anatomía del cuerpo humano, complementarias de las descripciones de las enfermedades y las medidas higiénicas. Fuente: Adaptado de (Uribe, 1913, pp. 4, 6, 123, 70, 158).

caso que trata sobre las vías respiratorias es el desarrollo de vegetaciones adenoideas y la hipertrofia (aumento desmesurado) de las amígdalas (amigdalitis) a causa de infecciones bacterianas y virales, afectando así el sistema inmunológico y, en algunos casos, causando pérdida de la audición. Tras la descripción de las causas de esta enfermedad y su referencia anatomo-fisiológica, describe los signos faciales por el cual puede identificarse (Figura 5).

El matrimonio y la procreación son el basamento de una familia higiénica para Máximo Silva (1917), por ello, comienza explicando los principios de la higiene en el matrimonio, el embarazo, el puerperio y los cuidados del niño, tanto en el hogar como en la vida escolar. Después, pormenoriza diecisiete enfermedades contagiosas empleando dibujos y fotografías para ilustrar algunas de ellas. Por ejemplo, las manifestaciones cutáneas de la sarna o bien, la tiña *tonsurante* microscópica, es decir, un trastorno de la piel causada por un hongo y en este caso, en el cuero cabelludo de una niña; la variante de la tuberculosis cuando ataca la lengua identificándose por la presencia de úlceras; o bien, la aparición de placas mucosas en la boca, enfermedad asociada a otras enfermedades como la sífilis, el papiloma humano o la anemia (Figura 5).

Otro aspecto sobre los cuidados del cuerpo se relaciona con las afecciones mentales. Si bien tratar su devenir histórico es complejo, el contexto que aquí compete es el de la Ilustración, cuna del alienismo, movimiento en el que se gestaron variadas clasificaciones de las enfermedades mentales y teorías sobre su origen, las cuales permearon en México a finales del siglo XIX. Desde esa óptica, los higienistas mexicanos afirmaban que había cuidados del cuerpo y estrategias pedagógicas que impedirían contraer afecciones como “manía” “debilidad”, “imbecilidad”, “idiotéz”, etc., clasificaciones que para ese entonces se encontraban

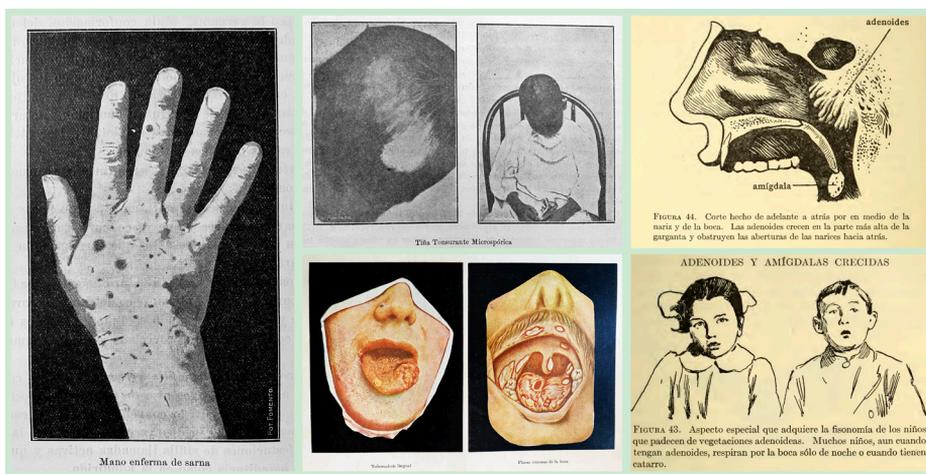


Figura 5. Ejemplos de patologías visibles en la piel.

Fuentes: Adaptados de (Silva, 1917, pp. 27, 424, 425; Uribe, 1913, pp. 85, 86).

en boga a raíz de las aportaciones de Philippe Pinel (1801), Jean Étienne Esquirol (1805) y la teoría de la degeneración de Bénédicte Augustin Morel (1857).

Según Máximo Silva (1917), el ejercicio y el juego propiciaban el buen desarrollo del cuerpo y mente de los niños, porque lo fortificaban y afirmaban su temperamento, sirviendo “[...]de contrapeso a esos precoces desgastes intelectuales, o a extravíos del ser moral, que tanto predisponen a los trastornos del cerebro” (p. 442), puntualizando la importancia de instituir



Figura 6. Niños con padecimientos mentales. Fuente: Adaptado de (Silva, 1917, pp. 442-445).

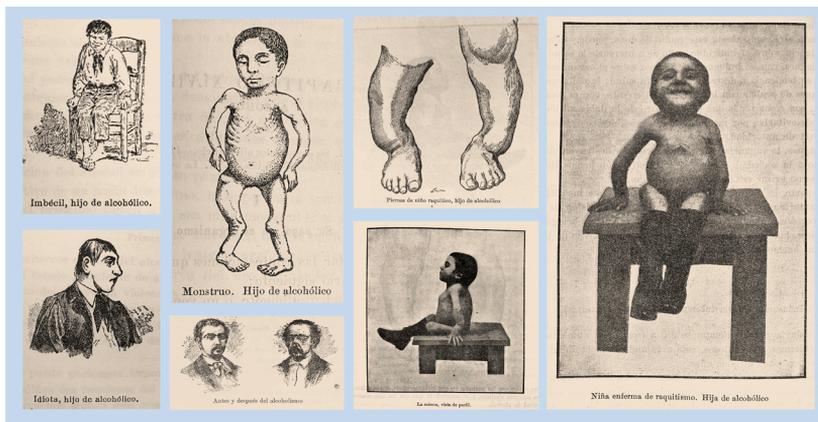


Figura 7. Algunos padecimientos mentales y el raquitismo eran asociados al alcoholismo.
Fuente: Adaptado de (Silva, 1917, pp. 628, 629, 651, 674-676).

escuelas o clases especiales para niños con anomalías mentales, en continuidad con las ideas de los alienistas de rehabilitar y de integrarlos en la sociedad (Figura 6).

De acuerdo con Morel (1857) el alcoholismo, como degeneración, era considerado una causa de otras degeneraciones congénitas, entre ellas las denegaciones catalogadas como idiotez (deficiencia muy profunda de las facultades mentales), imbecilidad (retraso mental moderado), cretinismo (retraso de la inteligencia acompañado de defectos del desarrollo orgánico) o el raquitismo.⁶ Nótese en la Figura 7, las connotaciones vinculadas al imaginario de lo monstruoso ya que, desde la semiología médica algunas enfermedades mentales fueron el supuesto signo de alcoholismo y símbolo de lo monstruoso, de esta forma, refiere Jean-Jacques Courtine (2005) “[...]ya no hay presencia sino ausencia, ya no hay cuerpo sino signos, no hay silencio, sino discursos” (p. 367).

Por otro lado, estas imágenes significan además una dimensión social del cuerpo enfermo que transgrede la normalidad anatómo-fisiológica establecida por las ciencias médicas. En pocas palabras, dibujo, fotografía y la diagnosis médica se conjuntan en un espacio de representación ideográfica de lo que se concibe como anomalía, con la finalidad de enseñar una semiología médica doméstica en la sociedad, por consiguiente “el monstruo no habría escapado, pues, al universo de lo sagrado sino para caer en la jurisdicción de la ciencia [...] que se apartaba poco a poco de una herencia de supersticiones y creencias [...]el monstruo no pertenecía a otro reino que el de la medicina” (pp. 360, 362, 363). De allí, el nacimiento de la teratología en el siglo XIX.

6. Las malformaciones por ablandamiento y debilitamiento de los huesos en los niños, en realidad es causado por la falta de vitamina “D” de la madre, por nacer prematuros, o bien, adquirida durante los primeros años de la infancia.

Entonces, es cuando el cuerpo departe, que el médico desde la mirada de la fisiognomía lo percibe como un territorio de “signos, trazas, marcas, indicios, rasgos físicos, etc.” (Courtine, 2005, p. 294) para enunciar, a través de una gramática de los signos la enfermedad, porque el síntoma es el signo (Foucault, 2001, pp. 131, 138). Imágenes que son un recurso para instruir al pueblo mostrando los síntomas objetivos del cuerpo alterado, al cuerpo enfermo y, como lo afirma David Le Breton (1999) el cuerpo es interrogado y da una lectura particular de sus malestares (p. 146) (síntomas subjetivos), primero para la descripción, diferenciación y clasificación de las enfermedades desde la mirada de la praxis médica y, después, a través de las imágenes, para la identificación de enfermedades desde la mirada de las demás personas.

Tomando la propuesta de Peirce (1978), los signos de la enfermedad en el cuerpo anómalo se vuelven indicio en el momento de su detección, ícono cuando forma parte del “saber médico” y símbolo una vez que dicho “saber médico” se inserta en el imaginario colectivo y, en estos casos, el monstruo no es lo monstruoso, porque lo monstruoso es “[...]lo no real, sino lo imaginario, la fabricación de un universo de imágenes y de palabras que supuestamente transcribe lo irrepresentable, el encuentro brutal con la inhumanidad de un cuerpo humano” (Courtine, 2005, p. 368). De esta manera, la semiología médica permea en la semiótica, porque al tenor de Roland Barthes (1993) “...evidentemente, entre la semiología general y la semiología médica hay no solamente identidad de designación sino también correspondencias sistemáticas, correspondencias de sistemas, de estructuras; hay, incluso, quizás, una identidad de implicaciones ideológicas, en torno a la noción misma de signo[...] hemos pasado de lo fenomínico [sic] a lo semántico” (pp. 268, 269).

Así, metoposcopia, quiromancia y frenología se transformaron en fisiognomía al abandonar el terreno de la divinidad y de lo astral, aterrizando en el campo de las ciencias médicas. Una fisiognomía que, a través de los manuales de medicina doméstica y las cartillas de higiene como instrumentos didácticos cargados de signos y símbolos, coadyuvaban mediante la percepción visual al reconocimiento de la enfermedad por parte del pueblo y al nuevo ideario de prosperidad desde el cariz de la salud. Como se verá a continuación, mediante la instrucción de los principios de la higiene personal, se pretendió consolidar una cultura de la higiene en México.

La higiene personal: signos de salud, repertorio simbólico de prosperidad nacional

¿Cómo preconizar la preservación de la salud? Los preceptos de la higiene privada fueron adaptados a la vida cotidiana traduciéndose en hábitos y modos de vida que el gremio médico y otros personajes de influencia social establecieron como los apropiados. Por un

lado, enfocándose en las cualidades espaciales higiénicas indispensables de las viviendas, escuelas o espacios de trabajo y, por el otro, en la higiene del cuerpo, que contenía nociones de anatomía y fisiología para comprender el origen de algunas enfermedades, así como los hábitos necesarios para preservar la salud (Cuadro 1), abordados de manera sucinta a continuación.

Las habitaciones. “Adonde no entra el sol, entra el médico. Es decir, que allí se desarrollan enfermedades serias” (Uribe, 1913, p. 82). Si bien proveer de espacios higiénicos implicó la debida disposición de las edificaciones y, correspondió a los arquitectos y urbanistas su ejecución en la esfera de la higiene pública, como la necesidad de mantener al menos 27 m³ de aire puro por persona mediante techos altos, grandes ventanas que permitieran, además de la penetración de la luz solar, las corrientes de aire con efectiva renovación, así como los pisos altos separados del suelo, era necesario que en la vida cotidiana se tomaran ciertas medidas.

La cartilla de Manuel Uribe y Troncoso (1913) señala la importancia de destinar una habitación para cada actividad,⁷ evitar apiñamientos en los dormitorios y mantener libre de polvo las habitaciones, sacudiendo con paños húmedos y utilizando aspirador mecánico (pp. 73, 80-83). En este tema, Máximo Silva (1917) puntualiza las providencias necesarias del cuidado de los recién nacidos y los niños, recomendando la constante vigilancia de la temperatura en las habitaciones dependiendo del clima y las necesidades particulares de temperaturas tibias para la habitación de un bebé o de un enfermo (p. 118).

El mobiliario escolar. De acuerdo con Uribe (1913), el cuerpo erguido se mantiene fuerte para “dar al corazón y a los pulmones el espacio necesario para trabajar” (p. 111). Además de prescribir el ejercicio para fortalecer los músculos, se diseñó mobiliario escolar antropométrico y ajustable que propiciara “la posición higiénica”, la cual “[...]exige que los pies descansen con firmeza en el suelo; que pierna, muslo y caja del cuerpo, formen entre sí ángulo recto” (Giner, citado en Silva, 1917, p. 339), para evitar las posturas viciosas que podrían provocar daños en la columna, como escoliosis y cifosis. La relevancia de su detección oportuna desde la etapa infantil facilita su tratamiento debido a la blandura de los huesos (Uribe, 1913, pp. 113-114), razón por la que estas instrucciones se dirigieron a los padres y los docentes (Figura 8).

Alimentación sana. Manuel Uribe (1913) señala que la higiene del cuerpo comienza con la correcta elección de las sustancias alimenticias reconstituyentes del cuerpo y las que proporcionan calor y fuerza. Por ello, instruye sobre la debida preparación higiénica para evitar

7. En el caso de las viviendas rurales o precarias, en una sola habitación se conjuntaban la cocina con braseros o fogones sin chimenea, con los dormitorios, exponiéndose las personas por tiempos prolongados al ácido carbónico y el óxido de carbono, con posibilidades de envenenamiento de la sangre (pp. 80-81).

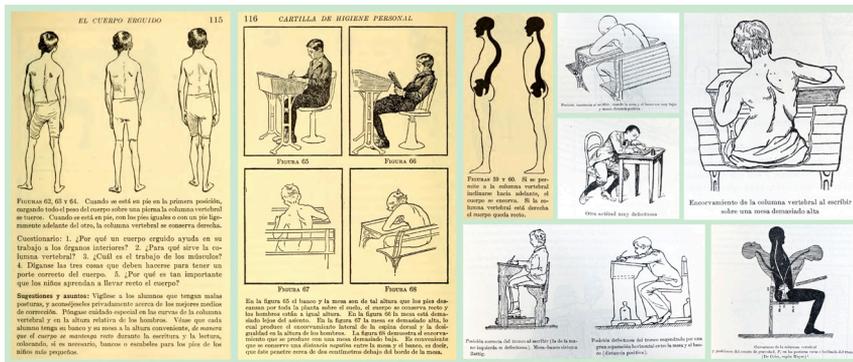


Figura 8. Posturas viciosas y la "postura higiénica".

Fuentes: Adaptado de (Urbe, 1913, pp. 113, 115, 116; Silva, 1917, pp. 337, 339, 340).

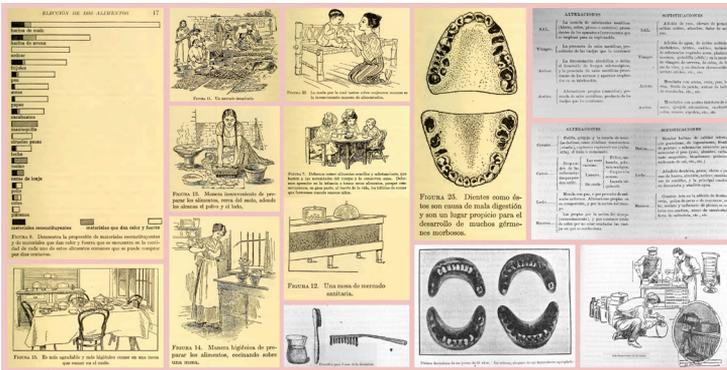


Figura 9. Además de los dibujos que refieren a los beneficios de la higiene alimenticia, las gráficas y esquemas fueron un recurso para explicar las cualidades nutritivas de algunos comestibles y sus posibles adulteraciones perniciosas. Fuentes: Adaptado de (Urbe, 1913, pp. 13, 17, 26, 29, 31, 32, 33, 53, 57; Silva, 1917, pp. 489, 512, 534, 557, 561).

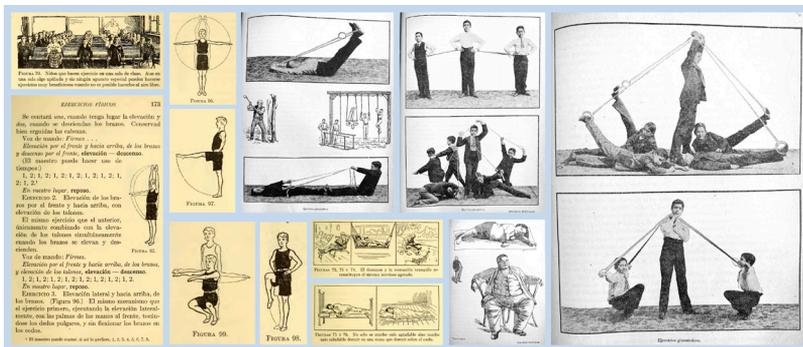


Figura 10. Disposiciones para el descanso y recomendaciones de rutinas gimnásticas. Fuentes: Adaptado de (Urbe, 1913, pp. 120,125,127,173-178; Silva, 1917, pp. 769,777,787).

el desarrollo de las bacterias causantes de la putrefacción o de enfermedades intestinales, los apropiados hábitos de aseo de la boca y elaboración de diferentes dentífricos, masticación, ingesta de líquidos y porciones de alimentos como prácticas que coadyuvan en la conservación de los órganos digestivos y su preservación de la dispepsia, apoyándose de las respectivas nociones fisiológicas. Semejante es el abordaje de este tema por Máximo Silva (1917), quien además profundiza sobre las falsificaciones y adulteraciones de los alimentos, prácticas usuales de esa época.

Por ejemplo, la leche adulterada por la adición de agua impura, hielo para conservarla, masa de sesos de carnero, almidón y médula de huesos, o bien por la sustracción de su mantequilla. Adicionalmente, sobre las repercusiones por el consumo de alimentos provenientes de animales enfermos (como la tuberculosis y el cólera aviario), carnes infestadas de parásitos, la descomposición de cereales, la añadidura de alumbre y sulfato de cobre al pan, las sales de plomo utilizadas en esa época como colorantes de jarabes, pastillas o dulces, o las variedades de mezclas de sustancias perniciosas para la elaboración de condimentos. Todo esto, referenciándolo como incumplimiento a la normativa establecida por el primer código sanitario de 1891 (Figura 9).

Ejercicio, reposo y sueño. La adecuada alimentación provee de la fuerza necesaria para hacer ejercicio, el cual, a su vez, facilita la digestión además de activar la circulación de la sangre y desarrollar los músculos, por el contrario, los malos hábitos alimenticios combinados con la vida sedentaria promueven obesidad.

El ejercicio diario moderado para no dañar el corazón, en conjunción con el descanso y el sueño igualmente moderados, contrarrestan dichas patologías y contribuyen además al trabajo regular del sistema nervioso (Uribe, 1913). Si bien por recomendación de Uribe y Silva el mejor ambiente para ejercitarse es al aire libre, sugirieron también hacer rutinas de gimnasia en las aulas, para contrarrestar el agotamiento muscular provocado por estar en una misma posición varias horas, destacando el trabajo de Máximo Silva (1917) porque escudriña los principios de la enseñanza de la gimnasia y especifica varias rutinas para los infantes (pp. 779-804) (Figura 10).

La piel y su necesidad de aseo. Georges Vigarello (2005b) explica cómo las prácticas de la ablución y el baño a principios del siglo XIX en occidente eran “especializadas” dado su empleo en la terapéutica médica, realizándose de manera esporádica en espacios públicos y, en el caso de la burguesía, en los cuartos de baño contiguos a las habitaciones (pp. 281-282, 284-285). Al demostrarse que las secreciones de sudor y sustancias grasas en conjunción con el polvo propician la proliferación de gérmenes con posibilidad de penetrar por las excoriaciones y heridas, provocando enfermedades, el baño se volvió una práctica frecuente y común.

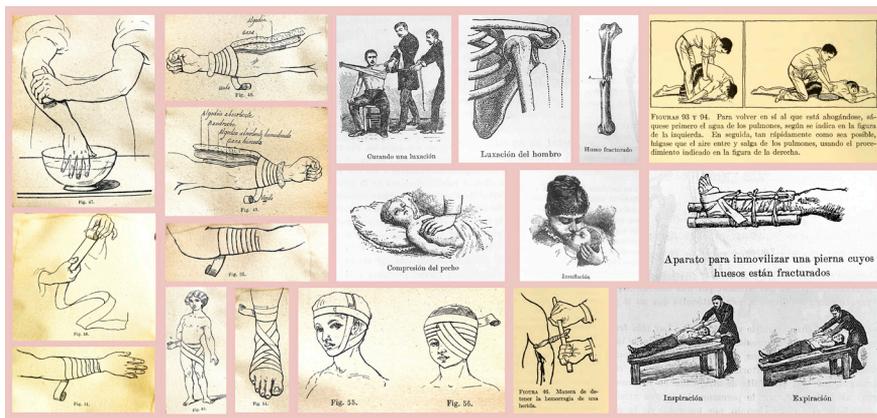
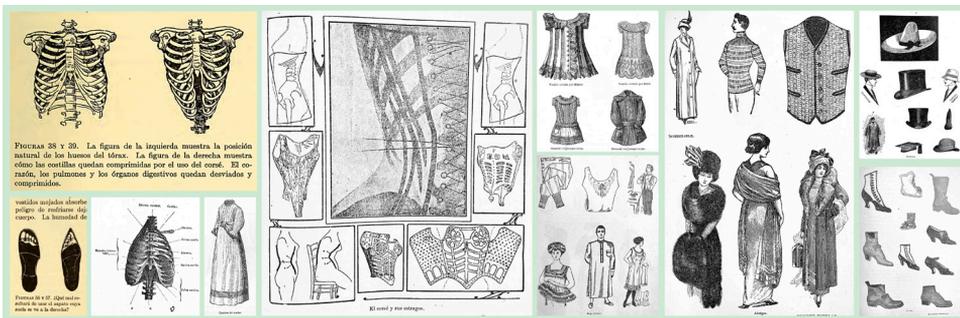
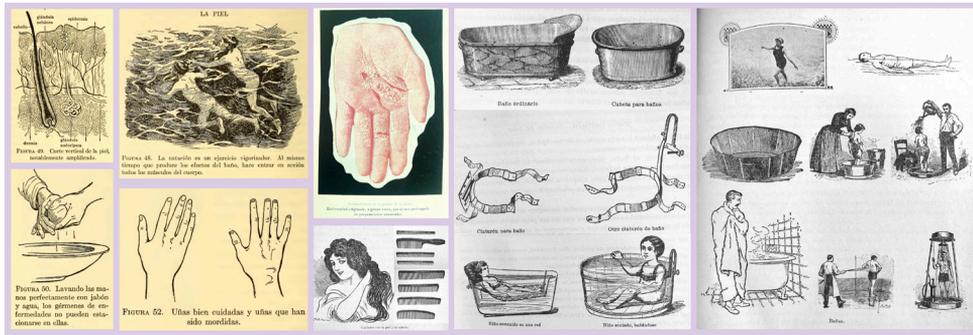
Manuel Uribe (1913), después de una sucinta explicación de la anatomía y fisiología del órgano de la piel, tildó la relevancia de la limpieza corporal con agua y jabón en aras de revertir el ideario equívoco predominante, porque “muchas personas tienen la preocupación de que los baños originan enfermedades, catarros, reumatismo y hasta el tifo” (p. 101). En contraparte, recomendaba bañarse con agua fría enfatizando que la natación además de cumplir el cometido del baño frío, ejercita el cuerpo.

Por otra parte, Máximo Silva (1917) primeramente trata los beneficios de la hidroterapia y ejemplifica las tinas y cinturones de seguridad para el baño de los niños, después, se enfoca en los adultos y aborda las clasificaciones de baños (turco, egipcio, ruso, abluciones, etc.), así como las respectivas temperaturas recomendadas, denotando la importancia de los baños y lavaderos públicos. Uribe y Silva destacan que el cuidado del cabello y las uñas son el complemento de la higiene de la piel, debido a que las afecciones del cuero cabelludo por microorganismos o por alteraciones de las glándulas sebáceas por falta de la limpieza corporal, pueden producir tipos de caspa, por morder las uñas, deformarse los dedos de las manos o bien, por el manejo de sustancias arsenicales (Figura 11).

La vestimenta. Desde luego las instrucciones giraron en torno la elección de las prendas adecuadas según el clima, distinguiendo las cualidades de las fibras, telas, pieles y sus propiedades térmicas relacionadas con el color, así como la importancia de usar ropa limpia y seca, sugiriéndose mudarla al menos una vez a la semana y, de no ser posible, asolearla. Se prestó especial atención en la utilización de la ropa especial para dormir para ofrecer la comodidad necesaria durante el sueño, ya que la costumbre era dormir con las ropas de día.

La visión de los médicos acerca de la vestimenta discrepaba de los cánones de la moda de la época en cuanto al uso del corsé o de ropa y cinturones muy ajustados, porque según Silva (1917) y Uribe (1913) al comprimirse las costillas se obstruye la circulación de la sangre, se atrofian los músculos, se desvía la columna, se dislocan los órganos digestivos, el corazón y los pulmones, impidiendo el correcto funcionamiento de aspiración de la caja torácica. Señalaron también que de similar repercusión son los zapatos de horma angulada y estrecha, porque además de su incomodidad, provocan ampollas, deformaciones de los dedos y una marcha anómala (Figura 12).

Primeros auxilios. Los conocimientos básicos sobre cómo proceder en casos de eventualidades causadas por algún desorden fisiológico, por efectos de alguna enfermedad o por accidentes, fueron tratados tanto en los manuales de medicina como en las cartillas de higiene. Por su carácter, en el manual de medicina doméstica Carlos Barajas dedica un apéndice a los antidotos para los envenenamientos e integra como parte de las enfermedades quirúrgicas los diferentes tipos de heridas, las causas, síntomas, diagnóstico, pronóstico y su



tratamiento mediante apósitos, así como las soluciones antisépticas debidas, ilustrando el procedimiento de vendaje en varias partes del cuerpo (Figura 13).

Entretanto, Máximo Silva indica los primeros auxilios ante las apoplejías (accidente cerebrovascular), síncope (desmayo o pérdida de la conciencia), vértigo, ataques epilépticos, hemorragias, entre otras, ejemplificando los primeros tratamientos de luxaciones, contusiones, fracturas y asfixia. Manuel Uribe trata sucintamente e ilustra solo las acciones inmediatas frente a situaciones de asfixia por ahogamiento y hemorragias (Figura 13).

Si bien todas estas disposiciones higiénicas concentradas en los manuales de medicina doméstica y las cartillas de higiene pretendieron modificar los hábitos e idearios de la población referentes al cuidado del cuerpo, la enfermedad y la salud, mediante un sistema de signos accesible mediante la conjunción de escritos e imágenes, también condensaron un discurso médico cargado de significados subjetivos (Berger y Luckmann, 1968, pp. 54, 91, 93) intencionados hacia los ideales de prosperidad nacional de finales del siglo XIX y principios del XX en México, y ciertamente, desde una visión ilusa porque sus expectativas no eran del todo alcanzables para la clase proletaria, solo para la burguesía.

Por ejemplo, la importancia de vivir en habitaciones higiénicas dotadas de gran ventilación e iluminación natural, separadas de los espacios destinados para las cocinas y cuartos de baño, con el diseño de mobiliario adecuado de pupitres y bancas para el estudio, el descanso en una cama en lugar del suelo, alimentación sana y el uso de la vestimenta adecuada, era solo posible para las clases adineradas. Aunado a esto, el dilatado tiempo que llevó la construcción de las redes de provisión de agua potable y drenaje en las poblaciones, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX (González, 1957, pp. 82, 92-94, 133; Valadés, 2015, pp. 558-559).

Adicionalmente, los beneficios fisiológicos del baño cotidiano no solo significaron una revolución en la higiene del cuerpo, también porque se convirtió en signo de belleza en las mujeres, y signo de éxito en los hombres. Lo anterior se constata en las palabras de Máximo Silva (1917) al afirmar que “...hay dos clases de belleza: la que se recibe de la naturaleza y la que se adquiere (...) la belleza en la mujer sin el perfume de la salud, del buen juicio ni de una inteligencia bondadosa, en realidad, no simboliza la belleza” (p. 824). También por las aseveraciones de Manuel Uribe (1913) en el apartado “El aseo y el éxito en la vida”:

No permitas que la suciedad se apodere de tu cuerpo, de tus vestidos, ni de tu casa[...] las uñas que están de luto, el cabello sucio, los vestidos sucios o polvosos, los dientes negros y, en general, la falta de aseo y de baños hacen que una persona llegue a ser desagradable para los que la rodean. Esto dificulta en gran manera su progreso y su éxito posterior en la vida, cualquiera que sea la clase social a que pertenezca (p. 102).

Belleza y éxito que vendrían sustentados además por los hábitos higiénicos de la selección de los alimentos adecuados, así como del cuidado de los órganos digestivos, porque “[...] cuando un hombre tiene buena digestión, el mundo para él es alegre, todo color de rosa, y confía en el éxito. Pero si padece de dispepsia, teme encontrar obstáculos y un fracaso cierto en todas partes” (Uribe, 1913, p. 43) y por los ejercicios corporales para lograr una constitución sana y vigorosa. Al respecto, el centro de atención se volcó a la infancia desde una perspectiva patriótica porque “todos los niños que frecuentan nuestras escuelas están llamados a servir en algún día a su país como soldados” (Silva, 1917, p. 775).

La vestimenta colocaría en el cenit a la belleza y al éxito como símbolos de la higiene, porque las ropas, además de su función protectora, históricamente han fungido como “[...] un escaparate, una in-versión y un re-vestimiento [...] confundiendo el ser con el parecer, la moralidad con el cuidado del cuerpo y la autoridad con la apariencia [...] vestidos encargados de declarar la función o el estatus de cada uno de los elementos destinados a expresar un cambio” (Pellegrin, 2005, pp. 151, 159, 162). Si bien la moda del corsé como molde para mantener el cuerpo erguido simbolizó a través de la rectitud postural la elegancia expresada en la silueta estrecha de la cintura estrangulada (Vigarello, 2005a), esta usanza que fue desaprobada por los médicos higienistas se reemplazaría por la ropa e indumentaria señalada como la adecuada en función del color, materiales, textura, etc. y, basando el sustento de la rectitud corporal, en el ejercicio.

Finalmente, se afirma que el higienismo fue el germen de la salud pública moderna y en México encontró en el régimen de Porfirio Díaz, desde sus aspiraciones de modernidad y progreso, tierra fértil para su desarrollo. Si bien la propagación de los estatutos higienistas fue posible mediante la traducción de numerosos libros (y en el caso mexicano, mayormente de la literatura francesa), publicaciones de investigaciones en revistas especializadas en medicina, así como por la realización de varios congresos nacionales e internacionales, la realidad es que su influencia se ciñó al gremio médico.

Ante la necesidad de promover los hábitos de higiene en la población algunos médicos elaboraron manuales de medicina doméstica y cartillas de higiene para enseñar a detectar oportunamente la enfermedad y fomentar hábitos de higiene personal e higiene pública que promovieran la conservación de la salud. Este tipo de literatura se enfocó en las mujeres y los docentes, como instructores en el hogar y las escuelas, así como en los niños y adolescentes, por su maleabilidad para aprender nuevas ideas y por representar el futuro prometedor dentro del ideario de una nación moderna. En algunos de estos materiales, se integraron numerosos dibujos y fotografías dotados de signos, símbolos y significados que apoyaron el discurso soñador del higienismo, porque tal y como se trató, el cumplimiento

cabal de todas las instrucciones de la higiene era posible, para ese momento, solo para las clases adineradas.

No obstante, fue palpable el esfuerzo de los médicos para lograr el reconocimiento de los preceptos de la higiene en la sociedad como solución al fenómeno de la enfermedad y sus problemas derivados, a través de dichos manuales de medicina doméstica y las cartillas de higiene como vector para la transmisión de significados sedimentados intersubjetivamente provenientes del higienismo como institución. Los cuales, a través de un sistema de signos y símbolos (lingüísticos y visuales) pretendieron legitimarlo mediante la educación de la población, con el anhelo de que ese conocimiento se transmitiera de una colectividad a otra y de generación en generación, en aras de consolidar la cultura de la higiene en México, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Referencias

- AHENM-UNAM (1888). Programa para la cátedra de Higiene y Meteorología. Archivo Histórico de la Escuela de Medicina, UNAM. Legajo: 192; Expediente: 2; Foja: 17.
- Alanís, M. (2009). Los niños en el festejo del Centenario de la consumación de la Independencia, en *BiCentenario. El ayer y hoy de México* 6(2) pp. 38-45.
- Álvarez, J., Bustamante, M. E., López, A., Fernández, F. (1960). *Historia de la salubridad y asistencia en México* Tomo I. Secretaría de Salubridad y Asistencia.
- Barajas, C. (1908). *Manual de Medicina Usual. Elementos de medicina y cirugía de urgencia al alcance de todas las personas*. Librería de la vida. de C. H. Bouret.
- Bartres, R. (1993). *La aventura semiológica*. Paidós.
- Berger, P. L. y Luckmann, T. (1968). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu editores.
- Courtine, J. J. (2005). El cuerpo inhumano, en Vigarello, G. (Coord.) *Historia del cuerpo*, Vol. 1. Taurus.
- Esquirol, J. E. (1805). *Des passions considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale*. De l'imprimerie de Didot Jeune.
- Flores F. A. (1886). *Historia de la Medicina en México. Desde la época de los indios hasta la presente* Vol III. Oficina de Tipografía de la Secretaría de Fomento.
- Foucault, M. (2001). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Siglo XXI Editores.

- García, G. (1911). *Crónica oficial de las fiestas del primer centenario de la Independencia de México*. Talleres del Museo Nacional.
- González, M. (1957). El porfiriato. Vida Social, en Cosío Villegas, D. (Coord.) *Historia Moderna de México. El porfiriato*. Hermes. pp. 22-648.
- Latour, B. (1995). *Pasteur. Una ciencia, un estilo, un siglo*. Siglo XXI Editores.
- Le Breton, D. (1999). *Antropología del dolor*. Talleres Hurope.
- Liceaga, E. (1949). *Mis recuerdos de otros tiempos*. Cooperativa Talleres Gráficos de la Nación.
- Morel, B. A. (1857). *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*. Chez J. B. Baillière.
- Muñoz, M. (1840). *Cartilla o breve instrucción sobre la vacuna*. México: Ignacio Cumplido.
- Peirce, C. S. (1978). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Vida.
- Pellegrin, N. (2005). Cuerpo del común, usos comunes del cuerpo, en Vigarello, G. (Coord.) *Historia del cuerpo (Vol. 1)*. Taurus.
- Pinel, P. (1801). *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie*. Chez Richard, Caille et Ravier.
- Schopenhauer, A. (1851). *Eudemonología, parerga y paralipomena*. Librería Bergua. Versión castellana de Juan B. Bergua.
- Silva, M. (1917). *Higiene popular. Colección de conocimientos y consejos indispensables para evitar las enfermedades y prolongar la vida, arreglado para uso de las familias*. Departamento de Talleres Gráficos.
- Stiker, H. J. (2005). Nueva percepción del cuerpo inválido, en Corbin, A. (Coord.). *Historia del cuerpo (Vol. 2)*. Taurus.
- Uribe M. (1913). *Cartilla de Higiene personal*. Yonkers-on-Hudson/ World Book Company, Editores.
- Valadés, J. C. (2015). *El porfirismo. Historia de un régimen*. Fondo de Cultura Económica.
- Velasco, A. (1886). *Medicina doméstica o tratado elemental y práctico del arte de curar. Obra muy importante, útil y provechosa para las familias*. Secretaría de Fomento.
- Vigarello, G. (2005a). *Corregir el cuerpo. Historia de un poder pedagógico*. Ediciones Nueva Visión.
- Vigarello, G. (2005b). Higiene corporal y cuidado de la apariencia física, en Corbin, A. (Coord.). *Historia del cuerpo, (Vol. 2)*. Taurus.



Vida de un muerto. :
Entre nuestro universo y el otro :
:

Life of a Dead. :
Between our Universe and the Other :

Dr. Nicolás Amoroso Boelcke

Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco
Ciudad de México
naab@azc.uam.mx

Ni la monumentalidad ni la belleza son esenciales a Pompeya, sino la intimidad final de las cosas y la fascinación de su instantaneidad como del simulacro perfecto de nuestra propia muerte.

Jean Baudrillard (2000).

Vida de un muerto: Harris ya no está, hace muchos años que sus hijos no van a verlo y ahora tienen que ir para su entierro. Es a partir de la palabra que va cobrando sentido, el sentido que tenía para ellos porque no es lo que piensan y comentan quienes tuvieron relación con él. *Raymond & Ray* es el título del Film que los tiene como protagonistas dado que prácticamente participan en todas las escenas juntos o por separado, es el acontecer de ellos durante ese día y la noche siguiente hasta el amanecer pero la narración que nos muestra éste decurso de los protagonistas principales que dan título a la película, en realidad reconstruyen a medias una vida que en definitiva es la protagonista de la obra. Por eso podemos titular este trabajo como vida de un muerto, porque es la vida de Harris que iremos construyendo poco a poco mediante las palabras, no con escenas de la infancia que ellos mencionan, ni tampoco en las acciones que participa con los otros personajes que hablan de él. Harris habita el filme desde las palabras.

Raymond va a buscar a su hermano Ray para comentarle que el padre de ambos ha muerto y que tienen que concurrir al velatorio. El que lo recibe le dice que si ya está muerto ni se va a enterar si van o no. Sí, le contesta, yo quiero ir para verlo enterrado, cubierto de tierra. Más adelante Ray, recordando esa idea le dice, que ni con toneladas de tierra podrá sacárselo de la cabeza. Es así como luego de algunos titubeos, y algunas situaciones que asoman de la vida anterior de ambos, en la madrugada emprenden el viaje hacia el pueblo donde ellos vivieron juntos con su padre cuando eran niños y jóvenes.

El revólver, aparentemente un Colt 45 de aquellos que usaban los vaqueros en las películas de antaño. Desde su origen, las películas del Oeste se remontan a 1903, cuando Edwin S. Porter dirigió *Asalto y robo de un tren*. En la escena final podemos ver a un pistolero disparando hacia el espectador.

En nuestro caso, aparece desde el comienzo de la acción, cuando Ray sale a recibir a su hermano arma en mano. Acá hay un juego de palabras, abrimos una disquisición al respecto, porque el hermano es *una arma en mano*. Luego, pese a la protesta de Raymond, Ray decide llevarla de viaje, y su viaje será un viaje final. El arma queda aguardando su momento y éste sobre viene con el ataque de rabia que, en el cementerio, frente al cadáver de su padre, tiene Raymond, cuando parece que debe dar el discurso de despedida. En una primera instancia intenta matarse.

Es cierto que le ha dicho su hermano que ellos son un despojo de la vida, pero a su vez le menciona que se siente bien en la propia, que duerme bien de noche. Luego aparecerá la situación del hijo que siendo aparentemente de él, no lo es. Esto lo lleva a esta idea del suicidio, pero no consigue apretar el gatillo para liquidarse y el ataque de furia recién mencionado es producto de esa desesperación. Termina descargando el revólver sobre el *cajón del viaje final*. Lucia se lo quita de las manos y lo arroja sobre el féretro.

Ella fue la última compañera de quién yace en la tumba. De su relación nació un niño que tendrá aproximadamente 10, 12 años que los hermanos, recién llegados al pueblo, acaban de conocer frente a la tumba del que fuera el padre de los tres. Luego será el niño quien empezará a echar tierra y el hombre, Harris, seguirá a su muerte en su muerte con una pistola, dado que no puede llevar la fotografía que Lucia desnuda colocara en el bolsillo superior del saco, porque después el propio Raymond se la arrebató en el velatorio.

A mediados del siglo XIX, Occidente estaba psicológicamente dispuesto para la recepción entusiasta de una técnica capaz de aportarle lo que buscaba cada vez con más ahínco en las artes plásticas desde seis siglos antes, y que alguna vez había intentado en la naturaleza muerta con el “tour de force” técnica del engaño: la reproducción fiel, objetiva de la realidad. Gra-

cias a la fotografía es posible fijar al máximo un estado efímero de cosas o seres en lugar e instante: se toma una instantánea del atleta que salta, del pájaro que vuela, de la bala de revólver en su carrera (D'Yvoire, 1957, p. 82).

Así tendremos los senderos que se bifurcan y vuelven a encontrarse nuevamente para volver a separarse. En tanto Raymond obtiene una cierta venganza, porque finalmente mantiene relaciones sexuales con Lucia, la última mujer de su padre. La revancha es porque de aquella situación que le tocó sufrir con su esposa anterior, quien se acuesta con Harris y de esos encuentros nace el hijo-hermano de Raymond.

Y todo el film es un presente constante, lo que vemos en pantalla infatigablemente es ese contemporáneo, aunque lo que trata de construir es un pasado, algo que aconteció y que en el momento en que se registró era presente pero nosotros estamos viviendo un pasado, a su vez este pasado puede hablar de su propio pasado y por lo tanto constituirse en un interminable momento que siendo irrepetible se repite en los hermanos. Tienen en su memoria a su padre, y éste desde su muerte les reclama su propia vida. Ellos no pueden conseguir deshacerse de ese pasado, por eso es que la construcción que todo padre puede tener hacia el futuro de siempre, sobre su ausencia, es sencilla, preparar a sus hijos para una transición natural, para que ellos puedan asimilar ese nuevo presente que empieza a gestarse desde la muerte.

Por eso es que la muerte constituida en pasado tiene una presencia constante, no puede, como dice uno de los personajes, ser sepultada por toneladas de tierra. Es así, fundamental que el padre pueda tomar esa distancia, tal vez, es lo que hizo Harris; porque si bien es cierto que ellos sienten la ausencia y sienten el dolor de su ausencia y sienten, sobre todo, los momentos que los hizo sufrir, en alguna medida podemos especular de qué fue esa su intención. Prepararlos para ese instante pero, a su vez, los condicionó a que asistiendo a su velatorio, luego tuvieran que cavar la fosa donde colocarían su cuerpo. Un cuerpo que descansa en una posición "incómoda" porque está desnudo boca abajo y esto lo señala el menor de sus hijos, cuando dice que se lo ve incómodo, pero no hay incomodidad en la muerte, porque la muerte es la nada, está todavía el objeto de esa vida, pero ya ha comenzado su proceso de descomposición inevitable, necesaria y acuciante.

Son cinco hijos, dos de ellos, los mayores, los Raymond & Ray del título, de dos mujeres distintas, van a seguir peleando como cuando fueron niños y en alguna medida disputaban el favor del padre. Dos más, llegan a ese entierro, son gemelos, frutos de una relación pasajera que duró apenas una semana, nunca lo conocieron y sin embargo vienen a decirle lo que se llama adiós final, aunque lógicamente el muerto no tiene capacidad de saberlo. Ellos, a

su vez, han construido entre los dos un vínculo que tiene que ver con la acrobacia y que la ponen de manifiesto, porque así están acostumbrados a expresarse en la vida, haciendo piruetas que deleitan al más chico, que a su vez es el más distante de todos con respecto a esa muerte, por eso es que será el primero en comenzar a tirar la tierra sobre el ataúd que está colocado ya en la fosa. Su madre, que es la última que tuvo vínculo con el difunto, se preocupa porque el niño se pone a orinar en el camposanto y quiere que lo vea en su último momento antes de qué descienda en el ataúd a la fosa. Si bien es cierto que genera oposición cuando le preguntan a él si tiene ganas de verlo, dice que está bien, que lo puede hacer pero con una indiferencia que tanto podría aceptar una solución como la otra. Él, que compartió los últimos años de la vida de este señor consigue rápidamente establecer distancia con esa vida en tanto los otros, los primeros, que guardan rencor, sienten odio y quieren manifestarle su desprecio, no pueden distanciarse de su progenitor. En el medio están los gemelos, que ni siquiera llegaron a conocerlo y que han venido por que el pastor que funciona como intermediario los ha convocado. El presente es un verdadero circo que bien manifiestan los gemelos con sus acrobacias en el cementerio para el deleite del hermano menor.

El nacimiento de cinco hermanos, fruto de cuatro mujeres distintas, marca el grado de complejidad de una película que transcurre en unas pocas horas. Esa contradicción que se manifiesta en la última morada, cuando se conocen, la torna de una gran riqueza encajada en un sencillo relato.

El film comienza con un plano cerrado de Raymond conduciendo el vehículo en medio de una tormenta, situación que se repetirá en espejo al final, tormenta incluida, pero en este caso quien lo maneja es el hermano, o sea Ray. Las películas solían comenzar con una imagen de totalidad, sea de una ciudad o del campo. Una totalidad que siempre es una parcialidad, porque puede ser que la cámara recorra algunas calles o que se desplace por algún camino polvoriento pero lo real es que hay un momento que está fuera de cuadro, que la cámara, por lo tanto, no registra pero que nos lleva a su inclusión, es lo que Christian Metz plantea cuándo habla de lo que está más allá y el ejemplo que coloca es que el cine está constantemente denotando una realidad y connotando un algo que no vemos, pero que intuimos. “La literatura y el cine están por naturaleza condenados a la connotación puesto que la denotación precede siempre su empresa artística” (Metz, 1972, p. 90).

Podríamos, tal vez *colocar* la cámara en lo que se llama el *espacio exterior*, actualmente los satélites nos proveen de ese de esa dimensión, antes se hacía mediante la *truca*, es decir una realidad que se inventaba de acuerdo a lo que se conocía pero no se veía o no se había visto, sobre nuestro mundo. Así, hay un ejemplo en los albores del cine realizado por un italiano que emigrara a Estados Unidos y que se dedica a hacer cine. A él se debe una película, que se puede considerar el primer Western (dónde hacen su aparición también los Colt 45

mencionados al comienzo de este trabajo) o película policial titulada *El gran robo del tren*, su nombre es Edwin S. Porter y a los efectos de lo que estamos introduciendo es el primero también en realizar una película titulada *El sol visto desde más allá de Neptuno*. Lo curioso es que quien fuera su empleador en algún momento, Tomás Alva Edison desarrolló un invento llamado la cámara solar Júpiter.

Estaba destinada a filmar un eclipse de sol, para lo cual invierte una gran cantidad de dinero, se trata de un aparato gigantesco llamado cañón de luz, sin embargo el film no tiene mayor éxito y tiene que ser abandonado en su distribución con grandes pérdidas, en tanto:

Con una cámara sensiblemente más manipulable que la cámara solar Júpiter, Edwin S. Porter filmó la cinta *El sol visto desde más allá de Neptuno*. Con esta película alcanzó un récord de asistentes. La toma tenía una duración de cuatro minutos. No era auténtica. En realidad Porter filmó una manta de terciopelo colgada verticalmente entre dos postes en el estudio. Detrás de la manta puso reflectores y abrió agujeros en la tela; el más grande tenía el tamaño de una uña. También se insinuaban hoces y círculos, que hacían las veces de lunas y planetas; las estrellas fijas, en cambio, sólo como puntos. Muy artística era el aura de los “anillos de Saturno”, moviéndose lentamente alrededor del sol en un costado de la imagen; esto había sido dibujado a posteriori en los negativos, cuadro por cuadro.

Los espectadores acogieron agradecidos el motivo cinematográfico. La película hasta se dejaba ver en más de una vez, pues eran muchísimos los pensamientos que emocionaban al espectador de sólo pensar que vivía en un lugar tan remoto y así y todo podía observar la estrella patria. La exitosa versión titulada *Nuestra madre*, el sol costó una ínfima parte de la cámara solar (Kluge, 2010, p. 27).

Los dos hijos tienen el mismo nombre, Raymond. La segunda madre, para diferenciarlos y no alimentar la confusión que el padre con ese proceder había gestado, nombra a su hijo, con apócope de Ray. Ese día del entierro aparecen otros desconocidos para el conjunto de las relaciones vinculadas a Harris. Dos hijos gemelos, en un juego con la idea de los dos nombres similares de los primeros hijos; son acróbatas y van a realizar una serie de actividades para fascinar al hijo menor, Simons. Lo hacen en un lugar que es fuera de contexto, junto a la tumba. Es la idea que podemos encontrar en un texto de Rancière.

Es fácil, sin embargo, ver por qué “esta vida tal como es” ilustrada por los *clowns* acróbatas, es del todo diferente de la vida social corriente, y del todo semejante, al contrario, a la vida soñada de las criaturas que han vola-

do hacia el ideal: porque carece de meta y de sentido. Ya desafíen la gravedad o se estrellen unos contra otros (2013a, p. 102).

Se gesta el concepto de choque, de estrellarse, porque los hermanos mayores, los protagonistas de la historia se sienten incómodos y desconcertados cuando los gemelos comienzan a hacer piruetas que deslumbran al niño. Para él representan lo que en la cita anterior se llama la vida soñada que, inclusive es llevado a volar por sus hermanos gemelos. Ese día los conoció como conoció también a los primeros, de los cuales, por su madre tenía noticias y probablemente por parte de su padre también; pero estos dos, ignorados, de golpe se colocan frente a él y lo invitan a participar de un circo en medio de la pesadumbre que supuestamente produce la muerte, que él tampoco “respeta demasiado” cuando se pone a orinar, ante la molestia de su madre cerca de una tumba vecina. Esa irreverencia, esa falta de respeto muestra a un niño que vive todo el momento como algo sin mayor importancia, con naturalidad, porque sería parte de la propia vida, del sueño de la vida que los hermanos con su acto de malabar representan.

El cine y el teatro no tienen la misma relación con la ficción. El hecho de qué exista tanto un cine ficcional como un teatro ficcional, un cine de “no ficción” como un teatro de no ficción, se debe a que la ficción es una gran figura histórica y social (que actúa particularmente en nuestra tradición occidental y quizás en otras), dotada de fuerza propia que la lleva a la inserción de diversos significantes (y de rebote a que estos a veces la impugnen más o menos). Ello no obsta para que tales significantes mantengan con ella una afinidad igual y uniforme (el de la música, después de todo la refuta particularmente, y sin embargo hay una música de programa). El significante cinematográfico se presta mejor a la ficción en la medida en que el mismo posee un cariz ficticio y “ausente”. Las tentativas por “desficcionalizar” el espectáculo, sobre todo desde Brecht, han progresado más en teatro que en cine, y no por azar (Metz, 1979, p. 65).

Como en el caso de Federico García Lorca y su *Casa de Bernarda Alba*, escrita en 1936 poco antes de ser fusilado por los franquistas, recién se publicará y subirá a escena nueve años después en Buenos Aires. “El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico”, tiene como epígrafe la publicación. Toda la acción gira en torno a un personaje ausente que es Pepe *el romano*, prometido de Angustias, la hermana mayor, pero termina amando a la menor de todas. Esto despierta la furia de la madre, la Bernarda del título. En ningún momento aparece en escena, está detrás, en las ventanas que dan hacia la calle, callejón, pero no está presente en escena, por lo tanto nunca se lo ve. Un universo sin hombres según las propias palabras de Poncia, la criada. El teatro de García Lorca

es un rito y las obras cumplen inexorablemente con este ritual muy propio de este autor, de este poeta que inexorablemente va narrando la historia, su mirada de la historia del pueblo español, de sus caracteres individuales en una sociedad cerrada a la que ellas contribuyen.

Y en este caso Harris, que sólo lo vimos en el cuerpo del difunto, aunque en dos momentos “cobra vida circunstancial” cuando en la imaginación de Raymond le echa tierra a él que se ha acostado en el foso de la tumba. Hay otro momento donde la cámara recorre los rostros de los personajes que están rodeando al féretro antes de qué lo introduzcan en la tierra, está parado junto a ellos. Es un plano fugaz pero, salvo esos donde se “lo vería con vida”, el resto lo vemos cuando el niño pide que quiere ver a su padre en el cajón y tienen que destapararlo o cuando los hermanos mayores han concurrido al salón velatorio donde lo han preparado y maquillado convenientemente pero, en definitiva, ya está muerto.

Frente al cadáver hay dos momentos que muestran la puerilidad de estos hijos mayores y su falta de madurez primero Raymond lo toca y le dice estás frío papá y en otro momento Ray lo insulta y lo desafía porque entiende que está tratando de competir con él y la música. Y toda la acción se desenvuelve a partir de las apreciaciones de los hijos mayores y de los otros personajes que lo conocieron y que tal le transmiten a ellos una visión distinta de la que se han formado a través de su propia experiencia dado que ha muerto y todos lo siguen odiando por el pasado que les infringió a ellos y a sus madres.

El nido familiar es, por un lado, el hogar propio vanamente soñado, y por el otro un nido de víboras donde uno se asfixia. Dígase lo que se diga, el cine no está hecho para los sueños. Y el nido soñado por Irén no llega concretarse más que en un barquito a pedal al son de una canción ingenua que habla del sol que se espera. Naturalmente, el cineasta centra su objetivo en el corazón del nido de víboras (Rancièrè, 2013, p. 18).

La construcción de este film también se basa en la palabra y que es fundamental en el teatro porque en el caso de Bernarda Alba, por ejemplo, tenemos a un conjunto de mujeres desde el dominio. La obra empieza el día del velorio por la muerte del padre y el siguiente hombre que ocupa la escena es el desconocido Pepe *el romano*, quien corteja, como corresponde a la hija mayor que es Angustias y Bernarda está dispuesta a entregar a esa hija. Y empieza el luto riguroso que las encierra aun más; por eso es que en algún momento se puede decir que “se agrían en el encierro”. El conflicto nace cuando ese hombre se interesa por la hija menor y mantiene relaciones con ella, este hecho es inadmisibles para Bernarda porque rompe la cadena de las relaciones de sus hijas con los hombres.

La primera que tiene que casarse es la mayor o sea Angustias, al final de la obra la única presencia escénica que tiene ese personaje que ha estructurado el conjunto de las relaciones

entre las mujeres es el disparo de la escopeta con la que Bernarda pone fin a su vida y regresa a escena triunfante a declarar que se acabó Pepe *el romano*, esto provocará el suicidio de la hija menor que se cuelga en una habitación, luego entre todas la traen a la escena y la colocan sobre la mesa. Y la amenaza de Bernarda es que nadie diga nada, que quede en el silencio porque ella dice, que su hija ha muerto virgen.

En el caso del film la muerte está también al inicio, también es el padre pero están en cierta medida felices de qué tal hecho aconteciese debido al odio que tenían por el progenitor. Lo que le interesa a Ray, el hermano menor es si lo hizo por mano propia, que funciona como un antecedente del intento que luego hará Raymond al tratar de quitarse la vida por la desesperación que le produce la muerte de su padre y la frustración que deviene de la relación con el mismo.

Para nosotros vivientes la vida parece evidente y normal y la muerte asombrosa e increíble pero si nos situamos en el punto de vista del universo físico entonces, como bien expresa la frase citada como cerco de brillo a la vida lo que le resulta asombroso, increíble, mientras que la muerte no es más que la vuelta de nuestros átomos y moléculas a su existencia física normal. Como no podemos separarnos de nuestra condición de vivientes pero somos también capaces de distanciarnos de ella por el espíritu podemos entonces asombrarnos de vivir y de morir (Morin, 1998, p. 88).

Entonces la película está marcada en los sucesos que en la primera escena son anticipatorios, la propia lluvia con la cual concluye el film, o el uso del arma que efectiva-simbólicamente al dispararla sobre su padre en el feretro cumple con el propósito, con el deseo de su hermano.

En suma, la sorpresa inicial es que el cine es más *perceptivo*, si es lícito expresarse así, que otros muchos medios de expresión, moviliza la percepción según una mayor cantidad de veces, por eso a veces se ha presentado el cine como una síntesis de todas las artes, la frase no quiere decir gran cosa aunque si nos atenemos a una lectura cuantitativa de los registros de percepción, es cierto que decide, engloba en si el significante de otros artes puede presentar los cuadros, hacernos oír música, está echo de fotografías etc. (Metz, 1979, p. 320).

La película está escrita y dirigida por Rodrigo García, quien es hijo de García Márquez. Él quiso distanciarse de la actividad de su padre e ingresó al cine como una forma narrativa distinta a la literatura, sin embargo esa distancia en realidad significa una cercanía por el otro extremo, porque García Márquez hubiera deseado ser director de cine, tanto es así que

estudió la profesión en el Centro Experimental de Cinematografía en Roma. Allí fue compañero de Fernando Birri a quien con justicia se le llama *el padre del nuevo cine latinoamericano*, cuando hice una película sobre sobre Birri titulada *Compañero Fernando*, solía llevarlo a su lugar de alojamiento que era precisamente la casa de García Márquez en el Pedregal

En sus memorias, *El olor de la guayaba*, en una entrevista con Apuyelo, comenta que cuando comprendió la dificultad que significaba hacer cine, básicamente por la cuestión presupuestal, decidió dedicarse a la literatura. Él a esa altura, ya era periodista y decidió dedicarse a la literatura que siente muy cercana al cine porque, en definitiva, de uno u otro modo se está narrando y hay que tener en cuenta el propio trabajo de Gabriel García Márquez, ejemplo de una literatura muy visual. Aunque en esa misma conversación hace una declaración sobre el juego de la escritura.

Empece [sic] a escribir por casualidad, quizá solo para demostrarle a un amigo sólo para demostrarle a un amigo que mi generación era capaz de producir escritores. Después caí en la trampa de seguir escribiendo por gusto y luego en la otra trampa de que nada me gustaba más en el mundo que escribir (García Márquez, G. 2020, 64).

Es que los caminos de la creación son infinitos y buscar en el recuerdo su origen puede tener varios resultados o pueden desarrollar un camino sinuoso. En mi caso comencé dibujando desde muy niño y a partir de los 10 años empecé a estudiar dibujo, me inicié en la historieta o *cómic* que implica un dibujo narrativo, una secuencia de imágenes que recuerda al cine con el cual también me emparenté más adelante y a su vez esta situación influyó en mi propio trabajo plástico dado que muchos de mis encuadres pictóricos deja el resabio de la angulación que posibilita la cámara, esa inteligencia de la máquina de la que habla Epstein, nos lleva a ver el mundo de determinada manera.

No obstante el intento de diferenciarse de su progenitor, el director Rodrigo García, quien también escribe, –es dramaturgo y guionista–, escogió trabajar para Prime (una productora de Amazon) dirigiendo una adaptación de *Crónica de un secuestro*, obra de su padre. En este caso también, como en *Crónica de una muerte anunciada*, basada en un suceso real, la reconstrucción literaria, laberíntica y polifónica del ineluctable y brutal asesinato de un hombre en una remota población fluvial caribeña. García Márquez anuda su trabajo literario con su profesión de periodista.

A través de largas entrevistas que mantuvo con un grupo de personas que fueron secuestradas realiza un libro, *Noticia de un secuestro*. Su hijo será uno de los productores de la serie que se hizo en video streaming, entonces, la distancia que él quiere lograr con su famoso padre en alguna medida la desarrolla a partir de su famoso.

La productora del fim, junto con la propia Prime, es Esperanto. El esperanto es un idioma universal que pretende romper las barreras entre los distintos idiomas que se hablan en el mundo buscando la posibilidad de una comunicación directa, a partir de una lengua nueva. Una lengua inventada que trata de sintetizar a las otras lenguas.¹

En los inicios del cine, hubo muchos autores que indagaron sobre la naturaleza de este nuevo medio, teniendo en cuenta tanto su valor artístico como su especificidad. Entre los diversos enfoques, destacan las teorías de Bela Balázs, quien sostiene en su obra *Hombre visible, o la cultura del cine* (*Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, 1924) que la película tiene el potencial de redimir la maldición de Babel ya que utiliza un lenguaje universal. Así, llega a afirmar que es la primera vez que existe un lenguaje de este tipo, ya que se articula a partir de expresiones faciales y gestos físicos. Y esa es la razón por la que es tan importante: se opone perfectamente a la hegemonía del texto escrito, que disminuye la expresión inmediata y reduce la posibilidad de expresión de la lengua materna de la humanidad, es decir, de la lengua primordial. Posiciones similares son las defendidas por Louis Delluc, Ricciotto Canudo o Vachel Lindsay, argumentando este último que el cine ofrece un lenguaje universal a través de la imagen-escritura.

Eso es lo que le llevó a asimilarlo a las imágenes jeroglíficas, afirmando que puede conducir al espectador hacia una nueva visión-mirada. Esta universalidad del lenguaje no sólo fue valorada por la temprana teoría del cine: también fue analizada por la teoría semiótica, destacándose la figura de Christian Metz, quien estudió si debemos referirnos al cine como lenguaje o como sistema de lenguaje (Pinol Lloret, 2018, s/p).

Aquí aparece la posible razón de la oposición o el porqué de la oposición a la obra de su padre, en esta idea del significado de la imagen en el cine “Y esa es la razón por la que es tan importante: se opone perfectamente a la hegemonía del texto escrito”.

Lo significativo de esta idea de la producción es que me tocó ver el material sin tener antecedentes del origen y como no tiene títulos de crédito al comienzo de la película, tampoco había allí indicios. Simplemente empieza luego de anunciar a la productora.

1. Es un proceso que se inicia en el siglo XIX mediante el Dr. Ludoviko Zamenhof que da origen a la propuesta que es retomada por la actividad cinematográfica, por teóricos de la actividad cinematográfica, que ven en el cine esa lengua universal que puede comunicar a todas las personas más allá de las lenguas maternas que tuvieron. “Esperanto Filmoj, es una compañía productora mexicana-estadounidense ubicada en Sherman Oaks, Estados Unidos, propiedad del director mexicano Alfonso Cuarón. El nombre de la empresa fue ideado por Guillermo del Toro, quien llama a la cinematografía «el nuevo esperanto»”(wikipedia.org).

En la medida que la fui viendo me llamo la atención, porque sentí que había una mirada distinta de Estados Unidos, no sólo por el hecho de la historia en sí y su angulación, sino también por la presencia de una mayor significación en términos narrativos y dramáticos de las minorías, tanto latinas como negras. Lejos por tanto, de la *hiperrealidad* de la que nos habla Baudrillard para caracterizar al pueblo norteamericano, desde Los Ángeles hasta Nueva York en la complejidad de las pantallas de un universo siempre cambiante, siempre otro.

Al concluir aparece el nombre del guionista y director que es Rodrigo García. Lo busqué y encontré una entrevista en la cual habla del vínculo con su padre del cual ya di algunos datos y que básicamente buscaba una distancia tanto conceptual como en el plano de la realización.

El señalado padre, es una presencia significativa que aún después de muerto sigue ejerciendo su dominio sobre estos hijos ya adultos de alrededor de 40 años que no pueden desprenderse de él, sobre todo el mayor de ellos que es el más consecuente y organizado en la vida pero que a su vez le ha tocado sufrir una mayor preponderancia que le otorgaba a su hermano menor al cual le declara en una carta póstuma, en una de las cartas póstumas que les deja sus hijos que él nunca supo de qué manera tratarlo, que siempre fue una incógnita y una verdadera dificultad en el ejercicio de la paternidad.

El carácter visual del cine debía ser examinado en su historicidad. La génesis de un lenguaje de la imagen muda, solamente acompañada de música, no ha podido efectuarse con facilidad y eficacia más que en el seno de una civilización en la que la preeminencia del ojo se ha afirmado progresivamente a expensas de los otros sentidos, tanto en lo real como en lo imaginario (Morin, 1972, p. 245).

La película está llena de entrecruzamientos, de situaciones contradictorias, sobre todo para los personajes que teniendo una idea de su padre, en la medida en que se confrontan con las distintas personas que tuvieron relación con él, todos y cada uno de ellos les da una versión que los deja estupefactos. Lucia le cuenta que todo el tiempo miraba una fotografía de ellos frente al lago y que la pregunta de por qué no los llamaba, él le contesta que los muchachos y los niños son personas distintas. Lo mismo le pasa a Ray cuando entre los objetos que ha dejado para ellos encuentra su trompeta que se la había quitado después de una pelea que fue la última entre ellos. La trompeta está reluciente y también Lucia se encarga de decirles que Harris la había arreglado y limpiado en las últimas semanas.

Entre esas sorpresas, está la recomendación que le da al encargado de las pompas fúnebres: quiere ser colocado en el cajón desnudo y boca abajo. Es decir que a la fotografía de Lucia desnuda que ella le coloca en el bolsillo del saco para que *lo acompañe en el viaje*, resultaría

infructuosa dado que esas prendas se las han puesto para presentarlo en el velatorio y luego se las quitan, se hubiese perdido. Hubiera tenido un destino más desagradable si no es que la curiosidad y el deseo de Raymond cuando toma la fotografía del bolsillo y se queda con ella, no se hubiese producido. La mayor significación está en el juego de los significantes que de alguna manera reivindican la figura paterna luego de su muerte y que muestra a un personaje con sentido del humor, alguien que actúa con cierto desparpajo en la vida y que juega, aún con lo más cercano y querido, que son los hijos. “En esencia, *Impersonal Enunciation* es una exploración de cómo la película se comunica con su espectador a través del ejemplo elegido por Metz de dispositivos autorreflexivos, disruptivos y metatextuales” (Crosthwait, 2020).

En el campo del diseño, el cartel promocional de la película tiene un fuerte acento de similitud con un famoso cuadro de la pintura norteamericana titulado *Gótico americano* y es obra de Grant Wood, realizado en 1930. Se trata de dos granjeros, un hombre mayor quien tiene a su lado una mujer más joven, las interpretaciones la hacen su esposa en algunos casos y otros piensan que se trata de su hija. Él sostiene con la mano derecha una horquilla que está colocada a su frente, en tanto, en el caso de Raymond sostiene la pala que le hubo dado Lucia para que pudiera cabar la fosa, tal el deseo del padre. La posición de las dos herramientas es similar, la forma en que es tomada también, nada más que la mujer acá está reemplazada por el hermano Ray que, con un gesto displicente, coloca su brazo en el hombro de Raymond. La pintura es ampliamente conocida, una de las más conocidas del arte el norteamericano, ellos están parados delante de su vivienda, la que ha sido caracterizada como de estilo gótico rural, en tanto los hermanos están en un paisaje que se extiende detrás de ellos.

En los dos casos, en las dos obras, los personajes miran hacia cámara, podemos decir con propiedad en el caso del cine o hacia el pintor o al espectador, en el caso de la pintura. Es una especie de voz en *off* por qué nos habla del significado, del sentido de la película que nos invitan a ver, pero no estamos viendo algo que corresponde evidentemente al film o sea, si están los personajes, si está la pala con la que van a cabar la fosa, pero nunca se colocan en esa posición, de estar posando, de estar en el hieratismo que es propio de la pintura. “La voz en *off* es el conocimiento de un casi-amigo, de una persona que pasa”. Metz lo llama “peridiegético”, no parte de la diégesis, pero sí parte de un espacio fuera de campo inferido por la diégesis” (Crosthwait, 2020).

Entonces la portada es una fotografía, un sentido de lo inmovil que no ha sido arrancado de las propias imágenes del film. Los actores han posado como lo harían para un pintor que es un momento en la historia de la construcción de imágenes.

¿Como saldrá el arte de este callejón sin salida que constituye para él la fotografía? Solamente ahondando todavía más en el realismo. Y esto sólo será posible añadiendo a la reproducción de las formas los elementos que le faltan para ser la reproducción de la vida: el movimiento.

Con su aparición, el cine señala la abolición de la gran barrera que hasta entonces separaba las artes plásticas organizadoras del espacio, de la rítmicas organizadores del tiempo (D'Yvoire, 1957, p. 83).

Vida y muerte es un discurso permanente del discurrir de este trabajo tiene el título de la vida, de la muerte, hace referencia a una persona que ha fallecido y de la cual se habla durante toda la película, es el eje del film. Hay una escena de la que es protagonista Ray quien ha salido del velatorio y se queda observando a una mujer negra que ingresa, ella se detiene y lo encara preguntándole ¿qué le pasa?, queda turbado ante ese enfrentamiento. Y le dice que le recuerda a una persona conocida, escenas más tarde y ya sobre el final ellos irán a un bar y él le contará sobre su vida y que estuvo casado con una mujer negra que murió y le muestra una fotografía que es bastante parecida en esa imagen con esta persona que ha conocido en el velorio de su padre. Y con la cual tuvo su hijo que hasta ese momento no conoce, como su padre con los gemelos, pero le cuenta cómo fue el tránsito, evidentemente se dio una situación de una enfermedad dolorosa, como Harry. Él, no quiso que le colocaran calmantes quería irse concientemente, lo único que hacía le dice era escuchar una música en el teléfono celular, le pregunta si sabía qué música, le dice que le había preguntado pero que él no le quiso responder y una noche que ya se había dormido fue apagar el teléfono y escucho un blues esto sorprende al Ray porque uno de los distanciamientos con su padre fue la música, sabemos que se quedó con su propio instrumento que hace poco ha recuperado. Él se siente traicionado, una vez más. Lo insulta en su *último sueño* diciéndole que no iba conseguir doblegarlo. El muerto, como comprendean, permanece imparable.

Aquí quisiera establecer un paralelismo con otra muerte que se desarrolla en una película de Ingmar Bergman titulada *El rostro* en algunas latitudes, *El mago* en otras. Se trata de una compañía de espectáculos, trashumante que en el siglo XIX recorría la campiña, primero huyendo de la policía y segundo rumbo a un nuevo trabajo prometido. En el transitar por el bosque en la noche escuchan los gemidos agónicos de una persona, se detienen, el protagonista lo rescata y lo coloca en el carruaje a los pies de todos los viajeros.

En un momento él habla de qué siente llegar la muerte y que tienes rasgos de oscuridad y luz, el mago le acerca su rostro para tratar de verlo a lo cual este personaje, que es un actor, le dice voy a tratar de mantener los ojos abiertos hasta el último momento porque a ti lo que te interesa saber es el tránsito entre un estado y el otro, sabemos que nadie regresa de ese otro pero, lo que sí se puede hacer, es lo que intenta el mago, tratar de consumir ese último

instante de vida para entender lo que es la muerte.

En *Raymond & Ray*, es la enfermera la que va a presenciar ese tránsito y va a declarar la voluntad que tuvo Harris de abandonar este mundo en la plenitud de su conciencia. Había rechazado medicamentos y calmantes, sólo tenía la música que estaba en el teléfono, una canción; en un momento ella pudo percatarse que se trataba de un blues o algo así. El aparato se convierte en un punto de interés para Ray que trata de saber dónde está y finalmente lo conseguirá en el cementerio porque Harris se lo ha regalado a su hijo más chico. Le solicita el teléfono, cuando lo enciende se da cuenta de qué todo ha sido borrado y le pregunta si hizo un respaldo de todo lo que había y el niño le contesta para que debería hacer eso. El teléfono que funciona como medio de comunicación entre seres distantes aquí se transformaría en una especie de comunicación desde la muerte pudiese conocer el hijo lo que su padre escuchaba y que le permitía mantenerse en medio del dolor, del sufrimiento que significaba la ausencia de medicamentos y calmantes porque no quería perder la conciencia de su propio tránsito.

El teléfono vendría a significar una comunicación con el *más allá*, con algo que Ray finalmente no puede obtener por la incautación de su trompeta o sea que a su frustración porque en algún momento le quitaron su instrumento se agrega el hecho de no saber qué es lo que su padre escuchaba en aquellos momentos y que tal vez hubiera significado una reivindicación para él en el sentido de conocer un gusto, aparentemente por el jazz y con ello cercano al suyo, que no estaba en el comportamiento entre ellos.

Pero nosotros sabemos que el precio que la Muerte ha de pagar es su propia muerte, que le arrebatan su propia inmortalidad lo sabemos sin ninguna sombra de duda. Lo sabemos sin ninguna sombra de duda y lo sabemos desde el principio idea tomada de Shakespeare que aparece en el último verso de su famoso soneto 146 escrito 350 años antes: "Muerta la Muerte ya no existirá el morir" (Glass, 2015, p. 449).

Al final, sin proponérmelo, termine trabajando sobre tres García, el propio director de la película, Rodrigo, su padre a quien él menciona en ese intento de establecer distancias y García Lorca con su extraordinaria *Bernarda*, porque los tres están emparentados por la palabra. En el caso del film que comentamos sirve para construir un personaje que flota sobre los protagonistas como una marca indeleble.

Referencias

- Alphaville: *Journal of Film and Screen Media* (19).
- Amoroso, N. (1982). *Compañero Fernando* [Película]. Filmoteca de la UNAM.
- Baudrillard, J. (2000). *Las estrategias fatales*. Anagrama. Citado por Mungia Zatarain, I.
- Bergman, I. (1958). *El rostro* [Película]. Svensk Filmindustri.
- Crosthwait, G. (2020). Impersonal Enunciation, or the Place of Film, by Christian Metz.
- Deleuze, G. (2008). *Cinéma 1. L'image-mouvement. Les éditions de Minuit*. Euripide, Medea, Milano, Garzanti.
- D'Yvoire, J. (1957). *El cine redentor de la realidad*. RIALP.
- García Lorca, F. (1936). *La casa de Bernarda Alba*. Biblioteca Virtual Universal.
- García Marquez, G. (1996). *Noticia de un secuestro*. Diana.
- García Marquez, G. (1981). *Crónica de una muerte anunciada*. Diana.
- García Marquez, G. (2020). *El olor de la guayaba, conversaciones con Plinio Apuyelo Mendoza*. Random House.
- García, R. (2022). *Raymond & Ray* [Película]. Esperanto y Apple tv +.
- Glass, P. (2015). *Palabras sin música*. Malpaso.
- Kluge, A. (2010). *120 historias del cine*. Caja negra.
- Metz, C. (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Tiempo contemporáneo.
- Metz, C. (1979). *Psicoanálisis y cine, El significante imaginario*. Gustavo Gili.
- Morin, E. (1972). *El cine o el hombre imaginario*. SEIX BARRAL.
- Morin, E. (1998). *El método, La vida de la vida*. Cátedra
- Pinol Lloret, M. (25 de octubre de 2018) *El cine como lenguaje ideal y el cine como esperanto visual: teorías fílmicas de Bela Balázs a Christian Metz*. [Conferencia] Congreso internacional Babel Global: Los Vértigos del Infinito, Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona.
- Rancière, J. (2013a). *Aisthesis, Escenas del régimen estético del arte*. Manantial.
- Rancière, J. (2013b) *Bela Tarr, después del final*. El cuenco .de plata.
- Rocha Romero, G. (2007). *Diccionario Antológico de Aforismos*, UAM I.



¿Cómo surge la idea de crear una primera imagen? Reflexiones pensamiento de Foucault y la semiótica peirceana

How did the Idea of Creating a First Image Come About? Reflections on Foucault's Thought and Peircean Semiotics

Mtra. Verónica Gabriela Meo Laos
Universidad Argentina de la Empresa
Argentina
veronica.meolaos@gmail.com

*Si (como afirma el griego en el Crátilo)
el nombre es arquetipo de la cosa
en las letras de 'rosa' está la rosa
todo el Nilo en la palabra 'Nilo'.*

Jorge Luis Borges, El Golem

Aquí se entiende a la imagen como un enunciado tomando como base un vídeo que es el fragmento del capítulo dos de la serie de la BBC *Cómo el arte hizo al mundo* (2006) que indaga en el origen de las imágenes representadas en la pintura rupestre. Según esta fuente, son erróneas las teorías que sostenían que tales pinturas podían explicarse como una forma de representar la realidad o como un ritual de cacería. Antes bien, la pregunta pertinente debería ser ¿cómo es que nuestros ancestros fueron capaces de crear imágenes por primera vez?

A través de este texto se hace un recorrido teórico partiendo de la pintura rupestre para, con el apoyo del pensamiento de Foucault y la semiótica peirceana, reflexionar sobre las posibilidades de conocer y aprender.

¿Cómo fuimos capaces los seres humanos de crear imágenes por primera vez? Para intentar dar respuesta a este interrogante el profesor Nigel Spivel en el minuto 19:40 del vídeo número 2 de la miniserie de cinco capítulos “El arte crea al mundo”, arroja una explicación: “Para ser capaz de pintar una imagen de algo, primero es necesario saber qué es una imagen. ¿Y cómo se puede saber eso si nunca antes se ha visto una?” ([BBC]. *Cómo el arte hizo al mundo* [Video]).¹ A tal fin, se refiere a la pintura rupestre y a la diferencia existente entre las imágenes de animales pintadas en las cuevas de Altamira (España) y en Peche Merle (Francia) que, por una parte, no coinciden con los restos óseos de las presas identificadas por los arqueólogos y que, por otra, contienen una serie de patrones de líneas, puntos y figuras geométricas que poco y nada tienen que ver con la cacería o con la representación del mundo como algunos postulados sostenían. Por ende, la clave podría sintetizarse en el siguiente planteo: en lugar de explicar por qué pintaron en las cuevas, primero, se debería resolver el misterio acerca de cómo nuestros ancestros tuvieron la sorprendente habilidad de crear imágenes por primera vez.

Para quienes ya estamos alfabetizados en la percepción de imágenes realistas planas -por ejemplo, un dibujo o una lámina- es prácticamente imposible no descifrar su significado de inmediato y asumir que se trata de una representación bidimensional de la realidad. O sea que, si nos paramos frente a una pintura de un caballo, no dudaremos en reconocerlo como una representación análoga de una parte de la realidad a la que alude. En este caso, nos encontramos frente a la cuestión de la *mímesis*, es decir al hecho de que, a pesar de que entre el referente y su imagen se establece una relación de semejanza, es necesario que exista un contrato de veridicción o de credibilidad entre la instancia de producción y la de recepción. Y que para que eso ocurra, quien observa la imagen debe aceptar que se trata de una representación o un signo, no de la realidad.

El profesor Spivel parado frente a un cuadro naturalista, arroja la siguiente hipótesis: “Así es como podría verse para aquellos que nunca han visto una pintura: una colección de líneas, colores y manchas sin ningún significado.” Por lo tanto: “Si no se puede entender lo que es una pintura, a menos que hayamos visto una antes”. Entonces, se pregunta: “¿Cómo diablos surge la idea de crear una imagen en primer lugar?” Este cuestionamiento no solo habilita la interrogación sobre una imagen sin precedentes sino, también, acerca del origen de la creatividad humana y la posibilidad del conocimiento.

1. Área Documental. <https://www.area-documental.com/resultados-serie.php?buscar=Como%20el%20Arte%20hizo%20el%20Mundo>

La pintura rupestre, el saber ignorante y la aprehensión de la realidad: una crítica desde la genealogía foucaultiana

Jacques Ranciere (2010) afirma que “en rigor de verdad, no hay ignorante que no sepa ya un montón de cosas, que no las haya aprendido por sí mismo, escuchando a su alrededor, observando y repitiendo, equivocándose y corrigiendo sus errores (p. 16). Visto desde la mirada del maestro, este *“saber de ignorante”* (en itálica en el original), es aquel incapaz de ordenarse de acuerdo con la progresión que va desde lo más simple hasta lo más complejo (p. 16) y contradice la lógica pedagógica. Sin embargo, el ignorante también puede progresar –o sea que puede aprender– “comparando lo que descubre con aquello que ya sabe, según el azar de los hallazgos (...)” (p. 16). En tanto somos animales humanos, aprendemos todas las cosas como hemos aprendido la lengua materna o como hemos aprendido a arriesgarnos en la selva de las cosas y de los signos que las rodean: “observando y comparando una cosa con otra, un signo con un hecho, un signo con otro signo” (p. 17). De modo tal que aprendemos paso a paso; primero, yendo de signo en signo y, luego, relacionando lo que ignoramos con aquello que ya sabemos.

Esta secuencia de aprendizaje es inherente al ser humano, no importa cuáles sean sus saberes previos. Solo hace falta que, a cada paso, observe lo que se encuentra delante de él, nombre lo que ha visto y verifique lo que ha dicho. O sea, solo se requiere poseer un lenguaje. Entonces, para el caso del arte rupestre, en lugar de preguntarse si los artistas del Paleolítico (73.000 y 12.000 años A. C.) que pintaron dentro de cuevas en lugares de difícil acceso lo hicieron con un propósito decorativo, con fines totémicos o de cacería; si pensamos en la forma de aprender, la pregunta pertinente debería ser cómo es que nuestros *ignorantes* ancestros paleolíticos aprendieron a pintar por primera vez. Si retomamos lo que sostiene el historiador del arte de origen húngaro Arnold Hauser, en la pintura rupestre se halla un naturalismo sin precedentes donde la representación y la síntesis se entrelazan de manera absolutamente original.

Hauser ([1951] 1978) distingue dos vertientes en quienes se ocupan de estudiar el arte en la Prehistoria: primero, los que creen que “es un medio para dominar y subrayar la realidad” (p. 11). Para ellos, “los más antiguos testimonios de la actividad artística son las representaciones estrictamente formales que estilizan o idealizan la vida” (p. 11). Y los segundos, los que “creen que el arte es un órgano para entregarse a la naturaleza” (p. 11). Para estos últimos, esos testimonios más antiguos “son las representaciones naturalistas, que aprehenden y conservan las cosas en su ser natural” (p. 12). De acuerdo con este autor, a pesar de las disidencias, resulta inequívoco que el naturalismo ha sido prioritario en las expresiones artísticas prehistóricas, una expresión original que condensó en sí misma todos los estadios evolutivos de la historia del arte moderno. De tal modo:

El naturalismo prehistórico es un arte que avanza desde una fidelidad lineal a la naturaleza -fidelidad en la que las formas individuales están todavía modeladas un poco rígida y laboriosamente- hasta una técnica más ágil y sugestiva, casi impresionista, y que sabe dar una forma cada vez más pictórica, instantánea y aparentemente espontánea a la impresión óptica que pretende representar (p. 14).

Ese naturalismo, si bien prehistórico, no es en absoluto primitivo. Antes que estacionario, rígido o carente de dinamismo, es de forma viva, móvil y, en algunos casos, logra alcanzar altos grados de destreza. Podría parecer lo contrario, pero su originalidad no puede compararse ni con el arte de ninguna cultura ágrafa contemporánea ni con el arte de los niños y, eso es así, porque “los dibujos infantiles y la producción artística de las razas primitivas contemporáneas son racionales, no sensoriales; muestran lo que el niño y el artista primitivo conocen, no lo que ven realmente” (p. 14). Esa peculiaridad fue posible gracias a que en el Paleolítico, los artistas (que seguramente no tenían idea de que lo fueran porque no existía la palabra) eran capaces de ver y pintar lo que veían *con sus propios ojos*. Más allá del pleonasma, los pintores paleolíticos, únicamente a través de las sensaciones inmediatas, podían percibir y representar matices delicados que, hoy día, solo pueden ser distinguidos gracias al uso de tecnología específica. Esa originalidad absoluta se perdió con posterioridad en el Neolítico.

Aun así, esta explicación no da cuenta del origen de las pinturas rupestres o, para ser más precisos, no explica cómo pudo haber sido creada una imagen por primera vez. ¿Fue por pura casualidad? ¿Fue por imitación o esta capacidad de crear imágenes es propia de la especie humana?

La respuesta puede ser abordada desde lo sensorial en virtud de que nuestra primera aproximación al mundo se realiza a través de los sentidos. Así, para el antropólogo David Le Breton (2007), antes que pensar el mundo, lo sentimos; porque “el mundo es la emanación de un cuerpo que lo penetra” (p. 11). O sea que la condición humana es corporal, no espiritual. Somos cuerpo y, por eso, las personas tomamos conciencia del mundo y de nosotros mismos a través del sentir, porque el cuerpo es la reproducción de lo sensible. De hecho, entre “la carne del hombre y la carne del mundo no existe ninguna ruptura, sino una continuidad material siempre presente” (p. 11).

No obstante, “la percepción no es coincidencia de las cosas sino interpretación” (p. 11). Todos nos movemos en un universo sensorial que percibimos de acuerdo con lo que nuestra historia personal nos permite comprender. Distintas personas, con trayectorias vitales diferentes, pueden caminar por un mismo bosque y, sin embargo, percibir paisajes diversos.

Como en el cuento de Akutagawa, *Rashomon*: “No existe la verdad del bosque sino múltiples percepciones sobre el mismo, según los ángulos de enfoque, las expectativas, las pertenencias sociales y culturales” (Le Bretón, 2007, p. 12).

Lo que postula el antropólogo francés coincide con lo que afirma el crítico británico John Berger, acerca de que “lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas” (Berger, [1972] 2016, p. 13). De modo tal que solo vemos lo que miramos puesto que mirar es un acto intencionado, mediante el cual “lo que vemos queda a nuestro alcance, aunque no necesariamente al alcance de nuestro brazo”. En otras palabras, “Nunca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos” (p. 14).

En cuanto al tema que nos ocupa, la dificultad se presenta cuando se intenta explicar cómo fue que pudo haber sido dibujada una imagen por primera vez o, en otras palabras, nos preguntamos ¿qué puente pudo haber existido entre lo que observó ese hipotético primer autor “ignorante” y el mundo que lo rodeaba? y ¿cómo fue capaz de responder a esa infuencia a través de una imagen? Si retomamos lo que postula Foucault en “Nietzsche, la genealogía y la historia”, sería erróneo pensarlo como una teleología, porque la historia no es lineal, sino que está hecha de discontinuidades y saltos en el tiempo. Así pues, la genealogía histórica resulta indispensable como forma de “percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona, encontrarlos allí donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido por no tener nada de historia” (Foucault, 1978, p. 7). Con el objeto de percibir o aprehender su retorno, no para encontrar causalidades sino para “definir incluso el punto de su ausencia” (p. 7).

En suma, si lo pensáramos desde la genealogía en términos foucaultianos, deberíamos rechazar una explicación que busque el origen porque eso sería pretender hallar “la esencia exacta de la cosa” (p. 9), o sea, eludir todo lo que es aleatorio, coyuntural, externo o accidental. Es intentar encontrar lo que va de suyo, es preguntarse sabiendo de antemano la respuesta. Sin embargo, detrás de las cosas no existe una esencia secreta, sino puro azar. Y esto es así porque, “lo que se encuentra al comienzo histórico de las cosas, no es la identidad aún preservada de su origen, sino más bien “la discordia de las otras cosas” o “el disparate”.

Por eso, si se busca dar explicaciones desde una genealogía del conocimiento antes que indagar en la esencia del origen, se necesita pensar en él como si fuera una quimera donde lo ominoso se antepone a lo inmóvil y lo azaroso, a la esencia. Es decir, que la historia es pura contingencia que emerge en los intersticios. “La historia será efectiva en la medida en que introduzca lo discontinuo en nuestro mismo ser” (p. 20). Por su parte, ya desde la arqueología se han preguntado sobre el sentido de las imágenes en la pintura rupestre y, para ello, han realizado cruces con la semiótica, en particular, con la peirceana.

La imagen rupestre y la semiótica de Peirce

Hemos llegado hasta aquí sin definir qué es una imagen. Etimológicamente, la palabra supone la noción de reflejo, imitación, representación [imitor-aris-ari = imago, copiar, reproducir, fingir, tomar como modelo/representación, apariencia, reflejo, semejanza, idea]. Pero, como afirma Leonor Arfuch, una imagen no es exclusivamente visual sino que también puede ser una idea, o imagen del mundo, “la que tenemos de nosotros mismos y la de los otros” o la que se vincula con el imaginario, “tanto en su acepción de un imaginario social como su acepción psicoanalítica, de una identificación imaginaria” (Arfuch, 2006, p. 76). O sea que en la categoría de imagen, lo individual y lo social se intersectan.

Desde una perspectiva arqueológica, a su vez, siguiendo a Martel y Giraud (2014), las imágenes se diferencian en perceptuales, mentales e imágenes materiales visuales, de las cuales, estas últimas son las que pueden ser indagadas desde la semiótica en tanto la unidad simbólica de referencia (p. 24), donde la imagen visual, no debe confundirse con el medio de la imagen, que es su soporte material. En ese trabajo, los autores proponen un análisis formal de base peirceana para dar cuenta del significado de un tipo de imagen material rupestre –la figura escutiforme o hacha personificada con rasgos antropomórficos– que pertenece al arte rupestre tardío del Noroeste argentino (siglo X a XV D.C.) que creemos puede ser útil para contribuir con nuestra reflexión, en virtud de que demuestra que se han analizado con anterioridad imágenes rupestres desde el análisis formal semiótico.

Antes de seguir adelante, retomamos la pregunta de Magariños de Morentín: ¿Por qué la semiótica? “Porque estudia los signos en cuanto entidades (en sentido saussureano) o relaciones (en sentido peirceano) productoras de la significación” (Magariños de Morentín, 1992, p. 175). El análisis semiótico, entonces, es útil porque permite realizar “un conjunto de operaciones capaces de producir explicaciones mediante las que se dé cuenta de cómo y por qué un determinado fenómeno adquiere, en una determinada sociedad y en un determinado momento histórico de tal sociedad, una determinada significación y cuál sea ésta” (p. 176). Al mismo tiempo, en virtud de que “se constituye como el conjunto de las operaciones efectivamente usadas en el texto de un determinado lenguaje (sea éste icónico, indicial o simbólico)” (p. 176), la semiótica permite un análisis desde el propio texto a diferencia de otras disciplinas que construyen otro lenguaje para indagar en los fenómenos.

Partiendo de las imágenes rupestres, ¿Qué tipos de relaciones productoras de significación es posible establecer para realizar un análisis semiótico que eluda una teleología sobre el origen de las imágenes? Desde nuestra perspectiva, sostenemos que los análisis peirceanos son pertinentes en virtud de que carecen de la noción de intencionalidad. En efecto, para el filósofo pragmatista, los fenómenos de mentalidad y conciencia no son autoevidentes, no ocurren directamente sino que son inferidos, lo que para Peirce, equivale a la terceridad.

Cabe recordar que para Charles Sanders Peirce la inferencia coincide con la semiosis, objeto de la semiótica, disciplina que explica la realidad desde una perspectiva triádica. Sus componentes formales son: el *representamen*, el *interpretante* y el *objeto*. A su vez, a este último, lo divide en *inmediato* y *dinámico*, dependiendo de que se encuentre dentro o fuera de la semiosis.

Con el fin de hallar una universalidad del pensamiento que le permitiera comprender la totalidad del mundo, Peirce elaboró un sistema con categorías lo más ampliamente abarcativas de las realidades conocidas y cognoscibles. En otras palabras, la realidad en su totalidad puede ser comprendida a partir de tres categorías: primeridad, segundidad y terceridad a las que designó “categorías cenopitagóricas” (Peirce [1904] 1974). Así pues:

Primeridad es el modo de ser de aquello que es tal como es, positivamente y sin referencia a ninguna otra cosa.

Segundidad es el modo de ser de aquello que es tal como es, con respecto a una segunda cosa, pero con exclusión de toda tercera cosa.

Terceridad es el modo de ser de aquello que es tal como es, al relacionar una segunda cosa y una tercera entre sí (pp. 110-111).

Si abriéramos los ojos mentales para mirar al fenómeno de frente, ¿Cuál sería el primer carácter que notaremos? Su estar presente, tal como es de manera positiva. Dicho de otro modo, una conciencia sin imaginación ni reflexión, capaz de captar el carácter simple y positivo de tal fenómeno.

Tal conciencia podría ser solo un aroma, digamos un olor a rosas; o podría ser un dolor infinito; o podría ser el escuchar un interminable silbido penetrante. En pocas palabras, cualquier cualidad de sensación [*feeling*] simple y positiva sería algo a lo que se ajusta nuestra descripción; algo que es tal como es independientemente de cualquier otra cosa (C. P. *Obra Filosófica Reunida*, (2) 210-211 citado en McNabb, p. 86).

En otras palabras, para Peirce la primeridad es una “posibilidad peculiar positiva” (Peirce [1904] 1974, p. 111) por cuanto no es el simple efecto de algo más básico tal como ocurre con la oscuridad que es un efecto de la ausencia de luz sino que es una posibilidad y una cualidad en virtud de que, para ser percibida, debe estar relacionada y delimitada con lo que no es. Por su parte, la segundidad es la forma de ser de algo que es tal como es, con respecto a una segunda cosa y se distingue de la primeridad porque, esta última es la cualidad en sí, la esencia en el instante presente, mientras que aquella constituye una relación diádica genuina, es decir, una relación de interdependencia.

La terceridad, en tanto, es el modo de ser de lo que es tal como es, al relacionar una segunda cosa y una tercera entre sí. La terceridad es una generalidad que funciona de forma condicional en función de que especifica lo que ocurriría si se diera cierta condición. O sea que la terceridad pone a un primero o primeridad en relación con un segundo o segundidad pero no en términos psicológicos sino en tanto función del signo, es decir, con el propósito de establecer una regla general para volver eficientes las relaciones ineficientes (Meo Laos, 2022, p. 8). Es decir que, las tres instancias no tienen nada que ver con el psicologismo –que Peirce cuestionaba– y sí, con lo propio o inherente a los signos, por eso es muy difícil separarlas. De todos modos, si ubicáramos a cada una de ellas en una línea de tiempo, a la primeridad le ocuparía el tiempo presente por el hecho de dar cuenta de una cualidad sensible; a la segundidad, el pasado por su referencia a los hechos y, a la terceridad, por ser una generalidad que obtiene conocimiento del pasado y anticipar en función de ello lo que puede acontecer, el futuro.

Teniendo en cuenta la dificultad de separar la primeridad de la terceridad porque, una vez que reflexionamos sobre una cualidad sensible ya entramos al terreno de la terceridad, retomamos la pregunta que orienta nuestra reflexión teórica. ¿Cuál de ellas podría acercarnos a hallar una respuesta a nuestro interrogante sobre el origen de las imágenes? En virtud de su carácter inmediato y pre-reflexivo y, dado que se vincula con la sensibilidad, la categoría de primeridad podría acercarnos a una respuesta. Por consiguiente:

Temporalmente, la primeridad es el presente, la simple totalidad de lo que se da en este momento. El momento presente es, ineludible y lógicamente, un elemento de la experiencia. Sin embargo, en el momento de señalar esa experiencia, de describirla, nombrarla, tratarla, «ya se ha ido», ya estamos en el momento siguiente o futuro. Así que, aunque no podemos concebir ningún presente en su primeridad, tal y como es en sí mismo, lo podemos sentir. Lo que se siente no es algo definido sino más bien cierta presencia general, como un tono. [...]Uno no puede demostrar o describir a un amigo la experiencia estética que se tiene ante un cuadro de Picasso, sino que sólo puede llevarlo al museo y ubicarlo delante del mismo con la esperanza de que sienta lo que uno sintió (McNabb, 2018, p. 88).

Cierto es que el universo sensorial puro dentro del cual se habría movido el ser humano creador de las pinturas rupestres paleolíticas no le habría permitido realizar inferencias sobre su propia producción artística. Quizás, por eso mismo, por el hecho de acontecer dentro de una primeridad absoluta, esa representación pionera puede condensar en sí misma la unidad de las imágenes posteriores, tal como afirma Hauser.

De este modo es posible conjeturar que la sensorialidad junto al ensayo, el error y la pura contingencia podrían haber cooperado, no ya en el origen de la imagen paleolítica sino en la ocurrencia de un contexto de producción icónica.

Aproximaciones a una conclusión inconclusa

Hasta aquí hemos trazado un camino de reflexión teórica tomando como punto de partida la pregunta planteada en un vídeo documental sobre el origen de las imágenes y, como objeto, la pintura rupestre. Luego hemos realizado otras preguntas con vistas a cuestionar la importancia de esa interrogación acerca de una hipotética imagen sin precedentes con el apoyo de Foucault, lo que nos permite virar el rumbo desde el origen hacia la contingencia.

Si, con Rancière, hemos postulado que aprender es inherente a lo humano, que quien ignora aprende comparando y siguiendo el azar de los hallazgos, desde allí la búsqueda el origen de las imágenes, en lugar de intentar hallar una respuesta esencialista e inmóvil, postulamos que la búsqueda debería orientarse hacia los contextos de producción y “de significación de la representación rupestre” (Martel, A. y Giraudo, S., 2014, p. 26). Por ello, dado que la semiótica peirceana indaga en las relaciones productoras de la significación, o sea la semiósis social, planteamos la conjetura de que la primeridad podría acercarnos a una respuesta respecto de la imagen sin referentes, dado el carácter de cualidad inmediata de aquella categoría y en función de vincularse con el tiempo presente y la sensibilidad en estado puro.

Ahora bien, si es que en todo principio interviene la contingencia y el azar y, pensando en contextos de producción de sentido o de significación de la pintura rupestre, retomando a Michel Foucault, la interrogación que se desprende es, no tanto conocer a partir de qué reglas es posible construir nuevos enunciados, sino cómo ha sucedido que sólo ciertos enunciados hayan existido y no otros (Castro, [s. f.]). El enunciado es una proposición o una frase considerada desde el punto de vista de sus condiciones de existencia –que según Foucault no están escondidas, pero tampoco son visibles–, no como proposición o como frase (DE 1, 778 citado por Castro, [s. f.]). Por lo tanto, indagar en las condiciones de existencia de las imágenes rupestres vira el rumbo de la pregunta desde el principio hacia la posibilidad, la regularidad y “la función enunciativa que se ejerce a través de elementos significantes efectivamente producidos, a través de frases y de proposiciones” (Castro, [s. f.]).

Pero, entonces: ¿Qué relevancia puede tener para el lector o la lectora un ejercicio reflexivo de estas características que no es novedoso, sino que ha sido abordado en numerosas oportunidades? ¿Acaso la pregunta por la o las causas que constituyen el origen no es un interrogante que ha acompañado a la humanidad a lo largo de la historia? Sí, lo es, pero, por esa razón no necesariamente cae en el lugar común o en el cliché. Creemos que, aun a partir

de ejemplos abordados con anterioridad, volver a formular preguntas acerca del conocer, el aprender y la producción del sentido no significa transitar los mismos caminos ni encontrar las mismas respuestas.

La hipótesis falibilista postulada por Peirce aplicable a los fenómenos sociales está condicionada por los criterios de racionalidad establecidos por el tiempo en el que se producen y tienen vigencia. Por eso es que, al depender de las posibilidades de conocer en cada momento en particular, dichos fenómenos son provisorios y refutables.

En definitiva, sostenemos que la semiosis peirceana es útil porque permite interrogarnos si es posible conocer partiendo de la intuición. De allí que el razonamiento abductivo, a pesar de su carácter conjetural, brinda una clave para reflexionar acerca de las imágenes rupestres y el contexto de producción de sentidos en el Paleolítico. Esto es así porque como toda imagen, las rupestres también son textos lingüísticos, es decir, una forma de comunicación a través de signos (Gorleé, [1997] 2006).

Referencias

- Arfuch, L. (2006). Las subjetividades en la era de la imagen: de la responsabilidad de la mirada en: Dussel, I. y Gutiérrez, D. (comp.) (2006). *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*. Manantial: OSDE.
- Berger, J. ([1972] 2016). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili.
- Castro, E. (n.d.). El vocabulario de Michel Foucault: LETRA E. Enunciado. *Psicopsi. Comunidad de Estudio*. <http://www.psicopsi.com/vocabulario-Michel-Foucault-Recorrido-alfabetico/>
- Gorleé, D. L. ([1997] 2006). Hacia una Semiótica textual peirciana (I). Edición digital a partir de *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, (6) 309-327. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/hacia-una-semiotica-textual-peirciana-i/>
- Le Breton, D. (2007). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Nueva Visión.
- Foucault, M. (1978). *Microfísica del poder*. Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez- Uría. La Piqueta.
- Magariños de Morentín, J. A. (1994). Objetivos y técnicas de la semiótica de enunciados. En: Fernández Roca, J. A. (et al.) (Coord.). *Semiótica y modernidad actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. <https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8676/CC081art13ocr.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Martel, A. y Giraudo, S. (2014). Semiótica de la imagen en Arqueología: el caso de los "escutiformes". *Revista Chilena de Antropología Visual*. (24) 21-45 https://notablesdelaciencia.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/31784/CONICET_Digital_Nro.5722bedc-be35-443a-97c2-c489fcf53407_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Meo Laos, V. G. (2022). Reafirmar el contenido social de la identidad quebrantada del paciente. El diagnóstico clínico desde la semiosis peirceana. *Ñeatá, Revista digital del Grupo de Estudios Semio-discursivos (GESEM, SGCyT-UNNE)*. 3(1) <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/nea/article/view/6134>
- McNabb, D. (2018). *Hombre, signo y cosmos. La filosofía de Charles S. Peirce*. FCE.
- Peirce, C. S. [1904]. Cartas a Lady Welby. En: Peirce, C. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. El Manantial.
- [BBC] (s.f.). *Cómo el arte hizo al mundo* [Video]. Arena Documental. <https://www.arena-documental.com/resultados-serie.php?buscar=Como%20el%20Arte%20hizo%20el%20Mundo>



Gráfica de protesta: PuntosB, Lapiztola y La Guillotina. Un análisis entre el cuerpo y el espacio en la imagen de protesta

Protest graphic: PuntosB, Lapiztola and La Guillotina. An Analysis Between the Body and Space in the Protest Image



Dr. Jorge Gabriel Ortíz Leroux

Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco
Ciudad de México
cosoleroux@azc.uam.mx

Para reconocer el carácter y el papel de estas imágenes de protesta, se explorará el entorno urbano y el espacio público y virtual como factores constitutivos de procesos, relaciones y sentidos sociales. El espacio no sólo es soporte o contenedor de sujetos, sino que conforma la manera en que las relaciones se establecen y define las fronteras territoriales y corporales de interacción; el espacio en este sentido es un elemento constitutivo de la identidad. En esta medida el espacio se puede reconocer como extensividad, desde su dimensiones y ocupaciones, pero también tiene una “intensividad” (Forastieri, 1997, respecto a Gilles Deleuze), que ocurre como una vivencia e infinitud, en la medida que agentes singulares manifiestan su presencia como una experiencia de y en el espacio mismo. En este sentido, el objetivo del presente texto es el de mostrar como la obra emanada de colectivos de análisis del espacio social de la protesta, permite reconocer las claves que relacionan al espacio con los actores que lo ocupan. Asimismo, se pretende

abordar cómo el conflicto que se interpone entre los actores de la protesta define sus magnitudes y reelabora sus disposiciones y sus formas de entrecruzamiento en relación con la presencia de la imagen.

Asimismo, la representación imaginaria y visual del espacio permite ver a la ciudad como un laboratorio, que puede también ser registrado, interpretado y resituado respecto a los discursos hegemónicos. Estos planos representativos y constitutivos generan relaciones, tensiones e interacciones. Una de estas interacciones, la del montaje, actúa como un ensamblaje, como una mezcla dinámica de posibilidades y potencialidades. El montaje representa al mismo tiempo un desmontaje (Didi Huberman, 2013), permitiendo ver las cosas de otra manera, rearticulando su forma habitual y adquiriendo así nuevas propiedades. La potencialidad del montaje provoca efectos en su puesta en marcha, en el entorno en donde se despliega, ya sea en el de la imagen misma o el del espacio que interpela, incluidas aquí las dimensiones del entorno social, cultural y político.

Cartografía de una ciudad en crisis

Las barricadas levantadas al calor del movimiento social y popular de la APPO (Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca) durante 2006, convulsionaron el escenario local y nacional debido a la persistencia y al carácter de su disputa contra el Estado. El hecho de que sectores de distinto tipo, como lo son estudiantes, jóvenes urbanos y rurales, pueblos organizados, colectivos del magisterio, ciudadanía, mujeres y voceros populares, intelectuales y artistas, etc, hayan concurrido para enfrentar la represión y la cerrazón del gobierno local, representó un hecho sin precedentes. El contexto en que se desarrollaron los hechos es relevante. En las últimas décadas, la ciudad de Oaxaca ha vivido cambios excepcionales en su composición social y en su transformación urbana. Tanto desde aquello que reconocemos como gentrificación, que homogeneiza la idea de una ciudad mercantilizada, como en su opuesto, que es la defensa del territorio y de sus valores artísticos y culturales, representados en las resistencias de la comunidad artística ante la injerencia corporativa que intentó ocupar el centro histórico de Oaxaca a costa de su legado ancestral, todo ello con la complicidad del gobierno estatal.

En este marco, el proyecto *Puntos B. Cartografía de una ciudad en crisis* de Héctor Ballesteros, reconoce a la ciudad de Oaxaca y los movimientos que la ocupan, como un laboratorio que toma el control del espacio:

En épocas de incertidumbre, pareciera resurgir la vieja noción bíblica que vincula la ciudad a la idea del mal y a la presencia de su principal instigador: el demonio. Es entonces la ciudad –y sus “laberintos”, percibidos como

las causas del envejecimiento de los hombres que en ellos habitan-, a la que hay que purificar (fuego-tabula rasa) o por lo menos convertir (regenerar-reurbanizar) (Ballesteros, 2008, s.p.).

La reconversión planteada por Ballesteros en su proyecto PuntosB, que aquí es reconocido desde una posibilidad de análisis semiótico y hermenéutico a partir de sus señales y figuraciones, así como de los actores del acto creativo-receptivo de la protesta social, re-descubre el lugar del “delito” como escenario convulso y crítico, replanteado en sus términos y disposiciones. Los 192 días de crisis que paralizaron a la ciudad de Oaxaca, y que permitieron en esa aparente suspensión temporal una nueva forma de habitar la propia ciudad:

El habitar no se produce ahí donde se duerme y de vez en cuando se come, donde se mira la televisión y se juega con el ordenador personal, el lugar del habitar no es el alojamiento. Solo una ciudad puede ser habitada, pero no es posible habitar la ciudad si esta no se dispone para el habitar, es decir, si no “proporciona” lugares (Cacciari, 2010, p. 35).

La ciudad habitada de la “protesta” enuncia en este sentido una relación entre lugar y cuerpo, ambos siempre indisolubles, como reflexiona Cacciari. “¿Sería alguna vez concebible un espacio-sin-lugar si, como resulta evidente, “resiste” ese lugar absolutamente fundamental que es nuestro cuerpo?” (Cacciari, 2010, p. 45). En las barricadas no hay lugar sin cuerpo y no existen cuerpos sin lugar “re-apropiado”. Pero los “cuerpos de referencia”, como los edificios o el mobiliario urbano, no pueden seguir siendo vistos únicamente como contenedores, que racionalizan su uso mediante métricas y tiempos establecidos, así como con cualidades y propiedades específicas.

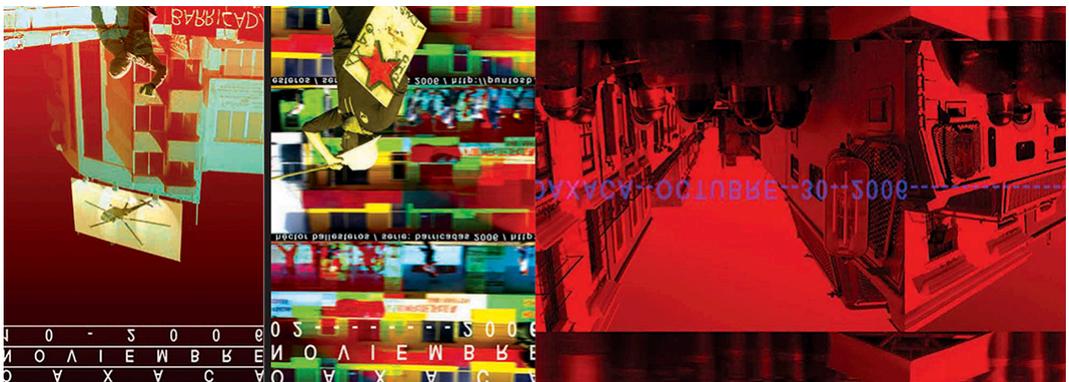


Figura 1. Proyecto Puntos B. Fuente: Ballesteros (2008). <http://puntosb.blogspot.com/>

La idea de la postmetrópolis desmonta estas limitaciones, pone en el centro las contradicciones que conciben al espacio como “una forma pura a priori” (Cacciari, 2010, p. 46). Por el contrario, las ciudades actuales ya han desterritorializado la relación entre cuerpos y territorios, o más precisamente entre cuerpos y lugares. El propio Cacciari se pregunta si en realidad lo que subsiste son solo los cuerpos más que el espacio, en la medida que los cuerpos se encuentran ya técnica y políticamente informatizados. La ciudad virtual sería en este sentido un territorio antiespacial, deslocalizado, desarraigado.

Nos preguntamos igualmente en esta medida cómo los actos fuera de la ley, los “cuerpos del delito”, los objetos y sujetos que componen las barricadas de un movimiento urbano popular ocupan lugares virtualizados e informatizados sin dejar de estar presentes en la misma ciudad. Y, al mismo tiempo, cómo esa ocupación se dispone en una espacialidad dislocada de manera temporal. Así ocurre con la disposición de cuerpos reconfigurados en las marchas y ocupaciones de la calle, igualmente que en la desfuncionalización de estos lugares resituados novedosamente en el espacio de convivencia propio de la barricada.



Figura 2. Proyecto Puntos B. Fuente: Ballesteros (2008). <http://puntosb.blogspot.com/>

Si atendemos la primera cuestión, los cuerpos virtualizados experimentan la ciudad habiéndola a su manera, “disponiendo” a los cuerpos en circunstancias fuera de lo normal, más allá del espacio regular y racionalizado. El cuerpo “real” se redispone mediante una potencialización “posible”, transitando hacia lo “virtual” y lo “actual” (Levy, 2010). Si entendemos el paso de lo real a lo actual, pasando por lo virtual, el lugar de las controversias procede de una dinámica de fuerzas en tensión, es decir un “campo problemático” que transforma ideas e identidades (Levy, 2010). Lo virtual ha pasado ya del espacio propiamente físico hacia un espacio dinámico de controversias, que redispone y actualizan la forma real del mismo. Ballesteros lo expone a su modo:

Podemos observar la presencia de ‘texturas’ que se entrelazan con el tejido de la ciudad y que cuentan con una condición mutable, pues su existencia está ligada a factores caracterizados por su dinámica acelerada (por momentos explosiva) de cambio. Estos factores pueden estar regidos (dentro del proceso de privatización-virtualización del espacio público contemporáneo) por los altibajos de las presiones comerciales y de la especulación; o bien pueden involucrar situaciones de crisis (natural, económica, política) (Ballesteros, 2008, s.p.).

La dimensión temporal nos instala en el lugar de la virtualidad, donde las interacciones posibles entre cuerpos y espacios ocurren intensivamente, ya sea en forma lineal o dinámica, tal como se comportan de alguna manera los planos mental o espiritual. El nuevo mapa de la ciudad que “dibuja” Ballesteros, compuesto de capas o layers ensamblados, de repeticiones y proyecciones en espacios convertidos en lugares, alude al mismo tiempo a ciertas evanescencias, cambios y mutaciones. Los cuerpos son un entramado complejo que al apropiarse del espacio público lo habitan provocando flujos y mutaciones. Lo perecedero, lo que nace y muere, es también el lugar del montaje, pues ahí es en donde las capas se superponen –sean las del tiempo o el espacio–, los cuerpos interactúan –sean sociales o materiales–, y los tiempos se entremezclan –sean históricos o narrativos–.

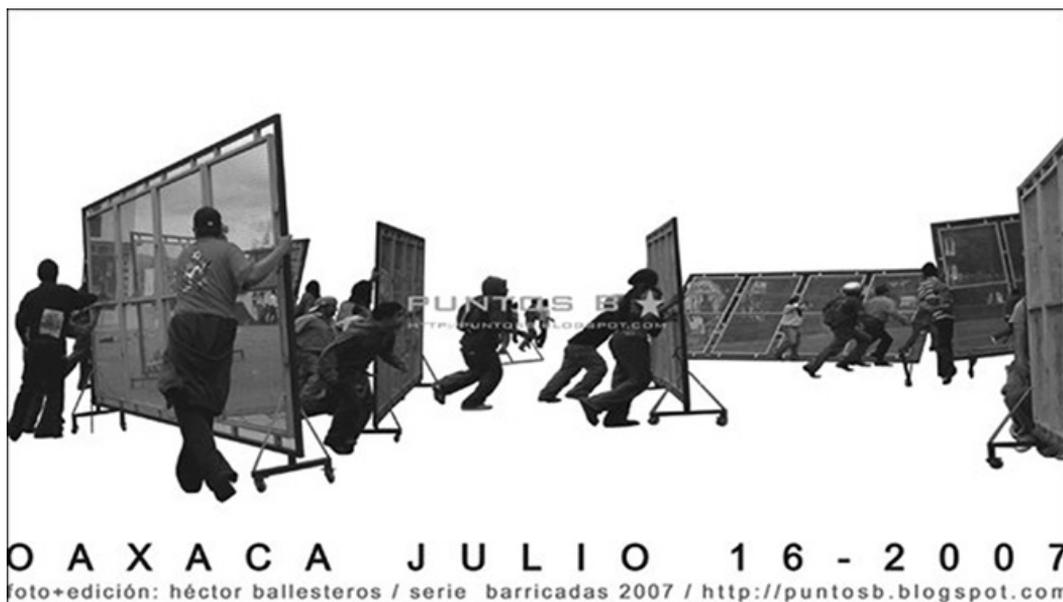


Figura 3. Proyecto Puntos B. Fuente: Ballesteros (2008). <http://puntosb.blogspot.com/>

El montaje en Ballesteros es así un desmontaje y una redistribución de los planos urbanos. Incluye en forma deliberada la reconstrucción de lo arquitectónico como eje establecido de lo dispuesto y, al mismo tiempo, incorpora una deconstrucción de las partes con el fin de conformar nuevas estructuras. El relato construido apunta entonces hacia la renovación del tejido de la ciudad, que se anuda en forma metafórica como un tejido social recompuesto, correspondiente a esa continuidad de décadas de organización popular autónoma procedente de los distintos frentes y sectores concurrentes. En esa medida el relato sería histórico, aunque queda patente que también puede desplazarse hacia otros lugares u horizontes, como el del arte y la recreación imaginaria.

El arma visible de Lapiztola

Las imágenes emanadas del movimiento de la APPO representan una continuidad visual de la ocupación de las calles del centro y la periferia de la ciudad desde años antes del movimiento mismo. La elección de estas imágenes procede, en este sentido, de la necesidad de dar cuenta de esta continuidad como un acontecimiento que relaciona la práctica artística con la intervención del espacio público. Esta dialéctica del “antes y el después” plantea una tensión entre la creación como acto de memoria y como acto recreativo, que forma parte de la imagen de protesta situada en el entorno público desde hace décadas y que replantea también las tensiones existentes entre ruptura y continuidad de la práctica artística y diseñística en general.

El colectivo Lapiztola emergió a principios de siglo como resultado de la concurrencia de estudiantes de diseño y arte de Oaxaca. Las paredes del centro histórico de la ciudad se convirtieron en lienzo, ya no solo de artistas urbanos, sino también de colectivos que fueron conformando un entramado eminentemente comprometido con una especie de crónica y relato visual de lo social, autogestivo y comprometido, como el que han conformado Rosario, Roberto y Yankel, miembros de *Lapiztola*. A ellos les ha tocado vivir y actuar entre cambios territoriales de la urbe, su reconfiguración como una concurrencia entre factores locales y cosmopolitas, acuñaron un paisaje urbanístico singular.

Antes de la irrupción del movimiento de la APPO en Oaxaca, que referimos en el anterior apartado, las paredes se hallaban inundadas de representaciones gráficas novedosas situadas en la ciudad. Entre ellas, *Lapiztola* tenía clara ya una estrategia visual que incorporaba a sujetos y objetos cotidianos de la urbe: niños, trabajadores, flores, diablitos, artesanías, etc. (Figuras 4 y 5). Esta tematización contenía ya el principio del tratamiento fotográfico a través de la técnica del *stencil*, con el fin de resituar a la cotidianidad en su grado de exponibilidad en el espacio público. Una vez que el movimiento de la APPO ocupó las calles de la ciudad, el crisol artístico oaxaqueño se integró en una asamblea de artistas (ASARO) que



Figuras 4 y 5. Arte Stencil en las calles de Oaxaca.

Fuente: Lapiztola: <https://murostreetart.com/2016/01/14/colectivo-lapiztola-arte-urbano-desde-el-campo-de-batalla/>

se volcó al apoyo de las demandas del movimiento popular. Los colectivos que integraron esta asamblea de artistas mantuvieron sus propios rasgos y características antes, durante y después del movimiento. Uno de los rasgos de *Lapiztola* era justamente trabajar con la idea del movimiento como una continuidad a la vez formal y social (Figura 6). Así lo expone Rosario, del colectivo Lapiztola:

Sí, una secuencia fotográfica en movimiento. En ese momento nos dimos cuenta de que había muchas imágenes de la gente golpeada, arrastrada por la policía; parecía que el movimiento sólo servía para que el pueblo, la gente que participaba, fuera golpeado. La secuencia de la bomba molotov quizás es violenta para estar en la calle, pero para nosotros fue un motivo de orgullo, una manera de mostrar una respuesta, una contrarreacción visual de fuerza de parte del pueblo contra la policía. La secuencia representaba una especie de danza, una danza de lucha. El día que realizamos esa pieza teníamos a los policías todo el tiempo ahí. Tuvieron que ayudarnos para que no nos siguieran a nuestras casas... (Appel, 2016, (I) párr. 22).

El movimiento social como proyección, continuidad y secuencialidad tuvo entonces su expresión formal en proyecciones y duraciones que siguieron ocupando las paredes después de finalizado el conflicto. En esa medida el trabajo de *Lapiztola*, al mantener una coherencia formal y una continuidad discursiva, provocó una expansión de su trabajo hacia otros territorios, sobre todo en Europa y Estados Unidos, dada la fuerza estilística de su propuesta. Esto permitió que su trabajo adoptara cada vez mayor “s sofisticación” bajo las mismas estra-



Figura 6. Obra en movimiento, centro histórico de Oaxaca.
Fuente: Lapiztola: <https://murostreetart.com/2016/01/14/colectivo>

teorías del montaje, al hacer interactuar en forma más profusa distintas capas informativas del stencil. En el montaje brechtiano la disposición de las cosas no las muestra cómo son por sí mismas, sino que expone “sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos” (Didi Hubermann, 2013, p. 77). En *Lapiztola* el montaje ocurre formalmente entre los elementos compositivos, pero también ocurre en los propios procesos de trabajo. La colaboración de Lapiztola con otros colectivos o artistas, construye el espacio plástico como una mediación entre técnicas distintas, provocando así esos choques y tensiones plásticas, que el colectivo refiere explícitamente y que se manifiesta en rupturas y recreaciones de su propio trabajo:

Las colaboraciones se concretan con amigos. El stencil, la verdad, es muy difícil de adaptarse. Por eso casi siempre colaboramos con artistas que no trabajan esa técnica, quienes son los que se adaptan a nuestra pieza... La colaboración se da muy bien porque nuestras técnicas no tienen nada que ver, las piezas no compiten entre ellas. Es lo que mejor nos funciona, la colaboración entre técnicas diferentes (Appel, 2016, (II) párrs. 18 y 20).

También para Brecht el montaje es un distanciamiento y un extrañamiento. “Distanciar es demostrar mostrando las relaciones de cosas mostradas juntas y añadidas sus diferencias” (Didi Huberman, 2013, p. 64). La “no competencia” que descifra Lapiztola, expresada en su pieza con Said Donkins, muestra una dialéctica en donde los opuestos se complementan,

pero desde la base de su propio distanciamiento. La pieza produce una tensión radial que, además de ser también cromática e iconográfica, distingue claramente los estilos y representaciones.

El extrañamiento ocupa también su lugar. Y no se trata de lo extraño o lo raro, sino de la posibilidad de comprensión de lo aún no comprendido, “que desemboca en un cuadro dialéctico que intenta articular no-saber y comprensión, particularidad y generalidad, contradicción y desarrollo histórico” (Didi Huberman, 2013, p. 64).

Nos molestó que haya sido la primera vez que pusieron sellos de clausura en una pieza (relacionada con arte). No lo habían hecho nunca. Normalmente te llega una notificación para pagar una multa, pero no habían jamás pegado sellos directamente sobre un mural como lo hicieron. Incluso los sellos tenían el número 0001. Se nos hizo una falta de respeto (Appel, 2016, (II) párr. 4).

La denuncia del colectivo Lapiztola es vivida en carne propia. Rosario, Roberto y Yankel subsisten e insisten en el planteamiento de que es necesario hacer nacer de la imagen un mundo posible. El extrañamiento respecto a la realidad confrontada está cargado de Inmanencia, del reconocimiento de que otras relaciones entre las cosas e imágenes son posibles, y que, tanto la topología como la retórica, o cualquier metodología o práctica individual o social, artística o poética, se proponen hacernos “comprender lo incomprendible”.



Figura 7. Mural para recuperar 43 soles robados.

Fuente: Lapiztola y Said Donkins: <https://murostreetart.com/2016/01/14/colectivo-lapiztola-arte-urbano-desde-el-campo-de-batalla/>

La desarticulación de nuestra “percepción habitual de las relaciones” entre cosas o situaciones, propia de esa tradición dialéctica, logra integrarse a final de cuentas en el acto poético de “desplazamiento” tan abordado por las retóricas clásica y contemporánea. La deslocalización del “tipo”, la ruptura de la norma habitual, el desplazamiento de los sentidos inscritos en las formas (todo esto igualmente referido sugestivamente en la retórica y semiótica del grupo Μμ, 1982), constituye un escenario prolífico de las posturas estéticas contemporáneas, que transitan por las secuelas del posmodernismo, con sus mixturas e interacciones estilísticas, y también recurren a un espíritu de ruptura que subsiste en el tiempo desde la apuesta romanticista y que tiene en el paradigma de Lapiztola a un emblema local, fuertemente arraigado en sus símbolos originarios y volcado a sus proyecciones futuras.

El espíritu “guillotino” en el collage

El proyecto político cultural de *La Guillotina* se propuso desde sus inicios, en los ochenta del siglo pasado, hacer una crítica de la política desde la vida cotidiana: “¡Guillotínalos, dentro y fuera de ti mismo!” (La Guillotina, 1983, p. 2). El acto simbólico de “cortar y pegar”, recurrente en la iconografía de esta revista político-cultural, es político y orgánico como apuesta ideológica y militante, pero es también simbólico desde el punto de vista del montaje fotográfico, que se propone resituar cada elemento haciéndolo encontrarse o chocar con otros, ya sea en contextos similares o diferentes. El “corte” como operación del montaje tiene su similar con el espíritu crítico de este colectivo, cuya intencionalidad política “real” se fundamenta ante todo en el acto de la crítica y el debate político. Las imágenes que seleccionamos aquí parten del vínculo estrecho que puede reconocerse entre los tiempos reales, imaginarios y simbólicos, tal como los expone la antropología, pero también entre el espacio político real y el espacio simbólico de la ironía. El cruce patético como estrategia del collage es al mismo tiempo el cruce del absurdo y la crudeza realista que emanan de las coyunturas y los conflictos de la política.

Hablamos entonces de una relación entre estética y política, abordada por autores como Jaques Rancière (2011), que resulta relevante porque pone en tensión las relaciones entre imagen y texto, por un lado, así como las relaciones entre sujetos con el medio en que se desenvuelven, que son eminentemente políticas en la medida que ocupan el espacio público donde se expresan los afectos y efectos de lo social. El colectivo *La Guillotina* se planteó justamente la intersección entre lo político y la vida cotidiana, entre “lo personal y lo político” y lo expresó en una imagen provocadora respecto a los movimientos sociales y los partidos políticos.

Los collages de la revista *La Guillotina* representan esta necesidad de replantear lo real, inscrito por una parte en lo coyuntural, pero allegado también a un desplazamiento del pre-

sente en sus absurdos y repeticiones autoritarias, antidemocráticas, oligárquicas, etc. Uno de los afluentes del collage, la fotografía, representa justamente la necesidad de concebir detrás de la imagen realista otra posibilidad de comprensión de lo real: “conbebir lo otro de la imagen” (Rancière, 2011, p. 17). Recurriendo a Barthes, Ranciere distingue la problemática del carácter indicial de la imagen (que sería “lo otro” de la imagen), para proponer un más allá que no se queda en la pura inmanencia de las imágenes (como lo es el punctum barthesiano), sino que alude a esa triple dimensión imaginal: operaciones, contenido y técnica, que permite una interacción de las diversas artes, tales como la poesía y la pintura o, en este caso, la fotografía. La propuesta de Rancière sobre la alteridad de las imágenes apunta precisamente al reconocimiento del sistema de relaciones establecido por las mismas, en la medida que no representan solo cosas u objetos, sino que son operaciones inscritas en un régimen de imageneidad.

La alteridad de la imagen inscribe a ésta en una situación de complejidad, que no puede entenderse en forma simple o literal. Las imágenes de un montaje fotográfico, como las del cine “son, primero que nada, operaciones, relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto” (Rancière, 2011, p. 27). La imagen opera en este sentido como una semejanza a partir de los grados de iconicidad, es decir, la relación de identidad que tiene originariamente con una cosa reconocible. Pero también la imagen opera a partir de una desemejanza, un distanciamiento y alteración de esa semejanza y que se instala en el terreno estético, expresando algo distinto a lo que refiere a simple vista: “Un giro del lenguaje que exagera la expresión de un sentimiento o que hace más compleja la percepción de una idea; una palabra o un plano en lugar de aquellos que parecían venir a continuación...”(Rancière, 2011, p. 28).

Esto quiere decir que detrás de la imagen hay palabras, hay un régimen de lo “decible”, del mismo modo que detrás de las palabras puede haber también un régimen de lo imaginario o de lo visible. El régimen más común de la imagen, según Rancière, es la relación entre lo visible y lo decible, “que juega al mismo tiempo con su analogía y con su diferencia” (Rancière, 2011, p. 29). Así que el “no parecerse” aparece también en la imagen, enunciado la apertura al habla. El símbolo, decía Jung, da de qué hablar, enuncia el principio de la no indiferencia, como también pugnaba Heidegger, de tal manera que al lado de cada imagen existe un lenguaje que pide ser expresado para incorporarse al régimen de la alteridad y la diferencia.

En la Figura 8 observamos este dialogismo. Aquí el prototipo se encuentra “desarmado” en su asociación contigua. Su presencia inesperada ha banalizado el gesto de la descomposición de las figuras, que intensifica el tono ya de por sí tono estereotipado de los personajes prototípicos y míticos reconstruidos en la obra de la pareja de artistas Pierre et Gilles. El



Figura. 8. Mitos. Pierre et Gilles y *La Guillotina*. Fuente: Colección particular

tono irónico de las piezas de estos creadores excéntricos, herederos de la estética warholiana, que integran en forma posmoderna imágenes procedentes de la historia del arte, la religión, la cultura popular y la cultura gay, elaboradas en un tono erótico fuertemente explícito, entra en colisión de manera exagerada con los personajes políticos del escenario nacional de las últimas décadas. Opera aquí una especie de estrategia de recorte “autoritario”, como refiere Didi Huberman respecto a la interpretación de Barthes sobre el montaje:

Un cuadro que funciona como un recorte puro, de bordes netos, irreversible e incorruptible, que rechaza hacia la nada todo lo que le rodea y que promueve hasta la esencia la luz, la vista, todo lo que abarca en su campo (Barthes en Didi Huberman, 2013, p. 74).

El camino largo entre el arquetipo (diacrónico) y el estereotipo (sincrónico) toma curso en forma alevosa y directa, rápida y sin mediaciones, como una ruptura que es al mismo tiempo continuidad, tal como opera esa especie de historicismo que prefigura el “fin de la historia” enunciado por el discurso posmoderno. El juego retórico “estira la liga”, hasta el punto en

que las afinidades políticas se desdibujan en las formas desviadas. En medio tenemos a un totem, el del poder, uno frente al otro enfrentados los líderes políticos, procedentes de la misma raíz ideológica: ubicuos, reincorporables, reciclables, siempre actuales y virtuales, deseables y desechables; reflejantes de sí mismas, en una complicidad inconfesa, estas imágenes actúan como meridianos de una dinámica conflictiva. Continuidad en los linajes, ruptura en las herramientas de poder, en donde emerge lo visible y lo decible, lo que se puede decir, pero no es permitido pronunciar o resaltar. Todo ello opera tras la imagen, da de que hablar, simbólicamente hablando, y produce por lo tanto un efecto que nace del choque entre política y estética.



Figura. 9. La Pola. Fuente: Antonio Oropeza y Jorge Leroux, La Guillotina. Colección particular

En la Figura 9 vemos a *La Pola*¹, una activista con más de 4 décadas de lucha social por los derechos de la comunidad gay; ella es registrada en una toma frontal por Antonio Oropeza, fotógrafo eminente de la ciudad que protesta, cuya trayectoria en medios periodísticos y entre colectivos de la periferia de la ciudad marcó un estilo propio en el escenario insólito de los movimientos sociales de fines de siglo XX. El tema en este caso, el templete político que auna la lucha del cuerpo y del campo (sexopolítica y resistencia indígena), integra las dos imágenes en una sola. La convergencia del activista, el artista fotógrafo y el montaje de los planos gráfico y cromático para la portada de la revista, evidencia el vínculo social y político de esa época, que hace de la memoria una temporalidad del pasado, que se extiende al presente. La dislocación y diferencia entre lo que se ve y lo que se dice de los movimientos expuestos se unifica en un plano común, calado en negro para resaltar su presencia, cuyo valor de grado cero –negro o sin datos– revela el punctum barthesiano del suceso, pero a la vez es el espacio diferencial que tensa el acto político del montaje, y que remite a aquello que está fuera de la imagen: lo que podemos decir de lo que vemos.

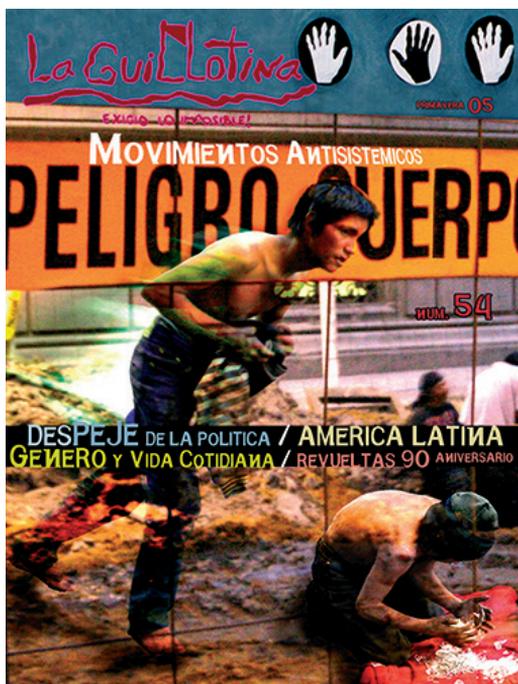


Figura. 10. Peligro. Fuente: Jorge Leroux, *La Guillotina*. Colección particular

1. Atrevida y creadora performática de irreverencias, elocuencias, bombas imaginarias y realizaciones hiper teatrales que concentraban toda una energía rebelde, La Pola es como una venada sagrada dispuesta al sacrificio, entregada en cuerpo y alma a remover el ritual jodido de la sexualidad heteronormada; es creadora del Condonmovil, artefacto que ha promovido e instiga el ejercicio seguro de la sexualidad en tiempos de Sida y crisis finisecular.

La Figura 10, finalmente, es resultado de una etnografía fortuita. Al llegar al cruce de la avenida Jalisco y Periférico, hace acto de presencia un niño mago. En sus manos una franela roja arropa relucientes y afilados trozos de vidrio. El acto de sobrevivencia performático, que dura el mismo tiempo que el rojo encendido del semáforo, recrea un ritual de sacrificio que replica metafóricamente, a pequeña escala, el riesgo diario del trajín del urbanita. El acto teatral es recreado con una perfección milimétrica, en el espacio y el tiempo precisos para que el cuerpo expuesto, desnudo y en peligro, realice su descenso a las tripas de la ciudad.

Tal como por primera vez se atestiguó en los vagones del metro de la ciudad, con esta puesta en escena se relocaliza al personaje, re-descubierto entre los escombros de la gentrificación del centro histórico, volcado hacia adelante en su apuesta teatral y vivencial.

Se anuncia con ello una especie de renovación traumática de la exposición cotidiana de los cuerpos en la ciudad.

Los proyectos visuales que aquí abordamos representan un trabajo que a través de los años ha expresado su visión sobre las realidades sociales y políticas de nuestro país, en las que el conflicto aparece como telón de fondo de la creación e interpretación visual de esas realidades. La interacción entre política y estética tiene como escenario el espacio público y la ciudad, que fungen como trasfondo para la expresión de formas imaginarias y que conforman en sí mismas el sentido de los reclamos y las transformaciones gestadas. Mirando a la ciudad, observamos sus cambios y las formas de relación, cada vez más complejas, que se viven en ella.

Las creaciones revisadas representan formas mediante las cuales se ha interpretado e interpelado a la política desde la imagen. El lugar que la imagen ha ocupado en la conformación de lo político tiene relevancia en varios aspectos: por un lado, en la relación que puede darse entre textualidad y visualidad, que genera conflictos y dilemas formales e interpretativos en los que interviene el discurso, los medios y los géneros, así como el contexto, que define límites, y propicia o elude posibilidades. Por otro lado, la imagen política se condensa en los símbolos expresados, cuyo poder comunicativo es relevante en la medida que produce efectos, uno de los cuales hace hablar a lo visible desde las múltiples formas de “decir” desde el objeto visual. La relación entre política y estética, en este sentido, atraviesa una hermenéutica que pasa por la retórica e, implícitamente, por un acto reflexivo de los sentidos y significados expresados en el tiempo y el espacio.

Referencias

- Appel (2016) Colectivo Lapiztola: arte urbano desde el campo de batalla (I y II), en: *Muro Streetart*: <https://murostreetart.com/colectivo-lapiztola-arte-urbano-desde-el-campo-de-batalla/> y <https://murostreetart.com/2016/01/14/colectivo-lapiztola-arte-urbano-desde-el-campo-de-batalla/>
- Ballesteros, H. (2008). Puntos B. *Cartografías de una Ciudad en Crisis: Oaxaca*. <http://puntosb.blogspot.com/>
- Cacciari, M. (2010). *La ciudad*. Gustavo Gili.
- Didi-Hubermann, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. A. Machado libros.
- Forastieri-Braschi, E. (1997). Sobre Deleuze: pensar en infinitivo, en: *Signa, revista de la Asociación española de semiótica*, 6. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--4/html/dcd92e0c-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_34.html
- Grupo Μμ. (1982). *Retórica General*. Paidós.
- La Guillotina (1983). Presentación. *La Guillotina*, 1.
- Lévy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Paidós Multimedia.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo libros.



El juego de los signos



Percepción y significación de la gráfica
urbana, en un acercamiento
a la transdisciplinariedad

*Perception and Significance of Urban
Graphics, in an Approach
to Transdisciplinarity*

Dra. María Teresa Olalde Ramos
Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco
Ciudad de México
mtor@azc.uam.mx

Para interpretar y comprender mejor la realidad que nos rodea en el contexto cotidiano de la ciudad, es necesario ampliar nuestra mirada, es decir, que no debemos enfocarnos sólo en una cara del fenómeno sino que hay que mirar sus múltiples facetas transgrediendo fronteras entre unas y otras, lo que nos permita comprender el sentido con que se entretienen las distintas interacciones que se desarrollan dentro de este espacio urbano y, en donde todos los elementos que lo conforman comunican algo, que es interpretado por los sujetos que lo habitan o transitan. Por otro lado, hay que tomar en cuenta que las sensaciones que percibimos no siempre son interpretadas de la misma manera o con el mismo sentido, porque es el sujeto quien las percibe y las interpreta desde su razonamiento y sus emociones y, es quien a su vez, les otorga significación y sentido desde su propia intersubjetividad, entendida como ese cúmulo de experiencias que ha vivido en todos los sentidos.

El ser humano al ser gregario por naturaleza se une a seres semejantes a él para su convivencia, en donde participa de manera activa en el desarrollo del grupo, pero en donde para que la convivencia sea efectiva y pueda comunicarse con los otros ha necesitado aprender distintos lenguajes convencionales. Braun (2002) dice que “Los sentidos se han desarrollado en los seres vivos como instrumentos que les sirven para poder tener una relación o, diríamos, una interacción con el resto del Universo que los rodea. El propósito fundamental de los órganos de los sentidos es recabar información acerca del medio circundante para poder sobrevivir” (p. 9).

De acuerdo con el párrafo anterior y con base a un enfoque semiótico, conviene hablar también de los niveles de sentido: lo denotado y lo connotado, o sea, del significado de las imágenes que nos rodean, como parte de la comprensión del contexto cultural en el que nos desenvolvemos y con el cual se desarrolla una relación dialéctica entre la interpretación y creación de mensajes, como parte del proceso de comunicación visual de la ciudad.

La comunicación es un proceso por el que se trasmite y se recibe información, a través de mensajes que llevan una intención, y que, a su vez, han sido elaborados con lenguajes convencionales, posibilitando su correcta interpretación dentro de un grupo determinado. Por lo cual, se puede decir que el lenguaje es el conjunto de signos y reglas que permite a los seres humanos poder expresarse en un sistema de comunicación.

Según Lotman, (1998):

El rasgo más universal del dualismo de las culturas humanas es la coexistencia de lenguajes discretos verbales y lenguajes icónicos, en cuyo sistema los diferentes signos no forman cadenas, sino que se hallan en una relación de homeomorfismo, actuando como símbolos mutuamente semejantes (cfr. la idea mitológica del homeomorfismo entre el cuerpo humano y las estructuras social y cósmica) (p. 17).

Existen diferentes tipos de lenguaje, determinados por las distintas capacidades de percepción y expresión humana, desarrolladas dentro de un contexto cultural, cuyas representaciones pueden ser: orales, visuales, gestuales, anímicas, culinarias, de indumentaria, entre otras. Asimismo, dichas representaciones serán interpretadas de acuerdo con la propia individualidad de los sujetos. Al respecto Chernov (1987), dice que los lenguajes que forman parte de la cultura mantienen una compleja interdependencia y distintas relaciones según las condiciones históricas. Pero una cultura puede considerar irrelevante una determinada información en el lenguaje de otra cultura, es decir, un mismo texto puede ser leído de modo distinto en culturas con diferentes lenguajes (pp.13-14).

Por otro lado, Dondis (1992) expone el concepto de la alfabetidad visual en donde explica

que, todo lo relacionado con la vista crea en los seres humanos un elemento que estará de manera aleatoria dentro de su mente y, que a partir de ello, tendrá referencias sobre el mundo que lo rodea. Si tomamos en cuenta que casi el 80 % de la información que recibimos es a través del sentido de la vista, se puede entender la importancia del estudio de la comunicación visual.

Sin embargo, la manera en que se percibe visualmente el mundo exterior cambia constantemente, de acuerdo con la cantidad de imágenes que recibimos cada día, por lo cual a medida que nuestra vista y modo de percibir se ejercita, ya no vemos de la misma manera porque poco a poco vamos desarrollando habilidades perceptuales, ampliando nuestros conocimientos y acumulando nuevas experiencias.

La comunicación visual es más que importante y hasta predominante en nuestros tiempos. Constantemente nos encontramos expuestos a ella, desde que miramos nuestro teléfono móvil hasta cuando conducimos y tenemos que respetar las señales de tránsito. Incluso, cuando vamos al cine, miramos televisión o nos topamos con un aviso publicitario por la calle. Básicamente, condicionan nuestra vida, guían nuestra conducta, y nos permiten vincularnos con el resto de la sociedad (Concepto, 2021).

La gráfica urbana

Joan Costa (1998) se refiere al mundo visible como la sucesión ininterrumpida de fragmentos del continuum que llamamos campos visuales, y que constituyen los escenarios de vida por los que cada uno de nosotros atravesamos. “En el hecho natural de «ver» el ojo fragmenta y discrimina ese entorno cambiante de sensa (sensaciones o excitaciones ópticas) como modo de descubrimiento y como lectura del mundo” (p.15). Por otra parte, Olalde (2021) describe a la gráfica de una ciudad como un mosaico multicolor de mensajes visuales que nos rodea dentro del espacio urbano, algunas veces representada como detalles ambientales escenográficos que cumplen con su función de comunicar, pero también, poco a poco, van formando el imaginario cultural de quienes los perciben e interpretan. De acuerdo con lo anterior, la percepción de la gráfica urbana puede ser vista como un fenómeno complejo de comunicación visual que debe ser estudiado desde la transdisciplinariedad para comprender su sentido desde la razón y la emoción como parte del proceso de significación del mensaje. Cabe señalar que esta complejidad se nutre de la proliferación de investigaciones disciplinarias que apoyan el sentido e intención en la interpretación del mensaje visual, en donde se entrecruzan aspectos fisiológicos sobre los órganos de los sentidos que intervienen en la percepción, semióticos manifestados en la representación visual del signo, en cuanto a su conformación formal, el significante, así como de su función y aspectos técnicos

y tecnológicos sobre su fabricación e instalación y que, a su vez, son interpretados por un sujeto en el que interactúan distintos procesos fisiológicos, psicológicos, históricos, sociales y culturales, que le permiten crear un continuum dialéctico entre lo visto y lo creado al ser protagonista del espacio urbano.

Según, Bailly (1979):

La ciudad contemporánea se ha hecho más funcional, por más que todavía subsisten determinados rasgos simbólicos, [...] Los anuncios publicitarios han venido a sustituir, a lo largo de las calles, a las significaciones simbólicas. [...] La ciudad transmite, cada vez menos, la cultura de la sociedad y las expresiones simbólicas, y ha pasado a ser un lugar económico, en el que signos e indicadores tipificados nos permiten orientarnos (p. 29).

También, Bailly (1979) citando a Ledrut (1973), hace referencia a los vínculos del hombre con la ciudad, desde la perspectiva simbólica que expresan las imágenes, mostrando el contenido subjetivo y afectivo de la misma en donde se le pueden dar adjetivos calificativos como: la ciudad es triste o alegre, dinámica o conservadora, gris o luminosa, mostrándola como una estructura viva, llena de encuentros, conflictos y creaciones (p. 35).

Desde el enfoque de Nicolescu (2009) sobre los distintos niveles de Realidad, se pueden reconocer las distintas y diversas interpretaciones de un universo simbólico presente en la comunicación visual de la ciudad, el cómo se manifiesta en un escenario de actuaciones y significaciones dentro de la complejidad, nos dice que:

Se puede reconocer muy bien la existencia de varios niveles de Realidad y de varios niveles de percepción sin que se considere su rigurosa correlación. [...] Artículo 2: El reconocimiento de la existencia de diferentes niveles de Realidad, regidos por lógicas diferentes, es inherente a la actitud transdisciplinaria. Cualquier intento por reducir la Realidad a un sólo nivel, regido por una sola lógica, no se sitúa en el campo de la transdisciplinariedad (pp. 84 y 106).

Los distintos niveles de Realidad se pueden reconocer en los mensajes visuales que conforman la gráfica urbana, considerando lo que nos exponen al describir que la misma Realidad no es una simple construcción social, sino que tiene una dimensión trans-subjetiva en donde se puede apreciar la interacción entre sujeto-objeto, donde el sujeto los interpreta desde su propia individualidad y transdimensionalidad.

De acuerdo con Haidar (2022), a partir del binomio transdisciplinariedad/complejidad existen muchas categorías que nos pueden ayudar al análisis de éste fenómeno complejo de

comunicación visual de la gráfica urbana de una ciudad, la cual está llena de sentidos, significaciones, interpretaciones y emociones, que permiten a sus habitantes visualizar nuevas y creativas oportunidades de interacción como parte de un proceso perceptivo-cognitivo que lleva a cabo al enfrentarse día a día con ella. Haciéndolo a través de esa relación dialógica recursiva entre sujeto-objeto en donde todo lo subjetivo es objetivo y viceversa. En donde el sujeto no sólo capta las propiedades y características del entorno físico, sino que también lo construye siendo al mismo tiempo el protagonista de su propio espacio.

Desde la sensación y la percepción

Los estímulos que son percibidos a través de los distintos sentidos, es los que podemos definir como sensación, o sea, es la mera detección de la información que proviene del entorno externo (aunque también tenemos sensaciones que se reciben de estímulos internos) y la percepción es un proceso de organización, identificación e interpretación de dicha información sensorial, con el objetivo de comprender lo que sucede en el medio ambiente en el que se desenvuelve y, como parte de un proceso dialéctico de comunicación entre el sujeto y su entorno.

El proceso por medio del cual sentimos algo tiene varias facetas: la recepción de la señal externa que excita el órgano correspondiente del sentido, la transformación de la información en una señal nerviosa, el transporte y modificación que sufra esta señal para llegar finalmente a cerebro y darnos la sensación de haber sentido algo (Braun, 2002, p. 7).

Todas las sensaciones pasan por el sistema cognitivo y la interpretación de estas a través de un proceso muy complejo en donde se entrelazan aspectos como las experiencias y recuerdos previos, la asociación, abstracción, generalización, imaginación, juicio e ideas, entre otros.

Al respecto, Bailly (1979) opina que:

La información y los estímulos del medio no provocan en el hombre idénticas reacciones. Los comportamientos o reacciones individuales varían en función del sujeto, de los tipos de mensaje y del entorno [. ...] Parece pues, que el hombre es susceptible de seleccionar las informaciones del entorno, no reaccionando más que ante lo que le concierne. Cualquiera que sea la forma del mensaje, sólo es posible una comunicación entre un emisor y un receptor en la medida en que ambos compartan cierta comunidad de intereses (p. 16).

La interpretación de la información visual que recibimos a través del sentido de la vista se inicia con la percepción del estímulo visual que desencadena la sensación, siendo ésta una

respuesta directa e inmediata a la estimulación de los órganos sensoriales. Cabe mencionar que la representación mental del mundo se consigue a través de la sensación; pero, sin la capacidad para seleccionar, organizar e interpretar nuestras sensaciones esta representación no sería completa. De acuerdo con Bailly (1979) se puede decir que la percepción es el punto de partida de una síntesis cognitiva, en donde la percepción mental de un sitio no depende solamente de la percepción de imágenes parciales y de los elementos espaciales que tenemos en la memoria, sino que también es simbólica (pp. 32-33). Por lo cual, “La percepción de la ciudad no es, pues, simple. Entre la proyección de estímulos del medio y nuestro comportamiento existe toda una serie de complejos procesos mentales” (p. 19).

Por otro lado, Varela (1999) dice, que el proceso cognitivo realiza el análisis de la información de manera objetiva, o sea desde el razonamiento, pero que también lo hace de manera subjetiva desde los distintos niveles de subjetividad del sujeto, tomando en cuenta los diferentes estados de ánimo del mismo, así como su propia carga emocional al momento de percibir el estímulo sensorial, lo que se traduce en los distintos niveles de significación de la información percibida (p.11).

En otras palabras, el organismo como una red de elementos totalmente co-determinados determina que nuestra mente sea, literalmente, inseparable, no sólo del ambiente externo, sino también de aquello que Claude Bernard denominó el *milieu intérieur*, el hecho de que no solo estamos dotados de un cerebro sino de todo un cuerpo (p. 4).

Una imagen puede tener diferentes lecturas, su significado cambia según el receptor y según el emisor de dicha imagen, pero es importante destacar, que en la comprensión de un mensaje visual influyen la experiencia previa y la formación cultural de las personas.

Munari (1985) dice, que la comunicación visual es prácticamente todo lo que ven nuestros ojos; pero todas las imágenes que percibimos tienen distinto valor y nos dan diferentes informaciones de acuerdo con el contexto en que se encuentran. Asimismo, afirma que una comunicación casual puede ser interpretada libremente por el que la recibe. En cambio, una comunicación intencional debería ser recibida en el pleno significado de la intención del emisor. La comunicación visual intencional puede, a su vez, ser examinada bajo dos aspectos: el de la información estética y el de la información práctica (pp.79-80).

Transculturalidad en la interpretación

Como hemos mencionado anteriormente, los gráficos urbanos han sido diseñados, fabri-

cados y ubicados con distintas intenciones, a veces funcionan como señales o indicadores, otras veces son letreros informativos; algunos tienen fines comerciales o propagandísticos o bien son meramente decorativos. Sin embargo, todos y cada uno de ellos provocan en el sujeto múltiples y diferentes sensaciones, las cuales se traducen en emociones que se entrecruzan durante su interpretación creando distintos significados.

Por lo cual, se puede decir que la percepción de la gráfica urbana puede ser considerada como un elemento importante en el proceso de la transculturalidad de un sitio, cuando con sus múltiples representaciones constituyen parte del universo cultural de sus habitantes y transeúntes, quienes la interpretan a partir de su propio sentir independientemente de la propia intencionalidad del discurso del mensaje visual.

El espacio público de las ciudades debe ser valorado como un elemento esencial del patrimonio cultural, porque su conformación material es la sumatoria de aspectos físicos y simbólicos que, en su conjunto, determinan una personalidad propia al lugar. A lo que (Costa, 1998) añade que la memoria de almacenamiento contendrá toda nuestra cultura anterior a modo de conjuntos de formas potenciales, que a su vez han sido producidas por la lenta sedimentación de experiencias del pasado, más o menos deformadas por el olvido y que constituyen la cultura personal de cada individuo (pp. 15-16).

Un ejemplo representativo que nos puede ayudar a entender la interpretación de la gráfica urbana vista como un fenómeno complejo de comunicación visual, es el caso de los letreros monumentales construidos como objetos gráficos, cuya instalación ha proliferado por diversos lugares de nuestro país.

Las letras monumentales para identificar un destino turístico están de moda, aunque estas esculturas tienen un origen en las colinas de Hollywood, se puede afirmar sin miedo a equivocarnos que fue en México donde esta idea encontró un desarrollo masivo, de ahí nació la tendencia que se ha extendido por todo el planeta, convocando a grandes artistas y diseñadores gráficos para elaborar estos íconos de los destinos y que sirven de escenografía perfecta para eventos, *selfies* y videos que la gente diariamente publica en internet y en las redes sociales (Ramirez, s/f).

Estas letras monumentales han sido un buen pretexto para que algunos artistas hayan podido elaborar espléndidas representaciones con simbolismos propios del lugar, como es el caso del ejemplo de las letras monumentales de la Ciudad de México del “Cejas” producción Grupo Am.



Figura 1. Letras monumentales de CDMX, Concepto y arte: Jorge Cejudo y Miguel de la Torre.
Fuente: <https://elcejas.com/blogs/urban-art/cdmx-mexico-city-artistic-letters#:~:text=El%20concepto%20surge%20cuando%20nos,trav%C3%A9s%20de%20C3%A9stas%20intervenciones%20pl%C3%A1sticas.>

El artista Jorge Cejudo alias “Cejas”¹ comenta al respecto (Figura 1) lo siguiente:

El concepto surge cuando nos dimos cuenta de que la identificación gráfica de la CDMX podía replantearse en otros formatos y en otras dimensiones, ante la idea de acercar dicha identificación a los ciudadanos con un carácter artístico a través de estas intervenciones plásticas.

Buscamos que no solamente fueran una escultura sin utilidad, sino que fungieran como un espacio social de convivencia donde la gente puede sentarse, tener sombra y convivir. Elevar el carácter de un logotipo a un sentido social, funcional y artístico que genere identidad y cercanía con los ciudadanos y sus visitantes (Cejudo, s/f).

Estos letreros con los nombres de los lugares, que en un principio han sido instalados con una intención comunicativa de identificación del sitio, han tomado otro sentido al ser interpretados desde los distintos enfoques que les han otorgado los habitantes o transeúntes

1. Jorge Cejudo alias “Cejas” es artista plástico y diseñador gráfico, que en su labor plástica se le considera un artista multidisciplinar ya que ha incursionado en técnicas tradicionales de pintura, dibujo, grabado y escultura, instalación, muralismo, así como procesos digitales, video, animación y fotografía. Como diseñador ha experimentado más allá del gráfico como diseñador de producto, arte objeto, interiorismo y urbanismo. Paralelamente a su labor artística dirige “*in-dice*” su estudio de comunicación visual.

del lugar. Suelen situarse en lugares emblemáticos de la ciudad con la finalidad de que los visitantes de la ciudad encuentran atractivo hacerse fotos junto a ellos para subirlos posteriormente a sus redes sociales. El sentido de identificación de estos objetos gráficos se ha ido transformando y su función ha variado hasta ser considerados como objetos artísticos para embellecimiento del lugar. También cabe reconocer que han sido utilizados como artículos de promoción del turismo o bien como objetos de un acto político o hasta de un rito religioso.

Como ejemplo de esto (Figura 2), el pasado 13 de octubre de 2017, en el periódico *El Sol de Tijuana*, aparece un escrito de Laura Bueno:

Tiene la ciudad, segundo letrero de Tijuana

Tijuana.- En un proyecto conjunto del sector económico y de comercio, se develó la segunda escultura memorial “Tijuana”, en una ceremonia protocolaria, encabezada por el presidente de la Cámara de Comercio local (Canaco), Mario Escobedo Carignan.

El letrero está ubicado en la glorieta de bulevar Américas en la delegación La Mesa (Bueno, 2017, s/p).



Figura 2. Acto político para la inauguración del letrero de Tijuana. Foto: José Luis Camarillo. Fuente: <https://www.elsoldetijuana.com.mx/local/-916893.html>

También tenemos ejemplos como cuando las Letras Monumentales con un sentido sensacionalista, (Figura 3) son instaladas en ciertos lugares y aparecen noticias en los periódicos como se muestra a continuación:

Tlaxcala, Tlax., a 01 de septiembre de 2020 (Redacción). Las letras monumentales de Ixtenco llegaron a la comunidad Yumhu, estas letras colosales serán instaladas en próximos días en el centro de la población a fin de mejorar la imagen urbana y ofrecer fotos de postal para los visitantes que lleguen a esta demarcación

Las autoridades del bastión Otomí indicaron que, con la instalación de las letras y la fuente danzante, se busca detonar el turismo y así lograr una mayor derrama económica en esta materia.

Miguel Ángel Caballero Yonca, Presidente Municipal de Ixtenco, detalló que será en cuestión de días en que estos atractivos turísticos, serán develados a la población de Ixtenco, refirió que, aunque el Estado de Tlaxcala pasó a semáforo amarillo, las medidas sanitarias no se relajarán en la demarcación, por lo que conminó a la población, a que cuando estos atractivos turísticos sean develados, se tomen todas las medidas sanitarias correspondientes (Linea de contraste, 2020).



Figura 3. En próximos días serán inauguradas en conjunto con la fuente danzante
Fuente:<https://www.lineadecontraste.com/llegan-las-letras-monumentales-a-ixtenco/>

Se puede interpretar cómo la intención de este tipo de letreros monumentales que han sido instalados como signo de identidad, se ha distorsionado y cómo han adquirido distintos significados.

Recordando una charla con Abraham Moles, en su visita a la UAM Azcapotzalco, en donde exponía cómo en este tipo de casos, se hacía lo que el llamaba la dolarización del sitio al convertirlo en un lugar en donde no sólo se encuentra aquel objeto de *Letras Monumentales*, (Figura 4) sino que también alrededor se han instalado algunos vendedores ambulantes con diversas mercancías, y en donde el mismo acto de la toma de la fotografía con el letrero, se ha convertido en un negocio para quienes organizan a la gente para la toma individual o de grupo, y en donde ellos mismos se prestan para ayudar a tomar la foto con el celular del cliente a cambio de una propina.

Así como este ejemplo de las letras monumentales, al transitar por las calles de la ciudad se encuentran muchas otras representaciones visuales que muestran el sentido y significación de la comunicación visual, poniendo de manifiesto los diferentes niveles de percepción e



Figura 4. Letras monumentales en Puerto Vallarta.

Fuente: <https://vallartalifestyles.com/puerto-vallarta-celebrates-new-landmark/>

interpretación que existe, como lo señala Matlin (1996), al ser un proceso de relación directa entre el sujeto y el objeto, en donde con la cotidianidad de la percepción del mismo estímulo visual cambia y se altera su significado.

Este tipo de reacciones ocurren frecuentemente con los anuncios publicitarios los cuales pierden su efectividad de impacto visual con el tiempo, al convertirse en un elemento más del paisaje escenográfico de un sitio perdiendo así su efectividad, razón por la cual deben ser cambiados con cierta frecuencia para cumplir su función, lo cual no ocurre con las señales de tránsito las cuales, en un inicio, son percibidas e interpretadas con detenimiento para comprender su significado y que, una vez aprendidas su función informativa se lleva a cabo de manera rápida y eficaz y ya no es necesario realizar un mayor esfuerzo en el proceso cognitivo del mensaje visual.

Finalmente, se puede decir que los gráficos urbanos al ser analizados desde los distintos enfoques en que son interpretados, pueden ser entendidos como un fenómeno complejo, vistos desde su representación formal como signos, o también de acuerdo a su funcionalidad práctica como pueden ser las señales de tránsito, o bien los anuncios publicitarios y su impacto comercial que, como parte del contexto en que se ubican, pueden cambiar su sentido práctico y tomar nuevos roles de acuerdo a su significado. Estos mismos mensajes visuales pueden llegar a ser interpretados y significados como símbolos representativos de un sitio o como decoraciones escenográficas del mismo.

Lo importante es entender es que todos y cada uno de los elementos visuales que encontramos en el contexto urbano comunican, ya que intrínsecamente llevan un mensaje en su propia representación visual, que a su vez son interpretados desde distintos enfoques por el sujeto con el que interactúan.

El estudio transdisciplinario enriquecerá el conocimiento de la ciudad, lo cual puede ser un gran apoyo en la creación de distintas intervenciones en cuanto a la organización de espacios, desarrollo de edificaciones, de elementos mobiliarios, de transporte, así como de procesos de comunicación, las cuales se verán enriquecidas con los distintos enfoques disciplinarios que podemos encontrar en las diversas interpretaciones de los múltiples sujetos que la viven y la utilizan como parte de su cotidianidad.

Referencias

- Bailly, A. S. (1979). *La percepción del espacio urbano*. Instituto de Estudios de Administración Local.
- Braun, E. (2002). *El saber y los sentidos*. FCE.
- Bueno, L. (13 de 10 de 2017). Tiene la ciudad, segundo letrero de Tijuana. *El Sol de Tijuana*, <https://www.elsoldetijuana.com.mx/local/-916893.html>.
- Cejudo, J. (s/f). *Letras artísticas CDMX*. Jorge Cejudo (Cejas). lcejas.com/blogs/urban-art/cdmx-mexico-city-artistic-letters#:~:text=El%20concepto%20surge%20cuando%20nos,través%20de%20éstas%20intervenciones%20plásticas.
- Concepto. (2021). *Comunicación visual*. Concepto. <https://concepto.de/comunicacion-isual/#ixzz6HCMuXp3G>
- Costa, J. (1998). *La esquemática. Visualizar la información*. Paidós.
- Chernov, I. (1987) *Historical Survey of Tartu-Moscow Semiotic School en H. Broms y R. Kaufmann, eds., Semiotics of Culture*. Proceedings of the 25th Symposium of the Tartu-Moscow School of Semiotics, Helsinki: Arator, 1988, 7-16
- Haidar, J. (2022). Epistemologías críticas de vanguardia para la semiótica: diálogos recursivos entre procesos cognitivos y emocionales. *Memorias digitales del 2º Seminario Internacional de Aproximaciones y Fabulaciones de la semiótica en el diseño y las artes* (p. 13). UAM-A. <http://hdl.handle.net/11191/9252>
- Línea de contraste. (1 de 09 de 2020). *Llegan las letras Monumentales a Ixtenco. Línea de contraste, periodismo con visión*, s/p.
- Lotman, I. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Cátedra.
- Maiztegui, B. (19 de julio de 2020). El espacio urbano como soporte gráfico para la expresión ciudadana. *archdaily.mx*. https://www.archdaily.mx/mx/943413/el-espacio-urbano-como-soporte-grafico-para-la-expresionciudadana?ad_source=search&ad_medium=search_result_articles
- Matlin, M. W. (1996). *Sensación y Percepción*. Prentice Hall.
- Nicolescu, B. (2006). Transdisciplinarietà: pasado, presente y futuro. 1a parte. *Visión Docente Con-Ciencia*, VI (31), 15-31.
- Nicolescu, B. (2009). *La Transdisciplinarietà-Manifiesto*. Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C.
- Olalde, M. T. (2021). *La interacción significativa de los gráficos urbanos de la ciudad en la identidad de sus habitantes*. <http://hdl.handle.net/11191/8702A>.
- Ramirez, M. (s/f). *De México para el mundo: Las Letras Monumentales de Clores: Galería Fotográfica*. NOTIHoteles. <https://notihoteles.com/las-letras-monumentales-de-mexico-para-el-mundo-galeria/>
- Varela, F. (1999). *El fenómeno de la vida. Cuatro pautas para el futuro de las ciencias cognitivas*. Rider/Ramndom House.
- Villar, F. (2003). *Psicología cognitiva y procesamiento de la Información*. Psicología Evolutiva y Psicología de la Educación. <http://www.ub.edu/dppsed/fvillar/>



Sentido y significación del habla en la actuación

*Sense and Significance
of Speech in Acting*



Dra. Claudia Fragoso Susunaga
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
México
claudia.fragoso@umich.mx

El interés de este tema se ve acotado por varias circunstancias, antes que nada, el trabajar dentro de los límites de lo conocido, por un lado, mi profesión de actriz\intérprete en continua búsqueda de enriquecimiento interpretativo sobre la escena, la actividad docente como parte de la construcción cognitiva de los futuros creadores escénicos y, aleatoriamente, la presencia del COVID, lo cual encauzó la realización de las actividades escénicas a la distancia y desde el confinamiento, lo que propició el desarrollo de eventos con énfasis en la expresión vocal y su ulterior escucha.

Si bien el ámbito de la expresión a través de sonidos, palabras y expresiones diversas con la voz es parte fundamental en la actoralidad, tanto en la formación como en el desempeño profesional, la actuación vocal, se ha vuelto un espacio de apertura y crecimiento muy no-

torio en las últimas décadas, desde el desempeño profesional del doblaje.¹ Esta actividad adquirió un interés específico en la comunidad actoral, a partir de la caracterización vocal en series, videojuegos, documentales, animación y películas, en las que la interpretación de los personajes se centra en las capacidades de entonación y matiz de la voz fuera de un contexto visual. Lo anterior es un área de oportunidad para la reflexión y el análisis de los procesos de enunciación actoral, desde los aspectos intencionales y de matiz de las ideas y emociones que se transmiten, por ello resulta factible un acercamiento a sus niveles de complejidad, desde la transdisciplinariedad.

En el ejercicio de la actividad actoral profesional, resulta importante fundamentar el proceso de ejecución interpretativa, para permitir que el actor y la actriz integren conceptualmente lo teórico y práctico de manera armónica, dando un soporte sustancial a los procesos de creación. La base de estas actividades es el entrenamiento, corporal y actoral, en el que se incluye lo vocal y lo ficcional vinculado al entorno de desempeño. El juego expresivo del gesto corporal en escena se relaciona de manera ineludible con la voz y las posibilidades de la misma. Es decir, lo vocal es un aspecto fundamental para el objetivo del ejercicio actoral. Sin embargo, desde la perspectiva que interesa a la presente reflexión, no se pretende obviar la importancia de la corporalidad y el gesto, puesto que la voz es resultado de una función natural del cuerpo. Por efectos adecuados para el presente planteamiento, se hará énfasis en la actividad vocal, pero, sirva aclarar, que cuando se está haciendo doblaje, es inevitable manotear, moverse o gesticular, en el espacio que el equipo tecnológico lo permite.

Desde esta perspectiva, el objetivo de este texto es identificar los elementos de los actos de habla y la pragmática lingüística,² que tienen que ver con procesos de significación e intención en la enunciación de un texto dramático-escénico o de algún personaje, pensando en las actividades de doblaje, radio-drama, videojuegos, audiolibros y la escena misma. Desarrollando, desde una visión transdisciplinaria la interacción de diferentes campos del conocimiento, como lo son el teatro, la semiótica y la lingüística e incluso todas aquellas disciplinas humanas que comprenden el habla y su interés en los procesos de comunicación. Las repercusiones de este análisis pueden recaer directamente en la formación y desempeño actoral, favoreciendo procesos de análisis de texto, en función a un enriquecimiento de la expresión comunicativa de actores y actrices.

1. Proceso en la industria audiovisual, en el que se desempeñan profesionales de la actuación, artes escénicas o locución, en la que se sustituyen las voces originales que hablan a otra lengua para evitar el uso de subtítulos. Es un trabajo de interpretación de sensaciones, intenciones y emociones, a través de un micrófono para ser grabado.

2. Desde la lingüística y la semiótica se estudia la pragmática y los actos de habla, como formas contextuales de análisis del proceso comunicativo. Conceptos en los que se ahondará más adelante.

La significación basada en la intención está directamente relacionada con la interpretación sonora o actuación vocal, que busca determinar el qué y el cómo se quiere decir algo. Es un área que supone el conocimiento básico de la técnica formal de la emisión del sonido articulado por parte de actores y actrices que, a saber, incluye respiración, apoyo, proyección, resonancia, fonación y dicción. Tomando en cuenta siempre que hablar de aprendizaje respecto a lo vocal no implica un conocimiento terminado, al contrario, se ha reconocido como un proceso de continuo entrenamiento.

Todo actor, sufre formas de crisis vocal que exige una nueva adaptación de la técnica. El actor que quiere evitar estancamiento debe empezar periódicamente todo de nuevo, desde la respiración, hasta la pronunciación y el uso de resonadores. Debe redescubrir su voz (Grotowski, 1986, p. 138).

La enunciación escénica se ve determinada en este contexto de formación continua, de interacción práctica, de uso del lenguaje para la realización de acciones o la determinación de sensaciones; la pragmática del lenguaje ha sido abordada por diversos autores que, hoy por hoy, se reconocen desde una perspectiva interdisciplinaria hacia la interpretación de textos y palabras. El interés ante lo anterior resulta prioritario en la medida que ubicar este fenómeno de la enunciación a través de la semiótica, los significados y las entonaciones se logra la revisión de conceptos que integran interés dentro de nuestra indagatoria actual. Tal como es la transdiscipliniedad en el fenómeno teatral y su enfoque teórico metodológico, en caso de ser factible.

La interacción conceptual

Con el planteamiento anterior, partamos de las conceptualizaciones. La idea básica es determinar las vinculaciones de las diversas áreas del conocimiento que se pretenden relacionar para identificar y encauzar el enfoque transdisciplinario que fundamenta este documento. Siguiendo a Nicolescu (1994) los niveles de realidad, el tercero incluido y la complejidad, son los aspectos que podemos integrar en la argumentación relacionándolos con la enunciación interpretativa en la actuación vocal.

En cuanto a los diversos niveles de realidad, en este caso, los ubicamos en el espacio de enunciación el cual permite identificar y diferenciar la realidad como tal, la física y la ficcional inherentes a la teatralidad. Evidentemente el juego que permite la ficción escénica de la actuación multiplica los espacios de realidad, del hablante, del personaje y del espectador, incluso los del autor del texto a expresar, en el supuesto de partir de un texto dramático. Respecto a lo anterior, la realidad como categoría de espacio-tiempo potencializa las po-

sibilidades de interpretación, entendida como la comprensión de lo que se dice y lo que se escucha al ser enunciado por un ejecutante actor-actriz. Con esto encontramos que determinado texto o frase a enunciar, se puede entender de acuerdo con la realidad de cada sujeto participante en la acción escénica y, de esta manera, causar un efecto determinado.

Las categorías de realidad y verdad, en la actividad teatral, se discuten como referentes del hacer escénico y también se distinguen de lo imaginario y lo ficticio. Cotidianamente se habla de “hacerle al teatro” o de “estar actuando” cuando alguien miente o exagera en alguna situación, para distinguir lo verdadero de lo real, sin embargo, en la actividad artística de la actuación, ya sea teatral, vocal o de video imagen, es factible identificar entre esas categorías. En la escena podemos encontrar estímulos, objetos y enunciaciones verdaderas y aquellas que parecen verdaderas pero que son ficticias. Eso quiere decir que son reales ya que se ven o escuchan, es decir, lo verdadero, en el ámbito de lo escénico no se opone a lo ficticio, pero sí a lo imaginario o supuesto.

Como señala Héctor Mendoza, para el actor o actriz “[...]hay diversos tipos de estimulantes. Solo algunos son externos, también hay sujetos, ideas, sensaciones, palabras, gestos, entonaciones, etc. [...]” (Mendoza, 2011, p. 30).

Al hablar de realidad, entramos también al terreno del tercero incluido, cuando en el teatro la realidad ficcional, lo que sucede en escena, está cargada de verdad puesto que para los personajes, y en cierta forma para los actores es su realidad, su “aquí y ahora” vital, que con base en la lógica del tercero incluido, la relación entre actor/actriz, espectadores y personajes integran de manera inseparable una realidad incluyente, en la que coexisten más de dos realidades contradictorias; la que podríamos llamar verdadera, correspondiente al actor, con la del personaje que podemos indicar como ficcional y la del espectador que se podría indicar como la real. La organización de estos diferentes niveles de realidad que cohabitan posibilita la inclusión de la percepción diferente, alterna, en la que por ejemplo, dos personas que pueden rechazarse anímicamente como personas intérpretes en un sistema de realidad, pero se aman como Romeo y Julieta en el sistema escénico y en el que tienen existencia en un siglo XVI, en tanto movimiento, vestimenta, forma de hablar, lucha con espadas, en pleno siglo XXI. Es así como llegamos de la lógica de la inclusión a una lógica de la complejidad, que incorpora al “tercero incluido” y sus niveles de realidad en interacción

La lógica del tercero incluido es solidaria del concepto de complejidad de los niveles de realidad y constituye un intento por explicar la manera cómo se operan los pasajes de un nivel de la realidad a otro; un ejemplo más de este principio se presenta en el caso de la materia, la cual es concebida, en su estructura fundamental, por la física mecánica sólo como partícula,

excluyendo la estructura de onda, contradicción que se resuelve en otro nivel de realidad que ha sido generado por la física cuántica, en el cual se concibe a la materia no sólo como partícula o como onda, sino como ambas a la vez (Morin, 2019, párr. 3).

Ya con este planteamiento nos posicionamos en una perspectiva transdisciplinaria que pretende abordar una problemática específica, la enunciación dentro de la realidad teatral. La cual tiene como objetivo, en muchos casos un proceso de reflexión en el espectador, cómo lo sería encauzar en él una respuesta determinada, puesto que está sujeto a la intencionalidad del evento escénico, incluso en el caso de puestas en escena cómicas. La actuación vocal es la forma de expresar con matices, intenciones e intencionalidades los textos dramáticos, además de la técnica formalmente hablando cuenta con los elementos de significación que permiten dar el sentido que los sujetos participantes, actores y espectadores, le sean adecuados a su aprehensión.

Es a partir de este sentido y significación, que abordamos la pragmática lingüística en la que se estudia el valor performativo³ de los deícticos, la referencia y los actos de habla, planteados desde el hecho comunicativo y de la experiencia sensorial dada por los signos lingüísticos, que son las palabras. Es así como se pretende incursionar, en la complejidad del proceso comunicativo y las funciones del lenguaje desde los distintos niveles de realidad y la lógica del tercero incluido en la creación de la situación actoral.

Signo y comunicación en el lenguaje

Del signo, el significado y las funciones como la comunicación se ha dicho mucho, desde Saussure, pasando por Locke, Diderot, Peirce, Jakobson, Kristeva, Lotman, Eco, entre otros, es decir, todo el cúmulo de teóricos, lingüistas, filósofos, antropólogos e investigadores interesados en el signo y su estructura. En cuanto al signo se ha partido de la lingüística, pero su estudio ha abarcado diversos campos del conocimiento, en la medida que el ser humano es capaz de generar esta configuración signo-representación-significación, en todo ámbito del saber, lo religioso, lo médico, lo social, lo político y, por supuesto, en las artes.

Contamos con lo evidente sobre qué es un signo, definiéndolo como, todo “objeto, fenómeno o hecho que, por una relación natural o convencional, representa o evoca otro objeto, fenómeno o hecho” (Rela Academia Española, 2022, definición 1), integrando en la anterior designación, tanto al signo mismo como al significado en esta evocación de aquello que se

3. La performatividad hace referencia a las expresiones que se manifiestan como acciones en el entorno. Los deícticos, la referencia y los actos de habla son conceptos acuñados en la pragmática lingüística que irán definiéndose a lo largo del presente documento.

representa. De este campo de estudio tenemos un largo recorrido histórico, con grandes alcances de análisis, entre ellos el centrado en el discurso por autores como Bajtin, Greimas, Todorov, Propp, autores todos que han aportado sobre la morfología del discurso, la estructura del relato, la semiótica narrativa, es decir, reglas y combinaciones en torno al manejo de la expresión comunicativa con la palabra, entendida desde este campo de estudio como signo de algo que se quiere transmitir.

los signos lingüísticos, abstraídos en el rígido constructo de la langue, y otros sistemas de significación sociales como «la escritura, el alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, las formas de cortesía, las señales militares, etc.», pues todos ellos tienen en común el hecho de «transmitir ideas» (Ramírez Montes, 2017, p. 40).

En esta transmisión de ideas y partiendo de la estructura más simple de la comunicación, emisor-mensaje-receptor, contamos con los signos y su significado en las palabras, las cuales conforman un sistema comunicativo. Las palabras escritas y en el habla como signos expresan ideas, imágenes, conceptos, en busca de transmitir al lector y/ o escucha lo evocado en ellas. Roman Jakobson (1975) señaló las funciones de las palabras en este proceso de comunicación, en el emisor su función expresiva, en el receptor la conativa que apela a una respuesta, dentro del mensaje se encuentran el referente (referencial), el código (metalingüística), el mensaje propiamente dicho (poética) y el canal (fática).⁴ Estas funciones remiten principalmente a la concreción hacia el receptor dentro del proceso de uso del habla (Jakobson, 1984). Es desde esta perspectiva que se aborda la enunciación, más allá de un texto escrito, es decir a partir de una perspectiva de interacción comunicativa en la aplicación cotidiana del habla. Es claro en este sentido práctico comprender que el análisis de los signos en uso, nos alejan de una visión estructuralista de la semiótica en la que se legitimaban las funciones sémicas de manera estable, el día a día de la conversación, se insubordina a estructuras fijas.

La representación de los signos, respecto de la comunicación, es una manera de emprender la realidad y su complejidad y el lenguaje es un mecanismo por medio del cual se puede constatar, la realidad en el tiempo y espacio, en la medida que hay una experiencia de vivirla, así como su permanencia, por la transmisión verbal o en grafías. Por lo cual el lenguaje como sistema de signos de comunicación e interacción humana, es un proceso que se in-

4. Karl Bühler (1965), adepto en sus investigaciones al lenguaje, como Austin, Searle y Jakobson, entre otros, propone las tres funciones del lenguaje, a partir de los actos de habla: la función representativa o simbólica que remite a los objetos o entidades de la realidad y a sus relaciones; la función expresiva que expresa la interioridad del emisor; y la función apelativa o mostrativa que relaciona el acto de habla con el receptor. Jakobson sugiere la extensión de las tres funciones de Bühler en las cinco arriba mencionadas.

terioriza en el cognitivo humano, desde la convivencia y en este sentido se institucionaliza sin dejar de contar con una carga de subjetividad, tanto de los enunciantes como de los que escuchan.

Es así como desde la clasificación analítica de la semiótica, existen las dimensiones que concentran el estudio de las interacciones entre los signos del lenguaje, como pueden ser: la relación de los signos entre sí, en la dimensión sintáctica, la relación de los signos con el objeto, en la semántica y en la que los sujetos utilizan los signos, la relación pragmática. Es justamente esta dimensión el objeto de este análisis, en la medida que nos enfocaremos en el habla y en la enunciación en el ámbito escénico, en lo cual tenemos que precisar que la dimensión pragmática incluye dentro de la significación, la relación de los signos lingüísticos con otros signos que se hallan fuera de los textos, como las intenciones, los estados de ánimo, el contexto en general señalado en las acotaciones.

Las actuales investigaciones nos ubican desde la transdisciplinariedad al plantear un aspecto cognitivo en absoluta interacción dialógica disciplinaria, en donde la psicología, la filosofía, la literatura, el arte escénico, los estudios semióticos, sociología, por no mencionar más campos del conocimiento que necesariamente se ven implicados en el estudio pragmático del habla. Asimismo los múltiples niveles de realidad, de la realidad compleja, de acuerdo desde la perspectiva que se aborde dando sentido a la argumentación presente. Toda vez que el uso de los signos lingüísticos se efectúa en contextos culturales diversos, el teatro en específico, transforma este aspecto en la medida en que se hacen puestas en escena de variadas obras, escritas en distintas latitudes y provenientes de culturas diversas, además de las perspectivas de los creadores en cuanto a intencionalidades, concepto, público al que va dirigido, proyecto en el que se inserte y perspectiva teórico-cognitiva que conforme el entorno de creación.

El habla en la enunciación actoral, una función pragmática

Desde la filosofía, John Austin y John Searle, investigaron los estudios del lenguaje a partir de lo que denominaron los actos de habla, entendiendo con ellos “como hacer cosas con las palabras”. De acuerdo con estos autores un acto de habla se realiza al emitir un enunciado con la intención de comunicarse con otros u otras. Evidentemente se refiere a cualquier situación de habla en el que se requiere del emisor y del oyente y durante el proceso se efectúa la escucha y la subsecuente interpretación del receptor.

Los actos de habla se identifican como un proceso fundamental en la interacción entre las personas, se consideran esenciales para la participación en las conversaciones, procesos de aprendizaje, reconocimiento de estructuras que permitan la comprensión del habla y la

subsecuente certidumbre en torno a un discurso; incluso son eficaces para el desarrollo y desenvolvimiento personal y profesional.

El estudio y análisis que hacen J. Austin y J. Searle sobre el lenguaje y el habla, pretendía desentrañar las posibilidades comunicativas, basados en los procesos mentales, las intenciones y los contextos, respecto a la realidad de enunciación. Para Searle la realidad es tan compleja que la capacidad del hombre o la mujer de verbalizarla no implica su completa aprehensión, de ahí que no toda la realidad es social, pensando en el entorno natural y sus fenómenos que salen de la construcción y manifestación de las personas (Díaz, 1997). La realidad sobre la cual sí se tiene injerencia, que podemos denominar socialmente construida, la determina el colectivo humano, es pertinente mencionar en este sentido, las especificidades culturales e idiomáticas que, de una u otra manera, dan sentido identitario al proceso comunicativo y lo hacen funcional. Es así como de manera correlativa, hablamos porque hay un entorno social que funciona, entre otras cosas, por la capacidad de emplear los signos lingüísticos en el habla.

Para Searle la esencia de la humanidad radica en el lenguaje, las intencionalidades colectivas sobre las individuales, así como el apego a las reglas que dinámicamente integran la colectividad, es decir se pueden alterar, no cumplir, entrar en conflicto, incluso modificar su institucionalización. El lenguaje así resulta fundamental para la concreción de la institución social y su funcionamiento, que puede ser eficaz o no. Las personas construyen emisiones con intenciones específicas para la construcción de su convivencia y su ser social,

Analizar la teoría de los actos de habla *implica* analizar el mundo social. Por eso mismo, la problemática del lenguaje es relevante, tanto en términos filosóficos como sociológicos, pues explica el aspecto social de los seres humanos, es decir, su mundo social (Dottori, 2019, p. 169).

La teoría de los actos de habla estudia tanto la sociedad, como los procesos del lenguaje para la concreción de esta intencionalidad colectiva de interacción, puesto que ser partícipe del habla puesta en común es serlo de la comunidad social y sus reglas expresivas, dichos actos radican en la enunciación de frases que impliquen proposiciones, mandatos, preguntas, deseos y todo aquello que contenga una idea comunicativa. Los colectivos humanos, por sí mismos implican una complejidad de origen, en la medida que se entrecruzan puntos de vista, saberes, creencias, fundamentaciones, etc. Explica Basarab que

Husserl y otros investigadores, en un esfuerzo por interrogarse sobre los fundamentos de la ciencia, descubrieron la existencia de los diferentes niveles de percepción de la Realidad por el sujeto-observador. Pero fueron

marginados por los filósofos académicos e incomprendidos por los físicos, encerrados en su propia especialidad. De hecho, ellos fueron los pioneros de la exploración de una realidad multidimensional y multireferencial donde el ser humano puede encontrar su lugar y su verticalidad (Nicolescu, 1996, p. 24).

De la misma manera, en cuanto a la comunicación e interacción basada en el lenguaje, la realidad se puede transformar en una instancia multireferencial y multidimensional, desde la comprensión del conjunto de signos en ajustes de integración hacia un mismo sentido.

En la tradición de la filosofía analítica del lenguaje, se desarrolla el concepto central denominado fuerza ilocucionaria. De lo que se trata es de rescatar el aspecto pragmático del lenguaje. Es así como partiendo de Austin y posteriormente desarrollado, con sus propias diferencias por Searle, se propone en lo general una clasificación de los actos de habla, con base en el lenguaje como una forma de acción. Al realizar la emisión lingüística encontraremos los actos constatados que describen al mundo y sus relaciones desde ahí pueden ser



Figura 1. Teoría de los actos de habla. Elaborada con base en (Escavy Z. R., 1990).

falsos o verdaderos. Por otro lado, los actos performativos, que son específicamente los de habla, los cuales a su vez se subdividen en actos directos cuya motivación es la intención y los indirectos cuyo móvil es la finalidad, aquí encontramos la emisión de alguna idea o sentimiento y la posibilidad de respuesta del oyente. Además de acuerdo con estos autores, se encuentran tres fuerzas que definen los actos de habla, la locutiva, ilocutiva y perlocutiva. Fuerzas que caracterizan la relación comunicativa entre lo que se dice, como emisor; lo que se pretende lograr con ese mensaje y la respuesta del receptor.

Otros autores como K. Bühler y M. Halliday⁵ siguiendo esta propuesta desarrollan otros conceptos paralelos como la función representativa de los enunciados, que corresponde a la fuerza locutiva, en el primero o la metafunción ideativa en el segundo. Para los fines de la presente reflexión, seguimos con las propuestas de Austin⁶ y Searle,⁷ (Alarcón, 2008) hacia la función pragmática, la correlación en el entorno social y las características de los actos de habla con las características de las fuerzas que los definen en su emisión.

Dentro de esta clasificación de los actos de habla, el efecto sobre los oyentes es determinante por la función que se pretenda, ya sea asustar, preguntar, amonestar, convencer, en fin, lo que el emisor intente conseguir del receptor. En cualquier momento de emisión o ilocución hay referencia a algo o alguien. Desde esta perspectiva podemos definir que el hablante tiene un objetivo comunicativo y a la vez, lo que se logre en el que escucha, el efecto será otro, de acuerdo con las mediaciones de ambas partes, emisor y receptor, respecto del lenguaje, la situación y el contexto.

La noción de contexto es clave tanto para Wittgenstein como para Austin y Searle: todo acto de habla es posible (“feliz”, dentro de la terminología austiniana) si se contemplan las relaciones de poder en las que se enmarca la propia enunciación. A ello lo denominaremos *condiciones sociales de enunciación* (Dottori, 2019, p. 185).

Dichas condiciones determinan lo que se quiere decir, que usualmente es más de lo que decimos y que por lo general permiten satisfacer las posibilidades expresivas. Por ejemplo, ante una pregunta cualquiera se puede responder simplemente con una afirmación o una negación, aunque dependiendo del complemento de la respuesta, si es que lo hay, podre-

5. Michel Halliday (1975) Desarrolló una teoría llamada gramática sistémico funcional. Divide las funciones del lenguaje, en sociales y académicas en relación con el uso y para controlar el comportamiento de uno mismo y de otros.

6. Para Austin hay cinco tipos de verbos, de acuerdo con sus fuerzas ilocucionarias: los judicativos, los ejercitativos, los compromisorios, los comparativos y los expositivos

7. Searle, por su lado agrupa los actos de habla en cinco tipos por su finalidad: asertivos o representativos, actos directivos, actos compromisorios, actos declarativos y actos expresivos.

mos definir la hora, el día, el lugar, las condiciones que determinan la respuesta ya sea una promesa, una disculpa, una queja, o cualquier otra situación expresiva, puesto que la enunciación se ve determinada por otros aspectos.

- ¿irás a la fiesta?
- sí... o
- sí, es un buen momento para distraerme... o
- sí, este día quiero estar con los amigos... o
- sí, iré...
- sí, ...tal vez... aún no lo sé... o
- sí, ¿pero a mi no me invitaron, será prudente?

Las posibilidades de respuesta, del efecto en el receptor pueden ser múltiples y es justamente el contexto lo que determinará y permitirá la comprensión del significado, la misma pregunta tiene variables de enunciación para ser entendida en un sentido determinado por el hablante.

El habla en un contexto social, como ya hemos señalado, se ubica en el terreno de un proceso de comunicación. Los hablantes adquieren esta competencia comunicativa en la socialización cotidiana, generando en las personas una organización mental, que les permite reconocer expresiones determinadas del uso de las palabras para los procesos comunicativos y de interacción humana.

la teoría pragmática que regula con estrategias ese hablar. Los enunciados no solo son estructuras lingüísticas, que lo son, formadas por unidades de la lengua, sino que son recursos para tener éxito en el acto comunicativo. Por lo tanto, los enunciados habrá que estudiarlos como unidades del hablar, en donde además de la estructura lingüística existen otros elementos que los configuran como signo que comunica un sentido (Escavy, 1990, p. 59).

La pragmática lingüística va a abordar un campo de conocimiento acerca del habla que resulta de la intención del hablante y del contexto de uso, en este sentido encontramos la figura de “[...]la implicatura, que son formas independientes de las estructuras lingüísticas; no se encuentran en los diccionarios: son provocadas por las palabras, pero no están en las palabras mismas” (Reyes, 1994). Las implicaturas se definen, desde la semiótica, por los déicticos, que son las condiciones que indican el contexto de habla, que en la práctica permiten al sujeto que las emite tener una herramienta para la transmisión de una idea determinada por sensaciones, emociones y la situación en la que se encuentra. Tal como dijimos anteriormente, la hipótesis central de los actos de habla es que hablar consiste en realizar actos conforme a reglas, sin embargo, el habla en uso e incluso trasladarlo a la escena teatral nos

enfrenta a muchas posibilidades de interpretación y comprensión. En estas palabras, que, al pensarlas en escucha, independientemente de la ortografía, solamente escuchándolas se distinguen, por el contexto y la intención

- como la bestia
- como la vestía
- como laves tía
- ¿cómo la ves, tía?

Este ejemplo como muchos, en el habla en español, de manera escrita pueden causar confusión o incertidumbre respecto al sentido de lo enunciado, sin embargo, claramente el contexto permite determinar la situación de enunciación. J. Searle (1965) consideraba la conciencia humana como un mecanismo gracias al cual hay conocimiento de la realidad, como un fenómeno complejo. Desde esta perspectiva la conciencia implica intencionalidad y está incorporada en la relación humanidad y mundo.

En el género dramático, tanto en el texto escrito, como en el enunciado es un lenguaje en situación. Esta característica dialógica del texto escénico emplea signos que van más allá de lo verbal, tal y como se presenta en la realidad del mundo cotidiano. Estos signos para-verbales van complementando el sentido de teatralidad característico del teatro. Recordemos que la teatralidad es una cualidad presente en otras circunstancias sociales, que conlleva comportamientos, vestimentas y reglas determinadas que permiten identificarla. Por ejemplo, los bautizos, las ceremonias de graduación o la solemnidad en un duelo mortuario o judicial. Es por eso, que la diferenciamos de la teatralidad escénica y el texto espectacular, así como el uso del lenguaje, indica los mecanismos de su uso en la situación de representación dramática.

El teatro como manifestación y expresión artística no debe pensarse como una reproducción de la realidad, sino como una interpretación de ella, que va a posibilitar una experiencia estética, en el mejor de los casos. De esta manera, lo encontramos como un signo que se posiciona frente a la realidad de determinada manera, ya sea crítica, objetiva o adherida. Bobes Naves argumenta que el texto dramático dialogado pasa íntegramente a la escena, por lo tanto, es escénico al igual que las referencias de las acotaciones y juntos crean el mundo de ficción (Bobes Naves, 1997).

Retomando las ideas de los actos de habla señaladas, así como los elementos de la pragmática lingüística, podemos remitirlo en función al texto dialogado, en tanto se está utilizando el lenguaje frente a los espectadores y entre los actores quienes interpretan a los personajes, en un proceso comunicativo, esto es se efectúan distintos niveles de percepción,

durante una representación escénica. Puesto que actores y actrices son conscientes de que lo que se dice lo dice el personaje, sin embargo, para estos debe ser verdadero, lo que se dice y la interpretación que haga el público dependerá de su condición de espectador, interesado, distraído, dormido, evadiendo, involucrado en lo que sucede, pero sobre todo consciente de la ficción. El lenguaje es usado en esta situación por los creadores escénicos, por los personajes y por la audiencia. Las situaciones o contexto son laborales o creativas para la actuación, verdaderas para los personajes, distanciadas para los espectadores.

Para actrices y actores abordar un texto, también enfrenta un reto en la medida de las características de este: texto contemporáneo, antiguo, en lengua de origen o alguna traducción de otro idioma, sumado a lo anterior, el concepto de lo que se quiere decir. Por ejemplo, una puesta en escena de Romeo y Julieta, que pretenda hacer énfasis en las relaciones entre adolescentes como perjudiciales por ser pasionales, o la problemática de los odios y rencillas familiares, o el amor ideal, o el rol de las mujeres en las relaciones amorosas. Es así como la perspectiva que se quiera abordar tendrá absoluta influencia en el manejo del lenguaje y sus intencionalidades. La realización de la partitura de texto actoral, en busca de intenciones significativas y propositivas en el momento del análisis conformarán su interpretación de enunciación.

En términos de interpretación existen elementos, como los ortográficos, emocionales y de pretensión, que permiten descubrir qué dicen y expresan los personajes: al iniciar un proceso de puesta en escena un momento primordial es el análisis del texto, cotidianamente llamado trabajo de mesa, etapa en la que se conocen las propuestas de los creativos (autor, director, escenógrafo, iluminador, etc.) y lo que se quiere decir con un texto determinado, ya en la escena. Al actor corresponde iniciar su proceso de creación de personaje a partir de lo establecido en el texto y que incluye lo corporal y lo vocal, en este punto es donde estas figuras pragmáticas resultan ser de mucha utilidad.

La posibilidad de que actores y actrices realicen un análisis pragmático, de la implicatura y los deícticos del discurso del personaje, en el texto dramático permite que sea integrado al proceso de creación que parte desde comprender su discurso individual, la forma de habla de este, intenciones comunicativas y, por lo tanto, hacer una interpretación actoral, al definir las intenciones a lograr por los personajes en su situación de vida. Volviendo al ejemplo de Romeo y Julieta, cuando en la famosa escena del balcón:

JULIETA ¿Cómo has llegado hasta aquí, y para qué? Las paredes de esta huerta son altas y difíciles de escalar, y aquí podrías tropezar con la muerte, siendo quien eres, si alguno de mis parientes te hallase.

ROMEO Las paredes salté con las alas que me dio el amor, ante quien no resisten aun los muros de roca. Ni siquiera a tus parientes temo.

JULIETA Si te encuentran, te matarán.

ROMEO Más homicidas son tus ojos, diosa mía, que las espadas de veinte parientes tuyos. Mírame sin enojos, y mi cuerpo se hará invulnerable.

JULIETA Yo daría un mundo porque no te descubrieran (Shakespeare, 2014, p. 45).

Él la escuchaba y ambos renegaban de sus apellidos, cuando ella sube él reniega de su nombre, pero ella sabe quien es y el riesgo que corre si su familia lo encuentra, él, sin embargo, dice que sus ojos son más homicidas. Evidentemente los ojos de Julieta no dañarán como espadas a Romeo, sino que lo que rodea su diálogo es el amor y el dolor de haber descubier-to que son de las familias en conflicto.

Identificar los déicticos y la implicatura, da elementos en la construcción de un carácter al personaje, con base en su situación y contexto, siendo la preocupación fundamental determinar que estos elementos se transformen en un mecanismo que propicie establecer redes de conocimiento útil y aplicable en el escenario.

La enunciación escénica parte del conocimiento de un concepto de dirección, a partir del cual todos los signos que se plasmen en la escena deben concatenarse, esto, desde una perspectiva transdisciplinaria no implica un sentido único en la representación, sino que al contrario posibilita, como detonador de múltiples realidades.

Esto lleva a interpretar y entender la pragmática lingüística, como una forma de análisis, como una herramienta de creación respecto al proceso de comunicación escénica entre actores, actores y personajes, entre personajes, actores y espectador y personajes y espectador. Puesto que en el momento del acontecimiento escénico se efectúan todas estas interacciones comunicacionales. Y las posibilidades de enunciación e interpretación son tantas, como actores que las ejecuten. Estos elementos, desde los actos de habla, favorecen la multiplicidad y complejidad de aprehensión de la realidad por parte de todas las personas participantes del hecho escénico, en consecuencia, se enriquecen los procesos de enunciación del discurso escénico, en la medida que las personas enfrentarán desde su aprehensión de la realidad los sentidos, intenciones y emociones que se ajusten al contexto escénico.

Referencias

- Bobes Naves, M. (1997). *Teoría del teatro*. Arco Libros.
- Díaz, P. F. (1997). Searle John, La construcción de la realidad social. *Cátedra: Revista especializada en Estudios Culturales y Humanísticos*
- Dottori, A. O. (2019). Teoría de los actos de habla y su relevancia sociológica. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*. (64) 235.
- Escavy, Z. R. (1990). Pragmática Lingüística y enseñanza activa. *Anales de Filología Hispánica* (5), 53-70.
- Grotowski, J. (1986). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI.
- Jakobson, R. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Ariel.
- Mendoza, H. (2011). *Actuar o no*. El Milagro.
- Morin, E. (2019). *Edgar Morin, El padre del pensamiento complejo*. Multiversidad Mundo Real, <https://www.edgarmorin-multiversidad.org/>
- Nicolescu, B. (1996). *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. Multiversidad Mundo Real Edgar Morin A.C.
- Press, O. U. (03 de 12 de 2022). *Oxford Languages and Google*. Oxford Languages. <https://languages.oup.com/google-dictionary-es/>
- Ramírez Montes, V. (2017). *El discurso teatral desde la semiótica y la lingüística del discurso: supuestos teóricos y posibilidades didácticas*. [Tesis Doctoral Universidad de Granada].
- Real Academia Española. (2022). *Diccionario de la lengua española* (23a ed.).
- Reyes, G. (1994). *La pragmática lingüística, el estudio del uso del lenguaje*. Montesinos.
- Shakespeare, W. (2014). *Romeo y Julieta*. Elejandria.



Pertinencia del análisis transdisciplinario de la lírica-musical popular latinoamericana

*Pertinence of Transdisciplinary Analysis to
Popular Latin American Lyrical-Musical*

Mtro. Fermín Monroy Villanueva
Escuela Nacional de Antropología e Historia
Ciudad de México
fer.monroy.villanueva@gmail.com

El objetivo de este texto es resaltar la importancia de llevar a la práctica el análisis transdisciplinario de lo que comúnmente es conocido como canción popular, elemento fundamental de los géneros musicales latinoamericanos que aún son considerados representativos de la identidad de sus países. De entre el vasto universo integrado por este tipo de producciones, el enfoque está en la música de mariachi mexicano –base de la canción ranchera–, el tango-canción argentino y el pasillo ecuatoriano.

En este sentido, sostenemos que el análisis de las letras es una vía de aproximación para conocer las condiciones contextuales que caracterizaron la época en que fueron escritas, es decir, al ámbito social, cultural, político, histórico, económico y, de forma muy particular, al emocional. De tal modo, el análisis de la lírica permite reconocer continuidades y resaltar la vigencia de elementos simbólicos que participan en la configuración de sujetos, sociedades

y culturas: patrióticos (en la mención de héroes nacionales, lugares y fechas históricas, banderas, escudos, himnos), religiosos (Dios, santos, vírgenes, mártires), espaciales (pueblos, barrios, el campo, las ciudades), conductuales (comportamientos estereotipados en mujeres y hombres, costumbres), etcétera.

En lo que respecta al abordaje estético, el análisis lírico hace posible identificar ciertos cambios en relación con las transformaciones por las que han transitado los géneros, para lo cual es necesario considerar su origen popular en el sentido que Enrique Dussel (1985) da a esta categoría. De tal modo, salvo el pasillo ecuatoriano, el mariachi y el tango surgieron de forma más definida en el seno de las clases bajas –el pueblo– durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX; un estrato conformado por la mezcla compleja de diversos grupos marginados que históricamente han constituido la mayoría poblacional de las sociedades latinoamericanas.

En el principio, este tipo de productos –indisociables de otras prácticas rituales– funcionaron como elementos generadores de identidad y cohesión grupal; no obstante, al ser vistos a través de la lente estética de las élites, fueron considerados productos primitivos e inmorales, denostados y reprimidos durante largo tiempo. Sin embargo, como veremos más adelante, el transcurrir del tiempo, el cambio de las condiciones contextuales y el surgimiento de nuevos estratos poblacionales modificaron su sentido y la percepción estética, volviéndose fundamentales para la definición de las identidades nacionales.

Tomando en cuenta lo anterior, es necesario complejizar el abordaje analítico a través de la generación de categorías transdisciplinarias, que interrelacionen de forma dialógica¹ y recursiva² (Morin, 2009) las categorías disciplinarias. En nuestro caso, tenemos la lírica y la música, entendiendo que las canciones constituyen una unidad compleja, que establece un diálogo entre dos lenguajes distintos, cada uno de los cuales repercute en el otro: la letra complejiza el sentido de la música, a la vez que la música complejiza el sentido de la letra.

Además de esto, en dicha unidad se debe incluir la categoría popular, con la cual reconocemos al menos dos acepciones: la primera, en relación con el origen de las líricas-musicales durante el siglo XIX, en el seno de las clases populares, opuesta a la cultura dominante (Canclini, 1982); y la segunda, ligada a la popularización y el advenimiento de los medios de comunicación al inicio del siglo XX, factor que propició su adopción o usurpación por parte de las clases gobernantes (Guerrero, 2004) creando nuevos sentidos y estéticas, que fueron adoptadas gradualmente por la naciente sociedad de masas con los distintos estratos socia-

1. De acuerdo con el principio dialógico propuesto por Edgar Morin (2009), que mantiene la unidad o continuidad a través del diálogo entre categorías o elementos disímiles o contradictorios.

2. En relación con el principio moriniano, que implica un proceso a través del cual los productos son causas y productores de aquello que los produce.

les que integran el pueblo (Chartier, 1994). A la par de esto, en cuestión de su devenir, debe considerarse lo tradicional³ como característica que implica una nueva contradicción en relación con lo popular. De este modo, sin tener atributos característicos de lo tradicional – como la inalterabilidad, autoría anónima y transmisión oral– las líricas-musicales-populares –que son cambiantes, tienen autorías definidas y se transmiten de forma oral, escrita y audiovisual– han logrado trascender entre varias generaciones como elementos que soportan y transmiten la memoria de sus culturas y su identidad, es decir, se han establecido como productos tradicionales.

Con vista en lo anterior, se puede sostener que este tipo de líricas-musicales centenarias son, a la par de productos artísticos como el cine y las artes plásticas, una rica veta para comprender las condiciones contextuales en las que emergieron, además de entender cómo fue conducida la producción de una noción de unidad e identidad nacional en distintos contextos latinoamericanos. En este sentido, el desarrollo del análisis recae sobre varios puntos: 1) indagar las condiciones contextuales que propiciaron su gradual configuración como estilos lírico-musicales más o menos definidos durante el siglo XIX; 2) atender su consolidación como géneros lírico-musicales-populares; 3) vigilar su continuidad y transformaciones a través de diversas épocas y etapas, hasta las primeras décadas del siglo XXI, verificando así su institución como géneros lírico-musicales-populares-tradicionales.

En la labor investigativa acerca de los orígenes y devenir de las músicas populares de varios países del continente americano, tanto en ámbitos nacionales como en lo macro regional, la musicología y la etnomusicología han sido disciplinas predominantes. En sus trabajos es posible observar claros esfuerzos por ampliar su horizonte de investigación a través de la interdisciplinariedad, compaginando sus avances con los aportes de otros campos del conocimiento, entre ellos la historia, la antropología, la sociología y la estadística. A partir de esto se han obtenido interesantes análisis formales y comparativos entre distintos tipos de músicas, así como detalladas clasificaciones de instrumentos y agrupaciones, con cierto enfoque evolucionista.

En este aspecto, también es necesario señalar la tendencia de estas disciplinas a soslayar u obviar la existencia de factores de suma importancia como la lírica, capaz de revestir con nuevos y diversos sentidos las piezas musicales; cuestión observable en varios estudios históricos acerca de los inicios de líricas musicales, como el tango cantado y del pasillo-canción, a cuyas piezas musicales ya consolidadas entre el gusto de sus practicantes y oyentes, se superpusieron o adaptaron los poemas de diversos autores a modo de canción.

3. De acuerdo con la tercera acepción indicada por la Real Academia Española, su inalterabilidad se sustenta en la preservación del orden del pasado: 3. adj. Que sigue las ideas, normas o costumbres del pasado. Consultado en enero de 2021 en: <https://dle.rae.es/tradicional?m=form>

Por otra parte, algunas investigaciones se quedan en el nivel de indagación sociohistórica, sin considerar el análisis de las prácticas en las que estos géneros lírico-musicales se reproducen; o bien, en el caso de los estudios etnográficos, dejan fuera factores como la dimensión emocional y otras propiedades formales de las prácticas rituales (Díaz Cruz, 1998),⁴ imprescindibles para los procesos de circulación y recepción.

Por lo mismo, a partir de la información obtenida se tiende a privilegiar el análisis formal de las piezas instrumentales por sobre el contenido de las letras, dejando el encargo a disciplinas como el análisis literario y los estudios sobre la oralidad, cuyo aporte se relaciona con la identificación e interpretación de núcleos generadores de sentido a partir de soportes escritos (Vergara et al, 2012; Jiménez, 2015). Sin embargo, este tipo de investigaciones tampoco se aproxima a las prácticas donde la lírica-musical ocupa un lugar esencial, soslayando el análisis de los múltiples sentidos que se generan durante su proceso de socialización, entendiendo que las líricas-musicales son dispositivos a través de los cuales se aprende la cultura y se genera cohesión social. Esto puede observarse en la Figura 1, tomada en el mausoleo de Julio Jaramillo, ubicado en el cementerio de la ciudad de Guayaquil, durante la celebración de su natalicio y el día del pasillo ecuatoriano, cuya obra genera unidad y sentido de pertenencia entre sujetos de diversas edades y orígenes, aficionados, espectadores, músicos, cantantes, autoridades civiles y gubernamentales.



Figura 1. Homenaje a Julio Jaramillo Laurido. Mausoleo en el Cementerio Patrimonial de Guayaquil. Fuente: Facebook, Grupo Cultural Julio Jaramillo, octubre de 2022. <https://www.facebook.com/profile.php?id=100083141172019>

4. Nueve propiedades formales de acuerdo con Rodrigo Díaz Cruz: 1) repetición, 2) acción, 3) comportamiento especial, 4) orden, 5) puesta en escena, 6) dimensión colectiva, 7) felicidad o infelicidad de la realización, 8) multimedialidad y 9) el tiempo y espacio singulares.

Por otra parte, en el estudio de las prácticas lírico-musicales deben considerarse cuestiones como la transformación de las composiciones –cambio de la estética derivada de factores como su adopción por parte de otros géneros, otros ritmos o estilos, omisiones, énfasis, añadiduras, etcétera–, así como el cambio generacional en la población, situación que aliena la intervención de otro tipo de propuestas teórico-metodológicas, entre ellas la antropología física, la psicología o las neurociencias, relacionadas con el abordaje de la dimensión emocional (Despins, 2010); un factor que tiende a cambiar con el tiempo, a la par de las condiciones contextuales, afectando también y de forma directa las condiciones de circulación y recepción de la lírica-musical. De tal modo, ni la estructura formal musical, ni los núcleos de sentido que tuvieron efectividad en épocas anteriores son garantía para dar continuidad a la circulación y recepción de las líricas-musicales en contextos de condiciones diferentes y nuevas generaciones, incluso cuando estas se consideren elementos tradicionales.

Por lo mismo, se ha intentado ir un poco más allá de la interdisciplinariedad con el propósito de abordar de forma más consistente, al menos, una pequeña porción de la complejidad que implica el análisis de la lírica-musical, poniendo en práctica la transdisciplinariedad como un ejercicio constante, a través de la interrelación coherente de los aportes de distintos campos del conocimiento, además de los ya mencionados.

De tal modo, hemos procurado poner en práctica la aplicación de un modelo de análisis transdisciplinario sustentado en las ciencias sociales y las humanidades, buscando con esto establecer diálogos con algunas propuestas de tendencias teórico-metodológicas como la musicología y la etnomusicología, desde las cuales se han generado importantes aportes al estudio y análisis de las músicas populares y tradicionales. Además de esto, la metodología transdisciplinaria ha permitido integrar, desde el campo de la antropología, tendencias como la antropología del ritual (Fournier, 2009), cuyas propuestas permiten observar las prácticas lírico-musicales como procesos complejos compuestos por diversos elementos, musicales y extra musicales. En esta línea, el campo de la historia también adquiere una particular importancia al brindar un acercamiento a las condiciones contextuales de diferentes épocas, haciendo posible observar cambios propiciados por estas en las líricas-musicales y la retroacción de lo social-cultural-político-histórico sobre ellas, que facilita o entorpece su circulación y recepción (Palomino, 2021).

Si bien nuestra propuesta integra los aportes de varios campos y tendencias teórico-metodológicas la extensión y finalidad de este texto no permite incluirlos a todos, por tanto, nos enfocaremos en el abordaje de algunas categorías del campo de las ciencias del lenguaje, especialmente de la semiótica de la cultura. No obstante, también es necesario mencionar algunos aportes tomados del análisis del discurso, por el cual es posible abordar –en concordancia con lo social, cultural, político e histórico– las condiciones de emergencia y

posibilidad (Foucault, 2008), circulación y recepción (Haidar, 2006) de las líricas-musicales, que son sólo uno entre diversos tipos de discursos por los cuales se lleva a cabo el proceso de interpelación de individuos en sujetos, de acuerdo con Michel Pêcheux:

[...]interpelación o la subjetivación del sujeto como sujeto ideológico de tal manera que uno está conducido sin darse cuenta y teniendo la impresión de ejercer su libre voluntad, para ocupar su puesto en una u otra de las dos clases sociales antagonistas del modo de producción (Pêcheux, 1978, p. 232).

Además de lo anterior, el análisis del discurso otorga elementos teórico-metodológicos para abordar diferentes *materialidades* y *funcionamientos* (Haidar, 2006, pp. 82-94) desde las artes plásticas, en el arte urbano del graffiti o a través de producciones audiovisuales de películas y videoclips, que abonan de forma abundante a la complejización del discurso lírico-musical. De la misma forma, el análisis del discurso favorece el acercamiento a las condiciones que propiciaron su origen y las transformaciones por las que ha transitado, pasando de ser productos denostados por las élites, a elementos de una retórica de auto legitimación, adoptados y adaptados como generadores de unidad; productores y reproductores de una identidad colectiva más o menos definida.



Figura 2 Diferentes materialidades y funcionamientos Semiótico-Discursivos a partir de una materialidad visual. Pintura del artista Ricardo Ajler en el Espacio Cultural Carlos Gardel, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Fuente: Registro etnográfico propio (2022).

Por su parte, en lo que respecta a la semiótica de la cultura, varias categorías desarrolladas por Yuri Lotman (1996, 1999) desde la Escuela de Tartu, resultan pertinentes para el análisis de las líricas-musicales. Propuesta que integramos debido a su dinamismo, que se manifiesta a través de su capacidad para establecer diálogos con otras tendencias teórico-metodológicas, facilitando la generación de una concepción sistémica de la lírica-musical, en distintos niveles. De este modo, a partir de la identificación de las características de la categoría texto realizada por Julieta Haidar (2006) llevamos a cabo la definición de las cualidades de la lírica-musical en diversos niveles de organización:

1) *Es un dispositivo de la memoria de la cultura.*

La lírica-musical no sólo es un dispositivo de la memoria que se sustenta en lo escrito, también es producto creado para ser repetido constantemente y en diferentes formas; por tanto, es un recurso mnemónico que transmite y fija la información de forma efectiva entre los sujetos de diversas comunidades y nuevas generaciones. Es directo y se sustenta en el continuum razón-emoción, negado y disociado por el positivismo.

2) *Es un generador de sentido.*

La lírica-musical es un campo plagado de elementos mediante los cuales se establecen vínculos fuertes y permanentes entre los sujetos y su entorno, como el sentido de pertenencia, de unidad, solidaridad e identidad, elementos de los cuales han echado mano diferentes ideologías.

3) *Es heterogéneo y políglota.*

Las líricas-musicales tienen una identidad propia que las hace diferentes de otros textos al interior de un amplio espacio semiótico. También establecen constantes intercambios de información a través de la traducción de otros lenguajes al propio, y son, al mismo tiempo, traducidos a otros lenguajes, confirmando la existencia de una frontera permeable. Esta cualidad resulta contradictoria para el positivismo clásico, en tanto los textos son entidades cerradas y abiertas al mismo tiempo, delimitadas e intercomunicantes que, sin perder su identidad son dinámicas y trascienden por medio de su adaptación al entorno.

4) *Es un soporte, productor y reproductor de lo simbólico.*

En tanto dispositivo de memoria políglota, lecto-escrito, acústico y visual, la lírica-musical pone en constante circulación toda serie de símbolos, entre ellos los que contribuyen a mantener el sentido de unidad e identidad, como las referencias a la patria, al barrio, al campo; a las relaciones interpersonales, como el amor

romántico y del desamor; a las costumbres, la religión, la familia, etcétera. De este modo, la lírica-musical es un dinámico mecanismo cultural a través del cual se verifican constantemente toda una serie de símbolos esenciales para la cotidianidad de los sujetos.

5) *Constituye un campo del cambio cultural.*

Debido a su heterogeneidad y poliglotismo, los textos lírico-musicales alimentan el dinamismo de las culturas, entrando constantemente en contacto con textos por medio de múltiples inputs y outputs en lo que se puede explicar como una reacción en cadena de traducciones, musicales y/o extramusicales. En este sentido no es descabellado sugerir que el ámbito de la música –en sentido de una recursividad sistémica– repercute en lo social, cultural, político, histórico, emocional, económico, etcétera, al mismo tiempo que estos repercuten en la lírica-musical.

En esta línea, por medio de la propuesta lotmaniana también podemos organizar y analizar el ámbito de la lírica musical en diversos niveles intercomunicantes. En forma ascendente, el primero de ellos es el más estudiado, el nivel sobre el cual opera el análisis literario, representado por el texto escrito, la composición individual o canción, por ejemplo, *El jinete* de José Alfredo Jiménez. El segundo nivel concierne al conjunto de composiciones que integran la obra lírico-musical de un autor, en el cual se puede identificar el énfasis en ciertos tópicos, que aportan datos sobre las condiciones de su contexto de surgimiento y circulación; este aspecto puede ejemplificarse con la obra de Alfredo Le Pera, integrada por canciones como *El día que me quieras*, *Cuesta abajo* y *Mi Buenos Aires Querido*, destacadas por haber sido interpretadas por Carlos Gardel, y haber sido la base de la trama de películas homónimas.

El tercer nivel corresponde al del género lírico-musical, compuesto por las obras de varios autores dentro del mismo estilo de composiciones y música; para este caso mencionamos a modo de ejemplo las obras de varios pasilleros clásicos, como Ángel Leónidas Araujo Chiriboga, autor del pasillo prohibido *Rebeldía*, Gonzalo Benítez Gómez, autor de *La pobreza* y Enrique Ibáñez Mora, creador del pasillo *Adoración*, entre muchos otros compositores. En este nivel pueden identificarse complementariedades o discordancias en torno a tópicos, que pueden depender de la posición de los sujetos compositores en relación de las condiciones sociales, culturales, políticas, históricas y económicas de la época. El cuarto nivel se ubica en un espacio lírico-musical más amplio, el de las músicas de una región, una semiosfera (Lotman, 1996) lírico-musical nacional donde cohabitan distintos géneros; en el caso de México podemos mencionar una semiosfera de música regional formada: mariachi, norteña, banda, conjuntos soneros, etcétera.

Por último, un quinto nivel estaría constituido por una semiosfera lírico-musical latinoamericana donde diversos macro textos lírico-musicales nacionales establecen relaciones dialógicas, dando constancia de la transculturalidad (Nicolescu, 1996).⁵ Intentamos explicar este proceso de forma gráfica con la imagen 3, en la que se pueden observar las fronteras permeables que caracterizan a los géneros lírico-musicales de la región latinoamericana (mariachi, norteña, tango, chacarera, pasillo, pasacalles, cumbia, vales, sertanejos, cuecas, etcétera) y la dialogicidad que este conjunto o semiosfera establece entre los elementos que la integran y de estos con el exterior (rock, jazz, blues, electrónica, new age, metal, etcétera), proceso que eventualmente da origen a nuevos géneros lírico-musicales, como el estilo nortec de Jorge Verdín,⁶ tango-jazz-rock de Aureliano Marín; o metal-andino de la banda Curare.

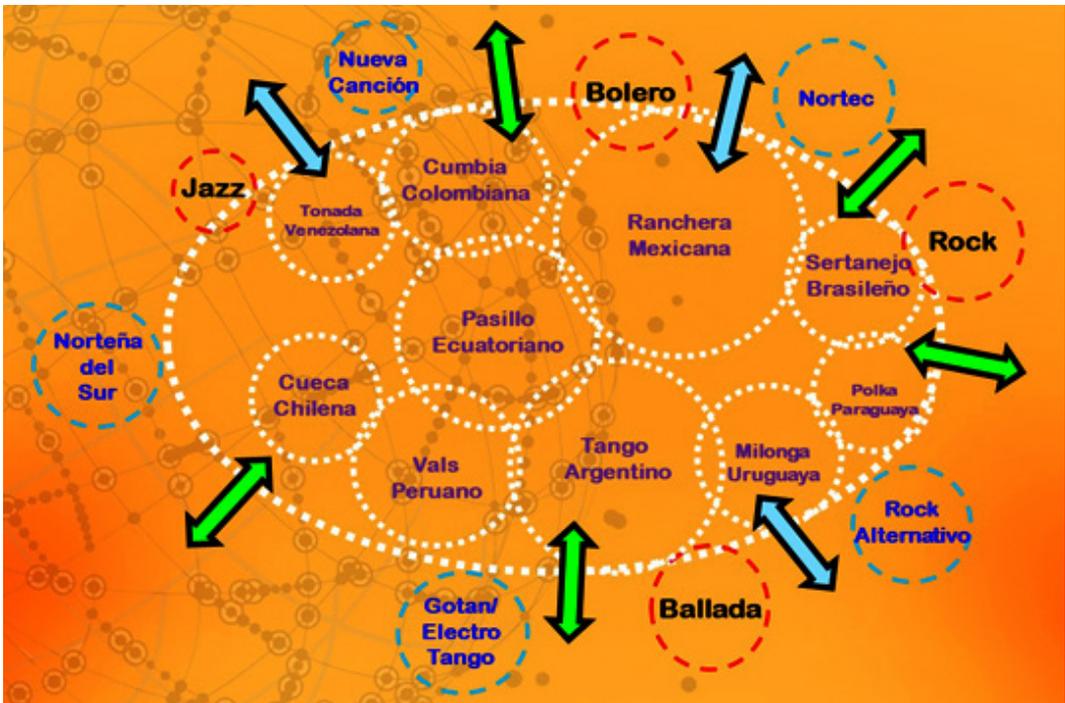


Figura 3. Modelo de Semiosfera Lírico-Musical Latinoamericana.

5. De acuerdo con Basarab Nicolescu (1996), esta es la condición de ser de las culturas, la apertura a todo lo que las atraviesa y sobrepasa, entre cuyos elementos consideramos que la lírica-musical puede ser un claro ejemplo.

6. Clorofila, Corridos urbanos: <https://acortar.link/v1tffb> ; Aureliano Tango Club, Cerrás los ojos: <https://acortar.link/kuw7hh> ; Curare, Radical Acción: <https://acortar.link/1GmeXu>

Con base en esto, podemos constatar que las categorías de texto y semiosfera, –integradas por características sistémicas como la de identidad y frontera semióticas– están dotadas de un amplio dinamismo que se extiende fácilmente hacia otros campos del conocimiento. El ejemplo más claro se aprecia a través de su condición sistémica, la cual encuentra correspondencia con la complejidad a través de la categoría *Unitas Multiplex*, como otra forma de comprender los niveles de organización que integran la semiosfera:

La primera y fundamental complejidad del sistema es asociar en sí la idea de unidad, por una parte y la de diversidad o multiplicidad por la otra, que en principio se repelen o excluyen. [...]Es una unidad individual, no indivisible; se puede descomponer en elementos separados, pero entonces su existencia se descompone. Es una entidad hegemónica, no homogénea: está constituida por elementos diversos, dotados de caracteres propios que tiene en su poder (Morin, 2001, p. 128).

Volviendo al campo de la historia, tanto en el nivel regional –por medio de la historia de México, de Argentina y del Ecuador (Cosío et al, 1983; Salvador, 2009; Yankelevich, 2014)– como a nivel macro regional a través de la historia latinoamericana (Zanatta, 2016), sus aportes han contribuido a clarificar ciertas transformaciones en las condiciones contextuales: sociales, culturales, políticas y económicas que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, hicieron posible el surgimiento de los géneros lírico-musicales en formas más acabadas. Durante este periodo, el tango fue una práctica dancística-musical característica de los habitantes de los suburbios, en mayor proporción migrantes de clases bajas. Danza denostada por las élites bonaerenses debido a su indefinible origen, que oscilaba entre lo africano, lo criollo, lo nativo y lo europeo y por su discordancia con los códigos de moralidad de la época (Cáceres, 2010; Conde, 2014).

En esta línea, salvo por casos en los que eran usadas para musicalizar los rituales católicos, las agrupaciones de mariachi fueron conjuntos vilipendiados por el clero y la clase gobernante a la par de las valonas y jarabes que interpretaban en los fandangos, música prohibida que incitaba vicios e inmoralidad (Moreno Rivas, 1979; Jáuregui, 1990; Chamorro, 2006).

Con respecto a la exclusión, el pasillo ecuatoriano fue la excepción al menos durante sus primeras décadas en el continente americano. Aun siendo acogido en los salones de las clases altas por derivarse del vals vienés, no tardó en filtrarse y establecer relación con géneros lírico-dancísticos-musicales de las clases populares, como el sanjuanito y el yaraví, en la sierra y en la costa, modificando su estética y sentido (Mullo, 2009).

En lo general, al llegar el siglo XX surgió una imperante necesidad en los grupos de poder por producir orden a través de la unificación de la diversidad sociocultural de sus países,



Figura 4. Dotación antigua de mariachi: violín, arpa, vihuela, guitarra colorada o de golpe. Museo del Tequila y el Mezcal, Ciudad de México. Fuente: Registro etnográfico propio (2022).

creando un sentido de pertenencia e identidad que limitara la aleatoriedad que había derivado en una serie de conflictos y gobiernos fallidos. En esta labor figuró, por un lado, la corriente académica desde la literatura, las artes plásticas y la música, impulsando exponentes que buscaban crear referentes identitarios propios, fusionando producciones de corte europeo –representativas de la modernidad– con elementos indígenas, criollos y mestizos –ingredientes de diferenciación, sustento de pertenencia y autenticidad de cada nación.

Por la otra parte, estaban las líricas-musicales-populares que, en cierta forma, obtuvieron beneficio del movimiento academicista y de aspectos como el surgimiento de los estratos medios, los medios de comunicación y el concepto de sociedad de masas (Martín-Barbero, 1991). En este sentido, mientras las producciones académicas tenían un propósito pedagógico y estaban dirigidas a un público reducido, la aparición de la radio contribuyó a democratizar los géneros populares, que abarrotaron las ciudades debido a la constante llegada de habitantes del campo.

En el caso del tango, la imagen del compadrito compitió e incluso se fusionó con la del gaucho –aunque ambas tenían orígenes totalmente diferentes. Este género, en su dimensión musical-dancística, comenzó a ser practicado por los jóvenes de las clases altas, a quienes

se debe en buena medida su rápida difusión y aceptación en Europa, detonando su transformación y gradual ingreso a los círculos sociales de la élite rioplatense. También, al inicio del siglo XX surge el tango-canción, en primera instancia como tango cantado o tango con letra, de acuerdo con Oscar Conde (2014) sobreponiendo poemas a piezas musicales consolidadas, y después por medio de canciones y músicas creadas a la par, cuestión que repercutió directamente en la transformación de las agrupaciones, la creación de orquestas, la ampliación de públicos y el surgimiento de compositores y cantantes.

En cuanto a la música de mariachi, esta sólo fue una entre varios tipos de agrupaciones que quedaron atrapadas en el remolino de la Revolución mexicana, periodo en el cual cobró auge el corrido derivado del romance épico-lírico (Jiménez, 2021), que tuvo una función de heraldo sobre sucesos y relatos acerca de la vida de los caudillos y diversos personajes. Mientras esto sucedía, los medios de comunicación hicieron su aparición con la cinematografía y la producción de cortometrajes sobre episodios de guerra. Aunque al inicio el cine y la radio sólo fueron consumidas por las clases altas, para el fin de la fase destructiva de la Revolución (Cosío, 1983), un proceso de democratización propició la emergencia de la sociedad de masas, consolidando el papel de los medios como motores productores de unidad e identidad nacional con la difusión de símbolos y productos que reivindicaban la autenticidad y representatividad de las clases populares, con las que se identificaba, al menos discursivamente, la facción vencedora.



Figura 5. Cartel de la canción Mi Buenos Aires Querido, interpretada por Carlos Gardel en la película Cuesta Abajo. Museo Carlos Gardel, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Fuente: Registro etnográfico propio (2022).

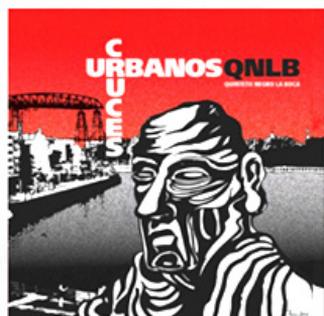
En esta relación mediática, la cinematografía encontró sustento en la radiodifusión, transformándose en el punto culminante de la creación de símbolos y reafirmación de imaginarios de unidad, teniendo como base la difusión de un pasado común y la exaltación de un medio rural paradisiaco. El mariachi encajó a la perfección al ser una agrupación que representaba un puente entre lo rural y lo urbano, y la transformación progresista difundida por la clase dominante, reflejada en un drástico cambio de vestimenta, la incorporación de la trompeta, más músicos, nuevos géneros y estilos; siendo además encumbrada por la clase política como música antonomástica de la identidad mexicana. Aun cuando la industria cinematográfica mexicana fue una de las más fuertes exportadoras de estereotipos e imaginarios de la época, no fue la única. En Argentina también adquirió cierta fuerza, aunque con mayor participación de las industrias de Estados Unidos y algunos países europeos. En este ámbito, la figura dominante, incluso después de su muerte en 1935, fue Carlos Gardel; el más sólido referente del sujeto argentino: migrante, de origen popular, cantante y compositor de tangos; convirtiéndose en un hito del género, su atmósfera e imaginarios a través de la música y la cinematografía.

En sentido contrario, aun cuando el pasillo ecuatoriano logró ser aceptado por las clases altas debido a su contenido de poesía bien cuidada; la oposición para consolidarse como género representativo de la identidad ecuatoriana vino de las clases populares, integradas en mayor proporción por pueblos originarios, que mantuvieron preferencia por sus propias músicas. A pesar de esto, la llegada de los medios de comunicación –radiodifusión e industria de grabación– marcaron un parteaguas al transformarse en una arena donde, acorde con el proyecto de nación, se confrontaron los géneros populares propiciando el surgimiento una pléyade de compositores y músicos. Desde el comienzo, este ámbito recibió la injerencia de la incipiente industria disquera estadounidense que contribuyó al posicionamiento del pasillo, proyectando agrupaciones como el Dúo Ecuador, de Nicasio Safadi y Enrique Ibáñez (Wong, 2013), que se convirtieron en uno de los referentes del género al ser los primeros ecuatorianos en grabar pasillos y otros géneros populares en los Estados Unidos.

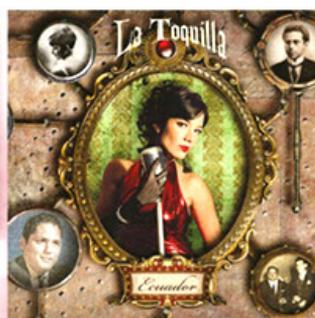
De tal modo, a través de este breve y sintético recorrido, hemos querido mostrar algunos aspectos que muestran la dinamicidad que caracteriza a las líricas-musicales, las cuales, al ser comprendidas como textos, conllevan una permanente necesidad de establecer relaciones dialógicas con otras líricas-musicales, transformándose y contribuyendo al cambio de su entorno. Cuestión que se constata en el constante surgimiento de nuevas propuestas, que teniendo como sustento géneros populares como el tango, el pasillo y la lírica ranchera han creado producciones que dan continuidad a lo tradicional. De esta forma se introducen otros estilos, instrumentos y modificaciones a las letras que transforman sus estéticas, llegando a nuevos públicos, perpetuando la transmisión de la cultura.



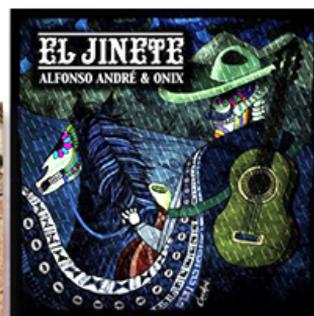
Figura 6. Instalación de estudio de radiodifusión. Museo del Pasillo, Quito.
Fuente: Registro etnográfico propio (2022).



Quinteto Negro La Boca,
Tango Alternativo



La Toquilla,
Alternativo Ecuatoriano



Alfonso André
Rock Pop Mexicano

Figuras 7a, 7b y 7c. Portadas de discos: a) Quinteto Negro La Boca: Cruces Urbanos I; b) La Toquilla: Ecuador; c) Alfonso André El jinete (sencillo). Fuente: Spotify: a) <https://acortar.link/QLHj5f> b) <https://acortar.link/Q7laVr> c) <https://acortar.link/saA1So>

Aun cuando falta indagar a fondo en su interrelación con otros ámbitos, como el económico –analizando la generación de mercados de consumo en torno a estos géneros–, el social –a través de la creación de estereotipos y la definición de estratos– o el político –con el estudio de las relaciones de poder, que en repetidas ocasiones emplearon las propias composiciones como espacios de confrontación–, se cumple el propósito del texto al exponer una pequeña porción de la complejidad de la lírica-musical, así como el imprescindible papel de las ciencias sociales y las humanidades en su análisis y la necesidad de poner en práctica la metodología transdisciplinaria.

Con base en lo expuesto, se ha podido constatar que, al establecer un diálogo entre diversas tendencias, teniendo como núcleo articulador la música popular latinoamericana, es posible formular categorías transdisciplinarias con amplio alcance analítico, como la lírica-musical y lo popular-tradicional. Este desarrollo permite concebir y comprender a la canción popular como un producto transcultural de alta complejidad, integrado por el diálogo recursivo entre dos lenguajes diferentes, cuya permanencia depende de constantes procesos de intercambio y transformación que afectan su estética y modifican su sentido.

Por otra parte, este abordaje ha permitido apreciar el aspecto sistémico de la lírica-musical a través de la delimitación de diferentes niveles intercomunicantes. En este caso, la categoría lotmaniana de texto ha sido fundamental para la construcción de un modelo analítico que pone en correspondencia recursiva lo micro y lo macro como uno de los ejes para constatar la existencia de una transculturalidad lírico-musical-popular-tradicional latinoamericana.

Referencias

- Cáceres, J. C. (2010). *Tango negro. La historia negada: orígenes, desarrollo y actualidad del tango*. Planeta.
- Chamorro Escalante, J. A. (2006). *Mariachi antiguo, jarabe y son: símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*. Jalisco. Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco.
- Chartier, R. (1994). Cultura popular: retorno a un concepto historiográfico. *Manuscrits: Revista d'història moderna* (12) 43-62.
- Conde, O. (2014). *Las poéticas del Tango-Canción. Rupturas y continuidades*. Ediciones de la UNLa / Editorial Biblos.
- Cosío Villegas, D., Bernal, I., Moreno Toscano, A., González, L., Blanquet, E. & Meyer, L. (1983). *Historia mínima de México*. El Colegio de México, Harla Editores.
- Despins, J-P. (2010) *La música y el cerebro*. Gedisa.
- Díaz Cruz, R. (1998). *Archipiélago de rituales: teorías antropológicas del ritual*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
- Dussel, E. (1985). *Cultura Latinoamericana y Filosofía de la Liberación*. Ponencias. III Congreso Internacional de Filosofía Latinoamericana, USTA. https://enriquedussel.com/txt/Textos_Articulos/149.1984_espa.pdf
- Foucault, M. (2008). *El orden del discurso*. Tusquets Editores.
- Fournier, P. y Jiménez, A. (2009) Ritos de paso y liminaridad: communitas y performance en torno a la tumba de Jim Morrison. En: P. Fournier, C. Mondragón y W. M. Wiesheu Foster (Coords.). *Ritos de paso. Arqueología y antropología de las religiones* (3) 53-77. PROMEP, CONACULTA, ENAH.
- García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. Editorial Nueva Imagen.
- Guerrero Arias, P. (2004). *Usurpación simbólica, identidad y poder. La fiesta como escenario de lucha de sentidos*. Ediciones Abya Yala.
- Haidar, J. (2006). El Debate CEU-Rectoría. *Torbellino pasional de los argumentos*. UNAM.
- Haidar, J. (2019). Las Ciencias de la Emoción desde la Complejidad y la Transdisciplina. En *Fronteras Semióticas de la Emoción. Los Procesos de Sentido en las Culturas. Libro Homenaje a Desiderio Navarro* (79-100). INAH/ENAH/UNAM.
- Jauregui, J. (1990). *El mariachi. Símbolo musical de México*. Banpaís, S.N.C /INAH.
- Jiménez Gálvez, P. (2015). *Sujeto lírico y cosmovisión en las letras de las canciones de José Alfredo Jiménez* [Tesis doctoral Universidad Iberoamericana].
- Jiménez Gálvez, P. (2021). *Cuando te hablen de amor y de ilusiones. El mundo y la lírica de José Alfredo Jiménez*. Ediciones La Rana.
- Lotman, I. (1996). *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Ediciones Cátedra. <http://culturaspopulares.org/populares/documentosdiplomado/1.%20Lotman%20-%20Semiosfera%20I.pdf>
- Lotman, I. (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Gedisa.

- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Moreno Rivas, Y. (1979). *Historia de la música popular mexicana*. Alianza Editorial Mexicana.
- Morin, E. (2009) *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Morin, E. (2001) *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*. Cátedra.
- Mullo Sandoval, J. (2009) *Música Patrimonial del Ecuador*. Ediciones La Tierra.
- Nicolescu, B. (1996). *La Transdisciplinariedad. Manifiesto*. Multiversidad Mundo Real Edgar Morin A.C. <https://edgarmorin-multiversidad.org/index.php/descarga-libro-la-transdisciplinariedad-en-manifiesto.html>
- Palomino, P. (2021). *La invención de la música latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica.
- Salvador Lara, J. (2009) *Breve historia contemporánea del Ecuador*. Fondo de Cultura Económica.
- Pêcheux, M. (1978). *Hacia el análisis automático del discurso*. Editorial Gredos S.A.
- Vergara, G., Contreras, I. y Pérez Martínez, H. (Coords.) (2012). *Identidades de la tradición oral en México*. Ave Editorial.
- Wong, K. (2013). *La música nacional. Identidad, mestizaje en el Ecuador*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Yankelevich, P. (Coord.) (2014). *Historia mínima de Argentina*. El Colegio de México.
- Zanatta, L. (2016) *Historia de América Latina. De la Colonia al siglo XXI*. Siglo Veintiuno Editores.



Ablepsia congénita. Condición humana para una semiosis

Congenital Ablepsy. Human Condition for a Semiosis



Dr. Jorge Eduardo Zarur Cortés

Universidad Autónoma del Estado de México

México

jezarurc@uaemex.mx

Las miradas que desde la discapacidad visual se dan, se vinculan –sin duda–, con la semiosis desde cierta acción, comportamiento o desarrollo que implica a los signos y su significado. La ablepsia congénita, como otra variedad perceptiva podría considerarse como una modalidad que tergiversa los conceptos visuales ante una reinterpretación de los acontecimientos. Sin embargo, también propone nuevas significaciones desde la subjetividad ante la realidad y/o la objetividad visual, conformándose otras realidades generadas ante la concepción de las cosas y del mundo en la indagación de los detalles de éstas y en el que la “vivencia” de las imágenes mentales se presentan para el ciego congénito como parte de sí o de otra realidad. Por lo tanto, ¿qué sentido le dan a los “signos” del entorno? y cómo estos son proveedores de información valiosa para concebir el ser y estar en un contexto en el que la oscuridad es permanente y la que los sonidos, olores, sabores y texturas lo orientan en lo no visual.

El proceso de la semiosis desde la ceguera congénita

La semiosis, está relacionada con cualquier forma de actividad, de conducta o proceso que involucre a los signos, incluyéndose la producción de significados. Es así mismo, un proceso que se desarrolla con el razonamiento del intérprete al percibir un signo para finalizar con la existencia en su mente del objeto del mismo signo. Para Toledo y Sequera (2014), si se considera partir del concepto de que todo acto de significación es un acto semiótico, es decir, un acto por medio del cual se produce un sentido de las cosas para significarlas, entonces se habla de generar un significado; así, asignificar o implementar otros procesos, conlleva a una semiosis para interpretar todo aquello que rodea al ser humano, dándose una explicación plausible a las cosas y los fenómenos bajo un orden y convencionalismos sociales que son el punto de partida de éste proceso mental.

A este respecto, la semiótica lleva a cabo un estudio de los procesos de semiosis, lo que permite construir instrumentos teóricos para poder dar una explicación de los hechos comunicativos que forman parte de la acción social colectiva e individualizada, bajo intercambio de objetos o fenómenos materiales los cuales representan y sustituyen a los objetos propios del contexto, así mismo, a los fenómenos con los que el ser humano interactúa.

De esta manera, con la semiótica el ser humano intenta dar explicación a los fenómenos sociales y a los de la vida diaria a través de los distintos significados que cada grupo social desarrolla. La explicación de los fenómenos del entorno surge como interés del ser humano para concebirse como un “ente” propio de un entorno natural y un grupo social en los que las formas de las cosas lo sitúan y le dan cabida en el mundo bajo la duda de la existencia misma y del ser y el estar. Para Halliday (1978), un sujeto es un “*meaner*”, es decir, que significa y va a significar en sociedad, por lo tanto, la realidad social es recreada, modificada, moldeada desde el sistema y, de manera individual, amoldados al lenguaje y las palabras, entendidas como sonidos articulados para expresar ideas, así como las representaciones gráficas de los mismos.

La semiótica es considerada como elemento esencial del proceso comunicativo, el cual propicia la generación de hechos descriptivos, explicativos y expositivos que versan en procesos de resignificación que los individuos asignan constantemente a todo aquello que les rodea. Así, cada cosa se concibe como un signo categorizado desde muy distintos elementos que forman parte de universos culturales que los seres humanos conciben bajo procesos sensorio-perceptivos inmanentes y que los caracterizan. Los señalamientos de Verón (1988), apuntan al sentido que confieren los individuos en la conformación de la semiosis al estructurar el discurso entendido como el conjunto de palabras y frases utilizadas para manifestar lo que se siente y piensa.

A partir de las ideas de Verón y bajo la idea de una semiosis social, dicho sentido se desarrolla desde un contexto social y sus condiciones productivas, las que explican los significantes.

Por lo tanto, si un proceso de semiosis se lleva a cabo con la inferencia de quien genera una interpretación al distinguir un signo para concluir con una manifestación mental del objeto correspondiente al signo, entonces se establecen manifestaciones de sensación y percepción que cada individuo desarrolla para concebirse a sí mismo como un ente del propio contexto, es decir, de aquello que es, de lo que existe o lo que pudiera existir.

Ante la relación existente con el entorno a través de los sentidos, la percepción del contexto se lleva a cabo con el contacto directo de los objetos que lo integran, como resultado, se van generando categorizaciones de todo aquello con lo que se interactúa; lo anterior es posible primeramente a través de la transmisión de señales que llegan hasta el cerebro en la corteza somato sensorial, para luego darse una respuesta a estas, bajo la entrada de una serie de datos por cada uno de los sentidos del cuerpo humano. Así, el individuo recibe información importante para desarrollar actividades de interacción con el entorno, aunque para ello, éste confronta la tarea de discernir bajo la selección y el análisis de la totalidad de los elementos y los fenómenos circundantes de su alrededor que le ofrecen información.

Así pues, para individuos bajo una condición de discapacidad visual congénita, por ejemplo, la interrelación del proceso senso-perceptivo se vincula con sus propias experiencias bajo la estimulación que recibe el cuerpo, desde el que se determinan las respuestas correspondientes por parte de los distintos sistemas y aparatos que intervendrán. Por ello, la piel se convierte para las personas con discapacidad visual en un canal de entrada por el cual se trasladan las señales generadas por el contacto de este órgano con las distintas superficies de los objetos. De esta manera, se hacen presentes tres modalidades básicas para procesar la información de las que Ballesteros (1993) señala como importantes a la percepción táctil, la kinestésica y la háptica. Para Ballesteros, la percepción táctil tiene que ver con la información que se adquiere únicamente por medio del sentido del tacto ante una modalidad estática, que se mantiene presente durante un tiempo considerable y en la que el cerebro procesa la información bajo estas características.

Por otro lado, en la percepción kinestésica se obtiene evidencia a través del sistema muscular del cuerpo, en el que también están presentes los tendones. Por último, en la percepción háptica conocida como el tacto en movimiento, se valida la información percibida de los objetos contiguos. Por lo tanto, la percepción a través del tacto alude a estas modalidades en conjunto, las que dan validez al proceso de averiguar acerca de todo aquello que rodea al individuo en su contexto. (Gibson, 1966; Katz, 1925; Loomis y Lederman, 1986 citados en Ballesteros, 1993). Sin embargo, Figueroa (2019) apunta acerca de la sinestesia como el

vínculo de sensaciones en el que las personas experimentan una combinación de los sentidos, lo cual hace un aporte al fenómeno del conocimiento y la subjetividad, aunque esto es de reciente estudio.

Bajo diversos señalamientos, los investigadores apuntan hacia la sensación como un antecesor de la percepción, el cual reúne experiencias inminentes generadas por ciertos estímulos, mientras que en la percepción estos se interpretan, organizándolos y significándolos por parte del individuo (Matlin y Foley, 1996, p. 2). Por otro lado, Urtúbia (1999) subraya que la percepción resulta de una integración intracerebral propia de los impulsos nerviosos procedentes de los órganos, por lo que el organismo se adapta a los propios cambios, lo que forma parte de las respuestas internas para adecuarse a las situaciones externas. Así, bajo una decisión, el cerebro genera una respuesta pronta a los incentivos relacionados con los significados que el individuo da a estos desde el contexto con el que interactúa.

En este sentido, el acceso a la información también se origina al canalizar los estímulos a través del sentido del oído, basándose en un léxico fonológico propio del lenguaje, para pasar a la conformación de imágenes individuales. Los procedimientos que se llevan a cabo con los sentidos del oído y del tacto, se convierten en los dos más importantes para quienes permanecen como ciegos congénitos o de nacimiento a lo largo de su vida; con el sentido del oído analizan e identifican las palabras concebidas como *unidades reconocibles* y *aprehensibles* y, a través del tacto, determinan las formas, volúmenes, texturas, tamaños y ciertas características que proporcionan los componentes de los objetos con base en códigos particulares para interpretar y simbolizar los elementos y las cosas.

Estos son procesos estructurados a partir de la comprensión de la *exterioridad fraccionada*, es decir, de las percepciones de la materialidad o sustantividad externa que se alojan en el individuo a partir –al menos– de estos dos sentidos perceptivos, para reunir fragmentos de realidad y producir una idea más exacta acerca del contexto. La disyuntiva entre la posibilidad de poder ver y observar la materialidad del mundo y la de no tener la oportunidad de hacerlo, estriba en el acto de producir conceptos provenientes de las experiencias verificadas desde un discernimiento y procedimientos propios. De esta manera, un individuo que nace carente del sentido de la vista ni siquiera es consciente de ella al crecer y desarrollarse como cualquier otro, dado que en ningún momento experimenta la percepción de las cosas a través de los órganos correspondientes, en su lugar, la evocación de sucesos pasados se hace presente bajo subjetividades correspondientes a acciones que se dan de manera recíproca entre los sujetos o individuos, las cosas y las fuerzas generadas.

Estas subjetividades a veces descontextualizadas ofrecen datos al ciego congénito adecuándose a su misma condición, a su *ser* y *estar* en un lugar. Las modalidades perceptivas restantes precisan el entorno tangible bajo la percepción a través de los sentidos del gusto,

el olfato y el oído que se suman al tacto y, en consecuencia, producen nuevas realidades y entendimientos que implican significados recientes y distintos a manera de referentes para este grupo de individuos desde el proceso cognitivo de la Atención, a través del cual se filtra la información de mayor interés para no responder a la totalidad de esta. Así mismo, no deben dejarse de lado situaciones como las del nivel cultural, la edad del individuo, el contexto en el que se desenvuelve, el cúmulo de experiencias de este y los procesos de estimulación recibidos desde edades tempranas para comprender la estructuración que del mundo hacen bajo la condición de este tipo de ceguera.

En relación con lo anterior, desde la semiótica se lleva a cabo un estudio de los sistemas de signos entre los que destacan los códigos, las señales y las lenguas, también se abarca el total de éstos, como es el caso de la lengua de los sordomudos o las señales de tránsito.

Asimismo, no debe olvidarse que, en el caso del lenguaje, la semiología es considerada como el estudio de signos que no son de tipo lingüístico, por lo que el tratado detallado de estos sistemas se hace una actividad fundamental en el cometido de comprenderlos para poder llevar a cabo procesos comunicativos más eficaces y efectivos entre emisores y receptores de la información, entendidos como el referente con gestos, expresiones o signos, e interpretaciones que el receptor realiza y son propios de la representación. ¿Se puede hablar entonces de una semiología háptica? Inicialmente, debe hacerse mención que desde el diseño, se han desarrollado múltiples propuestas que giran en torno al diseño inclusivo, concebido como un procedimiento de diseño a través del cual se permita el acceso de cierto grupo humano con características, necesidades y condicionantes a objetos o proposiciones que les sean útiles y cubran sus intereses; los grupos vulnerables, por ejemplo, son para los que el diseño inclusivo lleva a cabo propuestas entre las que destacan las de diseño háptico para la discapacidad visual.

A este respecto, Correa (2019) señala que existe una búsqueda referente al constructo teórico y otra relacionada con el reconocimiento perceptible de las imágenes conformadas por la memoria visual, indagándose con los materiales obtenidos “privilegiar las representaciones figurativas y su gran capacidad para transmitir los rasgos morfológicos y visoespaciales de los objetos”, de esta manera, –apunta Correa–, existen nexos con la realidad conservándose los íconos visuales socialmente aceptados, tratando de habilitar al tacto activo para un posible reconocimiento y deducción de los distintos referentes aprehendidos desde la experiencia táctil, entendiéndose al individuo con ceguera (congénita y adquirida), como alguien dentro de un proceso de obnubilación, es decir, bajo una pérdida quizá efímera del discernimiento de la realidad y de la capacidad de poder razonar o poder precisar todo aquello que le rodea; la ausencia de una noción del todo lo inhabilita para especificarlo o relacionarlo consigo mismo.

En este sentido, hablar de una semiología háptica es puntualizar la realización desde diversos ámbitos de una serie de propuestas en torno a distintos sistemas de signos que faculten la comunicación entre individuos bajo la condición de la ceguera, sobre todo con aquellos considerados como normo visuales, o bien, con todo aquello creado por el ser humano y que provee de información al resto de la población desde diferentes ámbitos de la cultura humana. Uno de los objetivos, versa en torno a la construcción de signos similares a los objetos propios de la realidad trasladando las similitudes de éstos al individuo ciego a través del sentido del tacto para el reconocimiento de las cualidades a través de la presión sobre todo de las manos, la percepción de las temperaturas, las texturas y la dureza de los materiales que los conforman.

Así, el diseño incluyente y, en especial el diseño háptico, son los encargados de recabar información referente al proceso sensorial de individuos con ceguera, y de igual manera de los datos provenientes del entorno que pudiesen ser resignificados por el encargado de reinterpretarlos para su entendimiento y comprensión a través del tacto. Con lo anterior, se pretende generar un sistema universal de signos, es decir, que funcione indistintamente del nivel cultural y del contexto con los que se relacione el individuo con ceguera. Para desarrollar estas propuestas, se requiere del análisis de las cualidades de los objetos, su uso y función, así como las cualidades de los signos visuales representativos de los mismos para obtener signos táctiles que funcionen al contacto con las manos. Debe entonces tenerse especial cuidado con estas propuestas para tocarse, pues al elaborarlas bajo referentes visuales, se puede dificultar la percepción de los materiales por parte de quienes interactúan con ellas.

De esta manera, una semiología háptica efectiva requiere un análisis riguroso de los signos visuales, tras un proceso que conserve o sustituya elementos y rasgos específicos de las imágenes visuales para poder ser convertidas en imágenes hápticas comunicantes atendiendo a los rasgos configurativos para no convertirse de manera contraria, en barreras de comunicación. A este respecto, Correa (2019) señala que, como parte de este contexto, el Grupo μ en 1993 redactó el Tratado del signo visual, en el que se informa acerca de un estudio de la imagen visual para poder proyectar una semiótica de la imagen, la que se genera desde “otro existir corpóreo afín a la descripción, que nos faculte aislar, segmentar o estratificar sus componentes, para posteriormente recomponer y volver a modernizarla para otra forma de ser percibida”. Indica Correa al respecto lo siguiente:

El Grupo μ afirma que los signos plásticos también se asocian a un plano del contenido y a un plano de la expresión, y que: “Un enunciado plástico puede ser examinado desde el punto de vista de las formas, de los colores, de las texturas y, además desde el conjunto formado por los unos y por los

otros” (Grupo μ , 1993, p. 170). Este enfoque permite separar el análisis del fenómeno. En primer lugar, el foco deberá colocarse en el plano de la expresión, y en seguida en el plano del contenido, para luego volver a generar una unidad significativa, que posibilite una interpretación con las codificaciones que ya han sido ampliamente difundidas y catalogadas. Desde esta perspectiva, es pertinente recordar la definición de perceptema de Bense y Walther, donde se establece que en la relación signo-medio actúa la “materialidad”, en la relación signo-objeto la “forma” y en la relación signo-interpretante, su conexo (1975, p. 30).

Bajo la idea de una semiótica suplente para individuos en condición de ceguera congénita, la materialidad de los signos táctiles dispuestos para ellos se modifica a la del percepto visual, es decir, tal y como es percibido por el sujeto que se conduce bajo dicha modalidad. En un estudio realizado con sujetos que presentaron ceguera congénita y ceguera adquirida, se les mostró la imagen de un personaje reconocido de uno de los cuadros más renombrados en la pintura. El objetivo del estudio consistió en establecer cuáles componentes de la imagen eran identificados de manera más rápida y sencilla, así como de qué forma eran representados gráficamente en una etapa ulterior. El material háptico representado se caracterizó por estar desarrollado en altorrelieve, con texturas y detalles propios del personaje, lo que dio la oportunidad a los participantes de interactuar con éste a través del tacto en movimiento.

Realizado el proceso de identificación y reconocimiento por parte de los participantes, se procedió a la etapa de personalización, en ésta se observó que los participantes con ceguera congénita, ausentes de referentes visuales, establecieron representaciones bidimensionales caracterizadas por *figuras geométricas básicas*, es decir, por modelos con un alto grado de síntesis y abstracción, siendo esto más propicio para los mismos desde un entendimiento mental de la imagen, mayormente estructurada y conformada a diferencia de la desarrollada por parte de los participantes con ceguera adquirida.

Los anteriores señalamientos y observaciones realizadas son considerados como elementos que son clave importante en el desarrollo de una semiótica háptica. Por lo tanto, el tamaño y la forma global percibidos por medio de una serie de movimientos conocidos como de *cierre*, así como la forma precisa distinguida con la continua búsqueda de los contornos del objeto, dan la posibilidad de generar imágenes mentales características. Asimismo, la percepción de la forma integral del objeto se asocia con el contacto de las manos y los dedos con buena parte de la superficie total, lo que le permite al cerebro reconocer la generalidad de la forma del objeto, para determinar también las características propias de los diferentes tamaños y volúmenes.

Este sistema estructurado llevado a cabo por los participantes con ceguera congénita se vincula al *enfoque de reconocimiento por componentes* de Biederman (1987), conocido como RPC, los que se aprenden bajo la acumulación de experiencias significativas vinculadas a los conocimientos recibidos desde la educación escolar. Para Biederman, las características esenciales de los objetos pueden ser reconocidas a partir de un alfabeto de sus componentes llamados a su vez *primitivas volumétricas*, las que son correspondientes a las formas tridimensionales de todos los elementos que constituyen a los objetos y que se conocen como *geones o iones geométricos*. Biederman indica que se encuentran treinta y seis geones, de los cuales se sobresalen las pirámides, los cilindros y los sólidos de forma rectangular que al combinarse dan paso a un sinnúmero de objetos más. Los geones están caracterizados por tres elementos importantes y que, vistos desde una relación con la ceguera, se vinculan con el sistema háptico implementado por este grupo de individuos en su interacción con los objetos circundantes, es decir, con la cotidianidad y, así mismo, con una posterior representación de estos, lo que daría paso a una semiosis que parte desde el tacto en movimiento:

1. *Son invariantes ante la vista.* Su invariabilidad permite al sujeto identificarlas prácticamente desde cualquier ángulo, aunque de acuerdo también al punto de vista que se tenga respecto al objeto se podría dificultar la observación de todas sus características, complicándose su identificación. Si bien es un proceso que de manera inicial se lleva a cabo a nivel visual, existe una asociación con una percepción desde el sistema táctil. En este caso, los individuos con discapacidad visual requieren de los movimientos de las manos para recibir información de los distintos objetos por medio de los procedimientos exploratorios de cierre y de forma global para acceder a los referentes de tamaño y para identificar los contornos del objeto, sin embargo, los geones por la forma que tienen son identificados rápidamente.
2. *Son discriminables.* Cada geón se distingue de los otros invariablemente. Por su forma básica, cada uno puede ser identificado independientemente de cualquier posición o colocación en el espacio y con relación a otros geones. Desde el sistema háptico, los individuos con ceguera pueden discriminar componentes con volumen considerando su forma específica, y con ello configurar el entorno y sus objetos.

A este respecto, Hatwell (2003) señala que los distintos sistemas sensoriales construyen las particularidades de lo percibido en relación de cada uno de los elementos y procedimientos de simplificación, de esta manera los sistemas de orden superior conforman las singularidades de las unidades constituidas. Los *patrones de reconocimiento* permiten la identificación de los detalles de los objetos desde la percepción háptica los cuales son reorganizados en la

mente del individuo con ceguera, sin embargo, aunque este sistema suministra información relativa a los extremos o linderos de los objetos, llega a dificultar el reconocimiento de su diseño espacial. Quintero (2014), señala que, por una parte, la interconexión de los sentidos dentro de la cotidianidad posibilita el conocimiento del medio, pero, por otro lado, con la estereognosia se faculta la obtención de imágenes del entorno a través de la acción de tocar y reconocer las características de los objetos con las manos sin que intervengan los demás sentidos, lo que apunta a la construcción de una semiosis háptica.

Para Bustos (2018), la percepción del contexto para aquellos individuos que no perciben a través del sentido de la vista se lleva a cabo a través de construcciones simbólicas al recibir y procesar los signos con los que se tiene contacto hablándose, inclusive, de una hermenéutica desde y para la ceguera, de esta manera el receptor genera una simbología propia. El braille, es considerado como un sistema creado específicamente para generar un proceso de comunicación en el que la lectoescritura posibilita el entendimiento de los mensajes de emisores para quienes carecen del sentido de la vista, lográndose con ello su inclusión parcial al contexto social.

Sin embargo, el sistema braille es considerado como un conjunto de signos creados expresamente para quienes presentan una condición de ceguera y buscan obtener u ofrecer información. Por otro lado, los signos que se derivan del entorno son reconocidos por medio de procesos mentales que cada individuo desarrolla para establecer “formas sígnicas” propias o comunes al generarse un contacto del individuo a través de sus manos con los objetos o representaciones de estos desarrolladas, por ejemplo, por un diseñador quien, a través de propuestas de diseño, posibilita la realización de una semiosis global. A este respecto, cabe señalar lo que Martínez (2009) establece para ello:

1) Cualquier elemento que se presente en el diseño táctil es importante y adquiere significado. Por ejemplo, el número de elementos que conforman una imagen es muy importante ya que brindan información fundamental en la recreación y asociación mental de lo tocado, con respecto al archivo de imágenes mentales con que cuenta la persona.

2) Debe recordarse que el tacto identifica los objetos de manera individual (con significaciones independientes) y después construye una imagen (mental) global. Este criterio también es importante ya que el tacto hace múltiples recorridos mediante los movimientos exploratorios que a su vez brindan información sustancial para la síntesis y reconocimiento de lo tocado.

3) Las separaciones o distancias entre los objetos adquieren relevancia porque al estar separados de los otros elementos, se interpreta que puede tratarse de otro objeto

diferente. Utilizando la estrategia exploratoria de Tamaño y Forma Global-Movimiento de cierre, señala que durante la realización de un “movimiento de cierre” la mano mantiene contacto simultáneo con tanta porción de la superficie de un objeto como le es posible.

De esta manera, el desarrollo de signos identificables para individuos con ceguera depende en gran medida de consideraciones de una identificación inicial de elementos individuales para dar paso a los globales, de una significación individualizada la cual está asociada con la cultura personal y grupal, el grado de estudios o conocimientos que se tenga y, en cierta parte, de la edad y de la representación mental y gráfica que cada individuo lleve a cabo de acuerdo a sus propios niveles de interpretación de las cosas en su interacción con el medio y el entorno. En este sentido, en el citado estudio realizado con individuos con ceguera, entre otras observaciones se detallaron algunas relativas a la concepción de los elementos del entorno como parte de una semiosis de la ceguera, correspondiente a un proceso que involucra los signos, incluyéndose así mismo la creación de significados. En relación con lo anterior, se pueden puntualizar los siguientes aspectos:

a) Que la representación de la imagen adquiera su máxima abstracción posible.

En el desarrollo de propuestas gráficas, es decir, de representaciones figurativas o a manera de signos desde la percepción háptica, el individuo realiza una búsqueda de información a través de elementos sintetizados que puedan tocarse y en los que las texturas y los relieves de las formas sean componentes “mínimos”, o sea, piezas fundamentales fácilmente reconocibles basadas en figuras geométricas, o bien, en otras de orden irregular. A este respecto Arnheim (2006) señala que:

[...]cuando por alguna circunstancia la mente se libera de su habitual sumisión a las complejidades de la naturaleza, organiza las formas de acuerdo con las tendencias que gobiernan su funcionamiento. Tenemos muchas pruebas de que la principal de las tendencias que operan entonces es la que apunta hacia la estructura más simple, es decir, hacia la forma más regular, simétrica y geométrica que sea posible en las circunstancias dadas (p. 155).

De esta manera, los individuos con ceguera congénita son propensos a representar a los objetos con los que interactúan de la manera más simplificada posible, caracterizando al objeto desde una interpretación propia. Sin embargo, el origen de las formas de estos cuerpos puede llegar a perderse total o parcialmente debido a una reinterpretación la cual se apoya en la ausencia de una memoria visual para los ciegos congénitos, a diferencia de los ciegos adquiridos quienes conservan dicha memoria visual en mayor o menor medida posterior a la pérdida de la visión.

De acuerdo con lo anterior, los niveles de abstracción que se emplean en los gráficos hápticos exponen que las apreciaciones que se tienen de la realidad están realizadas a partir de la síntesis de los elementos, y resultan igualmente de la simbolización de los objetos con el propósito de comunicar, es decir, de poder transmitir un conjunto de ideas a quienes tienen contacto con estos signos. Entonces, los significados inmersos en los signos y que son propios del objeto inicial, se manifiestan a través de trazos mínimos y son partícipes de la configuración de las cosas, bajo la idea de omitir todos aquellos detalles que no sean útiles y que, al contrario, solo generen confusión.

Así pues, Holt (1964) menciona la existencia de un conjunto de “imágenes-pensamiento” las que, a través de cierta modalidad sensorial, generan representaciones en la mente, y que son consideradas como ideas subjetivas que parten de procesos senso-perceptivos. De esta manera, cuando algún sentido no interviene en el acto de la senso-percepción directamente, la información percibida por alguno de estos canales queda incompleta, obteniéndose únicamente un cúmulo de “generalidades” que, a manera de un recurso temporal, son consideradas como un extracto de aquello que captan los sentidos. Es decir, se sintetizan las imágenes producidas en la mente de aquello que por ejemplo solo se toca, pero no se puede observar.

b) Que la representación de la imagen se lleve a cabo a partir de trazos realizados con simples líneas.

Las líneas, como elementos principales para la representación de ideas, son consideradas para delimitar los componentes a través de los contornos bajo la aplicación de diversas técnicas y materiales de trabajo; con estas se configuran los conceptos y se organiza el espacio.

En este tenor, las representaciones de conceptos desarrolladas para quienes están en condición de ceguera congénita y en las que las líneas constituyen los elementos de trazo, estas se convierten en transmisoras de ideas con la construcción de formas explícitas. Por lo tanto, Arnheim (2006) señala que las líneas son consideradas como objetos unidimensionales percibidos con un sombreado y un contorno, bajo estas características, dichas líneas son consideradas como elementos utilizados combinadamente o de manera aislada, lo cual se traduce en signos identificables por los usuarios de estos.

Lo anterior permite la conceptualización de las distintas formas, –figurativas o abstractas–, así como las áreas internas de los objetos delimitados por dichos contornos en interrelación, generándose imágenes entendibles para el tacto en movimiento, así mismo, la relación que se da entre el movimiento y la dirección que se dispongan para las líneas, faculta el entendimiento de las formas representadas. Figuras geométricas básicas como el círculo, el triángulo y el cuadrado y formas más elaboradas y complejas integradas por muchos ele-

mentos, pueden ser reconocidas con menor dificultad bajo la correcta implementación de las líneas. Sin embargo, en el reconocimiento de signos representados para poder tocarse con los dedos de las manos por parte de ciegos congénitos, se parte de la implementación de líneas en vías de integrar una semiótica háptica. Sin embargo, Ballesteros (1999) señala que los datos que recibe el cerebro a través de la piel, músculos y tendones de los dedos de una sola de las manos, no suelen ser tan significativos, puesto que no se genera una relación centrada en el eje corporal, por lo que al llevarse a cabo una exploración con los dedos de ambas manos, el individuo propicia una ordenación desde la columna vertebral, la cual funciona como eje simétrico del cuerpo, para poder obtener los mismos resultados al momento de ver y observar, dicho reconocimiento funciona como el valor del signo ya planteado por Saussure, por lo que sobresalen los rasgos distintivos de éstos.

Por lo tanto, puede pensarse en una interrelación en el cerebro de ambos hemisferios, los que hacen “contacto” a través de los órganos correspondientes con el conjunto de líneas (signos) que se tocan, llevándose así a cabo una asociación e interpretación de la información recibida. A este respecto, deben considerarse las referencias y las vivencias en los contextos de cada individuo.

c) Que la representación de la imagen se lleve a cabo a partir de formas geométricas.

En confirmación con lo anteriormente señalado, el desarrollo de representaciones gráficas a partir de líneas es menos compleja con la utilización de las formas básicas reconocibles como son el triángulo, el cuadrado y el círculo. Si bien cada figura simboliza conceptos distintos, las tres están presentes en la cultura de prácticamente todos los individuos. Para los ciegos, los significados de cada una de estas formas básicas pueden cambiar con relación a sus experiencias y consciencia de la realidad. Así, un círculo puede representar una pelota o una fruta redonda, un triángulo llegaría a interpretarse como una nariz, una punta o una figura piramidal y un cuadrado se interpretaría como una ventana o el marco de una pintura, por ejemplo, las variaciones son correspondientes a las curvaturas, los ángulos correspondientes y las rectas.

Para Díaz (2015), en un análisis de los conceptos de percepción, distinción y reconocimiento del significante y de su objeto en icono e índice, señala que todos los objetos son portadores de significantes, es decir, se constituyen como un signo, pero no llegan a ser el signo de sí mismos. Menciona que “el significante es siempre otra cosa que el objeto, los objetos son ellos mismos a través de sus propios significantes, pero no son signo de sí mismos.” Por lo anterior, Díaz alude a que en el significante icónico se percibe al objeto como sería percibido el objeto en el objeto mismo, lo que define la naturaleza icónica de un signo icónico, aunque se percibe o debe percibirse su condición de significante, y de no ser el objeto o referente. A partir de lo anterior, el desarrollo de significantes por parte de ciegos congénitos

derivados del contacto con los objetos del entorno, cualesquiera que sean estos, sin duda está determinado por su propia condición de ceguera, su contexto, su cultura, sus experiencias hápticas, su interacción con otros sujetos de los que recibe información validada por el sentido de la vista, y con el cual cambia la percepción de las formas y características de las cosas, todo ello da lugar a significantes icónicos que más bien se ofrecen al reconocimiento, sobre todo a través del tacto. Dichos planteamientos dan paso a una semiótica háptica, es decir, desde su producción, su funcionamiento y su función.

Referencias

- Arnheim, R. (2006). *Arte y percepción visual*. Editorial Alianza-Forma.
- Ballesteros, S. (1999). Memoria humana: investigación y teoría. *Psicothema*, 11(4), 705-723. [Archivo PDF] www.psicothema.com/pdf/323.pdf
- Ballesteros, S. (1993). Departamento de Psicología Básica. *Psicothema* (5)2, 311-321.
- Biederman, I. (1987). Recognition by components: A theory of human image understanding. *Psychological Review*, (94), 115-145 en Hatwell, Yvette; Streri, Arlette; Gentaz, Edouard. (2003). *Touching for knowing cognitive psychology of haptic manual perception*. John Benjamins Publishing Co.
- Correa Silva, M. (2019). *Una interpretación del tacto activo a partir del estudio morfológico de la prueba de Rorschach y su adaptación desde la perspectiva de la educación inclusiva*. [Archivo PDF] <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/27936>
- Díaz de Corcuera, R. (2015) Signos extremos. [Tesis] https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/18513/TESIS_DIAZ%20DE%20CORCUERA_DIAZ_RUBEN.pdf?sequence=1
- Gibson, J. (1966). *The senses considered as perceptual systems*. Houghton Mifflin Company.
- Halliday, M. (1978). *El lenguaje como semiótica social*. Fondo de Cultura Económica.
- Hatwell, Y., Streri, A, y Gentaz, E. (2003). *Touching for knowing cognitive psychology of haptic manual perception*. John Benjamins Publishing Co.
- Holt, R. (1964). Imagery: the return of the ostracized. *Amer. Psychologist*, vol.19, pp. 254-264
- Katz, D. (1925). *Der Aufbau der Tastwelt*. *Zeitschrift für Psychologie*. Editorial Barth.
- Loomis, J. y Lederman, S. (1986). *Tactual Perception*. En Boff, K. F.; Kaufman Ll. y Thomas, J. P. (eds.), *Handbook of Human Perception and Performance*. Editorial John Willey & Sons
- Martínez de la Peña, G. (2011). *El diseño háptico, un paradigma diferente: La percepción y su importancia en la generación de un diseño háptico para personas con discapacidad visual*. Editorial Académica Española.
- Matlin M, W. y Foley Hugh, J. (1996). *Sensación y percepción*. Prentice Hall.
- Ortiz, M. (1999). *La Visión No Es La Vista*. Dossier Luna Córnea.
- Rivas, U. (2001) La semiosis un modelo dinámico y formal de análisis del signo. *Razón y Palabra* (21)http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n21/21_mrivas.html
- Rubio Luelmo, J. (2007). *El tacto, los sentidos y el sentir*. Escuela de biodanza Rolando Toro de Barcelona.
- Toledo Almada, A., Sequera Meza, J. (2014). La producción del sentido: semiosis social. *Razón y Palabra* (88).
- Urtúbia, C. (1999). *Neurobiología de la visión*. UPC.
- Verón, E. (1988). *La semiosis social*. Gedisa.
- Zarur Cortés, J. (2018). *La ceguera. Entre los materiales hápticos y el conocimiento del arte*. UAM.



El cuerpo en escena y sus significaciones

*The Body on Stage and
its Meanings*

Dra. Pamela Soledad Jiménez Draguicevic
Universidad Autónoma de Querétaro
México
pamela.jimenez@uaq.mx

Dr. Pablo Alejandro Cabral
Universidad Autónoma de Querétaro
México
pablo.cabral@uaq.mx

El cuerpo escénico es un medio de comunicación latente que manifiesta, de manera ficticia, diferentes sucesos entre los seres humanos, donde se construye una correspondencia viva entre quien emite el artista y quien recibe el espectador. Para que la comunicación entre público y ficción escénica se lleve a cabo de la forma en que se visualiza la propuesta artística, se toman como referentes algunos elementos esenciales como la paralingüística, la kinésica y la proxémica, así como la conciencia del cuerpo como hecho escénico, como producción de significado y como conciencia de la expresión

La escena implica un continuo flujo de acciones implícitas –cuando la acción es interna, aunque aparentemente no haya movimiento externo– o de acciones explícitas. El cuerpo escénico es un medio de comunicación latente, que manifiesta de manera ficticia diferentes sucesos entre los seres humanos. Se convierte en un espacio donde se desarrolla la experimentación estética, la elaboración de un...

Cuerpo en estado de arte. Cuerpo sensible, afectado, vibrátil a las manifestaciones de la vida escénica. Un cuerpo percibido, presente, habitado y sentido, que actuará de plataforma de lanzamiento de numerosos signos que se proyectan hacia el espectador en busca de producir un efecto (Hemsey de Gainza & Kesselman, 2003, p. 18).

Se construye una correspondencia viva entre quien emite el artista y quien recibe el espectador, el cual, como destinatario tendrá su propia lectura de los hechos escénicos que percibe, tomando en cuenta su marco de realidad, así como sus hábitos y costumbres respondiendo a ello, aún instalado en su asiento. Asimismo, como parte del objetivo de este texto, es importante destacar la importancia de la paralingüística, la kinésica, la proxémica, la conciencia del cuerpo y de la expresión para lograr una comunicación viva entre público y ficción escénica, se desarrollan tres siguientes apartados.

Paralingüística, Kinésica y Proxémica

Independientemente de qué método o técnica se utilice para establecer esta comunicación ficticia, aunque viva y ejecutada en tiempo presente, es necesario establecer tres elementos de comunicación esenciales que se dan en la escena y que confirman la importancia de una disciplina física y mental: 1) Paralingüística: análisis de los aspectos no semánticos de la expresión oral: el ritmo, el volumen, la entonación vocal y el énfasis de lo que se dice, así como los sonidos que corporeizan el acento. 2) Kinésica: el lenguaje corporal que se utiliza en un personaje según su edad, carácter y circunstancia en la que se encuentra, donde se incluye también las percepciones, reacciones e interrelaciones. 3) Proxémica: la distancia medible entre los personajes durante su interactuar, ya sea una distancia íntima, personal, social y pública. Arellano (2006) define este término como el “uso del espacio (cercanía o lejanía) que se establece respecto al otro o a un grupo, pero también las condiciones espaciales que se propician” (p. 12).

¿Qué nos expresa lo señalado? Que la carga de significación establecida en el lenguaje corporal escénico es evidente, que genera y alimenta un constructo mental y emocional, permitiendo que la representación llevada a cabo sea también recepción de lo que el espectador exterioriza ante lo visto, percibido y sentido.

Así, el cuerpo escénico se transforma en un espacio expresivo donde el verbo hecho acción escénica, es atravesado por un proceso de simbolización en el que se puede manifestar “una semiótica corporal que llega, en algunos casos, allí donde las palabras no pueden acceder” (Cabral, 2019, p. 47).

La semiótica no pierde de vista la complejidad del cuerpo humano vivo. [...] se asume el cuerpo como fundamento de la significación, pero sin que ello quiera decir que todo el acto significativo se reduzca a la sensorialidad y a la percepción, objetos de análisis de otras disciplinas y dominios de investigación (Rosales Cueva, 2010, p. 28).

El artista escénico que trabaja un entrenamiento que involucre estos tres aspectos de la comunicación (Paralingüística, Kinésica y Proxémica) podrá ser consciente de la metamorfosis que se gesta en su ser como resultante de lo que ocurre en la escena, ya que el cuerpo se puede enrojecer o palidecer, tensarse, achicarse, agrandarse, cambiar su ritmo, su manera de hablar y, así, establecer un sinnúmero de variaciones. Lo expuesto, es también evidente para otro personaje y para el espectador. Dar forma al cuerpo partiendo de un estado reflexivo, atento y presente a partir de las sensaciones que se promueven en el mundo interior y que, finalmente, van a convertirse en parte de esta corporalidad devenida en plataforma que sustenta los signos.

El que emite “transporta” al receptor no solo lo que dice o hace, sino cómo lo dice o hace, cómo lo percibe y lo siente, provocando en él una observación, reflexión y (ojalá) análisis y emoción resultante. Como resultado, se “compone una corporalidad sensible, afectada y disponible para la creación” (Cabral, 2017, p. 142). Este hecho “transportado” y lleno de significaciones, estimula procesos no sólo psíquicos y emocionales, sino también sociales que se materializan a través de un gesto, mismo que se convierte en inicio de la gestación de textualidad. Es la plataforma donde se gestan las sensaciones, emociones, parámetros estéticos, propuestas diferentes que transgreden las normas tradicionales. El gesto está implícito en el cuerpo y en la construcción de un personaje escénico, el gesto se transforma en esencia, base de la significación de un personaje. El gesto se convierte en un código de comunicación donde están incluidos los movimientos, el ritmo, lo paralingüístico, lo proxémico y lo kinésico.

Proxémica

Elemento esencial que tiene injerencia en la comunicación no verbal del ser. Su uso, permite otorgar un sentido a los rasgos de la interrelación como la intimidad, formalidad o informalidad, relación entre pares o entre diferentes niveles de poder. La toma de conciencia de la distancia hace que se generen atmósferas de manera natural. Ejercicio como ejemplo: no es lo mismo estar en el Metro de CDMX a las 12 de mediodía, donde hay tanta gente que es inevitable la cercanía, que a las 12 de la noche donde el acercamiento excesivo de alguien (el mismo que el del mediodía) podría ser altamente intimidante puesto que prácticamente no hay casi nadie y sería innecesaria esa corta distancia.

Kinésica

Como se comentó anteriormente, en la comunicación no verbal los gestos están ligados a un contexto cultural concreto que lo distingue de los otros. El mismo gesto tiene diferentes significados según el contexto específico. La interpretación que alguien realice sobre un gesto de una persona influye en la percepción que llegue a tener y, por ende, en la interacción que genere. El gesto en la escena contiene una serie de códigos que involucra inevitablemente en la construcción de un personaje: el ritmo, la intensidad y extroversión o introversión de los movimientos, los macro y micro movimientos, los impulsos, acentos y tics corporales que podrían tener los personajes.

La expresividad kinésica es una manifestación que constituye una continuidad con respecto a aquello a lo que se refiere. Expresión y referencia forman parte de un mismo proceso en el que únicamente intervienen, como mediadoras, las constricciones filogenéticas y las culturales. [...]De esta forma, la materia básica de la (Comunicación No Verbal) CNV, que es el propio cuerpo, se convierte en una carga heredada y parcialmente inevitable para el actor que lo encarna. El inicio de toda interacción comunicativa cara a cara está condicionado por la información que atribuyen los actores interactuantes a sus respectivos cuerpos, posturas, gestos y que cada cultura ha determinado a lo largo de su desarrollo. Desde esta perspectiva, las posibilidades comunicativas que se abren en el plano kinésico pueden reducirse a dos: o bien se generan expresiones (gestos, posturas) a partir de las capacidades funcionales del organismo del actor y de los hábitos culturales, o bien se resaltan o se ocultan artificialmente los caracteres fisionómicos y constitucionales en cada situación, de manera que dicho cuerpo pueda liberarse de la atribución que de él se hace desde los patrones culturales al uso. La primera de estas posibilidades conduce a los estudios que desde la ciencia social se han llevado a cabo acerca de las dimensiones kinésicas y proxémicas de la comunicación (Carrión, 2010, pp. 2-3).

Ejercicio como ejemplo: decir las mismas frases con el tono y volumen de voz lo más parecido posible, pero con diferentes gestos: 1) movimientos pequeños, cordiales y continuos, ritmo tranquilo, 2) movimientos tensos y entrecortados, continuos, ritmo irregular, 3) movimientos grandes, tensos, ritmo muy rápido. Tómese en cuenta cómo el nivel de tensión, de ritmo y de calidad de movimiento otorgan mensajes sumamente diferentes.

Otros ejercicios como ejemplo:

En los siguientes ejercicios la voz va a ser orgánica, respecto al tipo de movimiento que realiza el cuerpo: Ejercicio 4. Caminar por el espacio mientras se dice un texto. Ejercicio 5. Sin dejar de caminar por el espacio ni decir el texto, saltar y gritar “gol” con ganas. Ejercicio 6. Realizar pequeños saltos por el espacio mientras se dice un texto. Ejercicio 7. Correr por el espacio mientras se dice un texto. Ejercicio 8. Ir en cámara lenta por el espacio mientras se dice un texto. Ejercicio 9. Bajar al suelo, volver a subir, lento y sin forzar mientras se dice un texto (Jiménez, 2014, p. 87).

Es importante en este punto, destacar la propuesta de entrenamiento que establece el grupo de laboratorio teatral Odin Teatret, quien ha impulsado la extracotidianidad escénica a nivel internacional, pues busca crear un bios escénico a través de una modulación de energía distinta a la cotidiana, cambiando las formas de expresión tradicionales y creando nuevos significados de interrelación entre los artistas y el espectador:

Así ha creado dentro de su propuesta didáctica cinco tipos de ejercicios:

1. Ejercicios de biomecánica <elementos acrobáticos seleccionados en los que desarrolla la disponibilidad completa y la movilización de la energía>.
2. Ejercicios elementales <ejercicios tipo yoga para romper con la expresividad cotidiana>.
3. Ejercicios de plástica <entrenamientos orientales y ejercicios de Delsarte para conseguir el ritmo, la forma de la curva y las oposiciones corporales>.
4. Ejercicios de composición <unión de los signos físicos, creación y comunicación teatral en la expresión lograda>.
5. Ejercicios de voz <como parte de un impulso insertado en el cuerpo y que se transforma en sonido>... Así es como ha llegado a la creación del cuerpo dilatado (Jiménez, 2014, p. 20).

Paralingüística

Engloba lo no semántico del lenguaje. El sonido es esencial no solo la palabra, sino también el tono, la acentuación, el ritmo, volumen, matices y respiración...la comunicación no verbal se vuelve soporte de la comunicación verbal.

Ejercicio como ejemplo: Decir las mismas frases con gestos muy parecidos, pero expresarlas: 1) con máxima calma y afabilidad, 2) con nerviosismo y sequedad, 3) con máxima alteración y molestia. Como se ha mencionado anteriormente el nivel de tensión, de ritmo y de calidad en la voz sugieren mensajes diferentes.

Otro ejercicio como ejemplo:

En parejas, decir un texto: A escucha y se mueve en el espacio, B habla modulando el volumen y el ritmo según la distancia y la velocidad con que se mueve A. [...]Se cambia el texto por algo mucho más coloquial (Jiménez, 2014, p. 87).

Cuerpo como hecho escénico

Por ello, la relación de cuerpos que dialogan en un hecho escénico es de una continua significación, donde se forma una secuencia que puede ser analizada tanto por los sucesos encadenados (en el que de diferentes gestos existe una correspondencia sensorial y emocional), como por la reacción volitiva y dinámica que se produce en el personaje con que se interactúa o con el público. Un cuerpo se acopla a la dinámica de otro cuerpo, creando así una dinámica diferente, un nuevo lenguaje en un espacio y tiempo determinados... gestos, posturas que adquieren significados. Entonces el signo del cuerpo individual se deviene en un espacio o forma grupal generadora de signos y sentido que pasa de una conciencia unipersonal a una grupal, integrando de forma paulatina y constante un proceso de pensamiento, expresivo e intencional.

En este sentido, Merleau-Ponty (1945) aseguraba que una pieza artística (poema, cuadro, pieza musical, obra teatral, etc.) se convierten en individuos:

Seres en los que puede distinguirse la expresión de lo expresado, cuyo sentido solo es accesible por un contacto directo (convivio teatral) y que irradian su significación sin abandonar un lugar temporal y espacial. Es en este sentido que nuestro cuerpo es comparable a la obra de arte. Es un nudo de significaciones vivientes, y no una ley de un cierto número de términos covariantes (p. 168).

El cuerpo solo o en relación con otros con los que se interrelaciona, sobre todo en la escena, producen sentido a través de lo que irradian, no sólo de manera verbal, sino también de lo no verbal, no solo lo consciente, sino lo inconsciente, convirtiendo el actuar escénico en una red de operaciones que tejen sentido en el artista (arriba del escenario) y en el espectador (en su lugar de observador).

No es difícil demostrar que la significación de algo no es expresada por un signo aislado, o por una sumatoria de signos, sino por relaciones complejas entre signos, por actos que funcionan en red y hacen que una novela, por ejemplo, tenga sentido no como el producto de la suma de palabras, sino como efectos locales y globales de operaciones del lenguaje (Rosales Cueva, 2010, p. 33).

Detallando un poco más sobre la significación y parafraseando a Rosales Cueva (2010), enuncia que Jacques Fontanille, describe una serie de esferas que describen lo que sucede con el cuerpo en la producción de la significación:

- El yo-carne: materia viva, sensible y deformable, la sensorio-motricidad y tensiones vibratorias en dinamismo que, a través de la acción, se derivan otras sensaciones.
- La envoltura: reconocible a través del tacto y que, a su vez, protege el organismo interno.
- El cuerpo interno: donde se lleva a cabo el sistema neuronal vegetativo, los latidos, la respiración.
- El cuerpo deíctico: el cuerpo en relación con el mundo, el posicionado en un tiempo y espacio determinados.
- Lo no-propio: lo que está fuera del cuerpo, lo que sucede frente al cuerpo y lo que este decide como reacción aceptar o rechazar. Este aspecto es el que nos muestra que no solo existen cuerpos sino una cultura específica que los atraviesa en un tiempo, espacio y circunstancia definida por la que ese cuerpo se abre o se cierra ante lo no-propio.

El cuerpo puede, como afirma Jacques Fontanille (2005, p. 255), dar tres claves fundamentales para la comprensión de la significación (Paráfrasis de a Rosales Cueva (2010):

- a) El cuerpo proporciona una condición de intencionalidad. Todo proceso de significación nace de un cuerpo que toma posición en el mundo y que produce los signos que pueden ser leídos por otros cuerpos que disponen igualmente de órganos sensibles.
- b) Las manifestaciones sígnicas producidas por el ser humano se dan por imitación o por una relación de causa-efecto. Después se van elaborando signos más complejos y abstractos.
- c) Diferentes lenguajes o figuras con las que el ser humano construye el mundo nacen del cuerpo.

Por ello, siguiendo algunos principios de Merleau-Ponty (2000) y parafraseando a Bourdin River (2011) el cuerpo más que un “objeto de las ciencias”, es un “cuerpo vivido”, ya que es sujeto y objeto, tiene conciencia y es sujeto del conocimiento.

Los aspectos sensoriales de mi cuerpo son inmediatamente simbólicos uno de otro porque mi cuerpo es precisamente un sistema acabado de equivalencias y transposiciones intersensoriales. Los sentidos se traducen el uno

al otro sin necesidad de intérprete, se comprenden sin tener que pasar por la idea (Merleau-Ponty, 1945, p. 249).

La imagen del cuerpo es un “compuesto” o más precisamente un “mediador” sensitivo-intelectual cuyas fuentes son diversas, ya que permite organizar estímulos de diversa procedencia, que afectan al sistema nervioso central (Bourdin River, 2011, p. 69).

El cuerpo está y al estar ya significa, representa, pertenece a una cultura y carga con las tensiones que le dan identidad, pertenencia, lugar y época. Es así como se convierte en un espacio generador y portador de signos que se contruyen y deconstruyen de manera permanente. En el caso escénico no es diferente, al contrario, se magnifica:

El artista escénico está inmerso en tres aspectos: 1. Su personalidad e individualidad, 2. El contexto histórico-cultural en el que se encuentra y 3. El cómo utiliza el cuerpo y la mente. Dichos aspectos se pueden basar en principios que trascienden un tiempo y un espacio definido, que llegan a ser transculturales: pre-expresivos, entendido esto como un nivel que es parte sustancial de la expresión misma en el que se busca desglosar y ordenar el bios innato del actor y hacerlo crecer también hacia nuevos significados, lo que se verá reflejado en una representación (Jiménez, 2014, p. 18).

El cuerpo, entonces, no es solo un agente de acción, es un medio de expresión.

A partir de las perspectivas que suponen una mirada semiótica, el cuerpo puede constituirse en objeto de estudio, en medida y parámetro, en punto de vista y referencia, en sistematización metodológica para el análisis. El análisis puede situarse, ya sea en la fase de reflexión sobre la percepción como origen del significado que compone la semiosis social, pero también a manera de formas ampliamente activas en la conformación de la textualidad, sobre todo al imprimir su sello en la relación sujeto, tiempo y espacio (Cid Jurado, 2010, p. 151).

La Conciencia de la Expresión

La expresión establece, desde lo físico, una alteración y, desde lo comunicativo, una interacción a través de un cambio de estado perceptible por el emisor y el receptor. Estos cambios de estado promueven diversas actitudes, pensamientos y emociones, que inevitablemente comunican.

En la nueva Enciclopedia Larousse (2007), en el concepto “expresión”, existe un apartado específico destinado al teatro, en el cual se denota lo siguiente: “Expresión corporal, es la técnica teatral que permite al actor servirse de su propio cuerpo como instrumento de interpretación, al mismo nivel que la mímica y la dicción”. Su objetivo es traducir a realidades físicas visibles el mundo de las sensaciones, los sentimientos y las realidades éticas o morales (Cárdenas, A. M. et al., 2018, p. 28).

¿Qué sucede con la expresión?

En el arte escénico se establece una convención diferente a la real para comunicar, justamente, un aspecto de la realidad. Se transmite información ideológica, sociológica y política entre otros, a través de elementos expresivos de comunicación específicos para lograr el efecto buscado: educar, movilizar reflexionar, denunciar, comprender, entretener...sobre todo, conocer más al ser humano y su entorno.

En un contexto escénico, un cuerpo que se expone refleja un proceso de construcción transversal que abarca una realidad y, al mismo tiempo, una ficcionalidad corporal. La expresión se concreta en el espectador, como producto de una secuencia de procesos internos que se suscitan en el cuerpo-mente del artista como parte de su obra, la cual se va a completar en el otro. La representación y significación van conformando una realidad que deviene ficción que constituye la acción escénica y que, necesariamente, requiere del cuerpo como plataforma o espacio en donde acontece. (Cabral, 2023, p. 97).

A través de la expresión se pueden observar las capacidades y habilidades con la que las y los artistas escénicos desarrollan y resuelven el mensaje que se busca transmitir. Esta, no solo está condicionada por las destrezas individuales del/la intérprete, sino por la técnica escénica que va a ejecutarse como medio (estableciendo el cómo sumergido en un mensaje), y por la cultura a la que pertenece (el qué del mensaje). Aquí es donde la expresión también adquiere otro significado, pues, comunica, sí, pero también genera y propone a través de la experimentación, creatividad e investigación (temática y técnica). Para ello, que los recursos intelectuales, corporales, sensoriales, vocales y emocionales estén entrenados, se vuelve indiscutible. ¿Cómo recrear, si no, un mundo ficticio que transmita el espejeo de la realidad donde se pueda desarrollar la experiencia creativa de diferentes personajes en distintos contextos y mensajes si no existe una conciencia y control de lo que se realiza?

Para ahondar más en la importancia de la conciencia expresiva, se presentan algunos puntos de la conclusión a la que llegó el Taller permanente de investigación de la Corporación Colombiana de Teatro en 1998 con respecto a lo que hay que ofrecer al espectador:

1. La expresividad. Cuáles son los medios expresivos que van a conformar el lenguaje teatral, tales como los lugares de representación (el por qué realizar una puesta en escena en una calle, en una plaza, en un foro, o en un espacio fuera de toda convención), el sonido (desde los verbales, los onomatopéyicos, hasta los diferentes efectos de sonido que puede utilizarse), lo visual (escenografía, iluminación) e incluso en algunos casos el sabor, olor y tacto.[...]

3. La ambigüedad. Aquellas imágenes ambiguas que permiten una doble interpretación por parte del espectador; no siendo lo que son exactamente, sino algo distinto, alterno [...]. La gran posibilidad de que el espectador imagine.

4. La significación. Saber dar a las imágenes ambiguas el significado que se quiere exponer, el sentido que tiene determinada imagen sin perder de vista que ésta va dirigida a distintos espectadores y, por ende, a diferentes interpretaciones (Jiménez, 2011, pp. 118-119).

A través del recorrido por estos tres apartados, se puede apreciar cómo el cuerpo escénico se transmuta en una plataforma de signos y significaciones. Un espacio real y concreto donde el mensaje se construye a partir de diferentes elementos que van conformando un fenómeno comunicacional ficcional.

El proceso de metamorfosis del actor al personaje requiere de la utilización eficiente de los recursos y elementos que conforman la comunicación entre lo que sucede en escena y lo que se interpreta en el patio de butacas. En este punto es donde se destaca la importancia de la formación y el entrenamiento actoral para que los signos y sus significaciones tengan la mayor precisión posible, para que el mensaje se decodifique de acuerdo con lo esperado o en coherencia con lo que se produce arriba del escenario.

Construir realidades, representar historias, como parte del trabajo escénico, como proceso de construcción ficcional, requiere el desarrollo de habilidades que permitan hacer consciente la importancia del cuerpo como un hecho semiótico, como un espacio de creación y generación de mensajes. Un cuerpo que se significa y resignifica con cada acto que comienza al encenderse las luces y termina cuando se baja el telón.

Referencias

- Bourdin Rivero, G. L. (2013). Acerca de la corporeidad como hecho semiótico. *Estudios De Antropología Biológica* 15(1). <https://doi.org/10.22201/ii.14055066p.2011.42767>
- Cabral, P. A. (2017). Neo-Identidad Corporal Escénica. Aportes de la Eutonía sobre el Cuerpo, la Forma y su Percepción. En M. M. Marcos Carretero y M. Gutiérrez M (Coords.) *Desnudo y Desnudez*. (139-150). Fontamara-Universidad Autónoma de Querétaro.
- Cabral, P. A. (2019). Corpoescena: Fronteras desde una Semiótica Corporal. En Benito Cañada Rangel (Coord.) *Escenosfera: Los Signos de La Escena*.(45-69). Rialta Ediciones - Universidad Autónoma de Querétaro
- Cabral, P. A. (2023). La Eutonía como método de estudio y práctica de la representación, significación y expresión del cuerpo en escena. En M. A. Aguilar San Román y P.S. Jiménez (Coords). *Procesos transversales de la expresión, la representación y la significación*. (pp.165-180). Eólica: México
- Cárdenas, A. M., Moreno, G. L. y Sáenz, A. G. (2018). *Los ejercicios de expresión corporal desde el lenguaje no verbal que brinda el teatro: una propuesta para mejorar la kinésica y proxémica de los docentes en formación inicial de la Universidad de La Salle en la interacción con los estudiantes*. [Tesis] Universidad de La Salle.
- Carrión, A. M. (2010). *Comunicación corporal-kinésica, proxémica*. Universidad Complutense de Madrid.
- Cid Jurado, A. T. (2010). Corporeidad: de la semiótica sónica a la semiótica textual. *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica* (16) 151-162, Universidad de la Rioja.
- Díaz M.A. y Montes Borda R. (2010). Semiótica y cuerpo: Taichichuan. *Cuadernos de Lingüística Hispánica* (16) 47-58.
- Hemsey de Gainza, V. y Kesselman, S. (2003). *Música y eutonía. El cuerpo en estado de arte*. Lumen.
- Jiménez, D. P. (2011). *Tres grandes vertientes del entrenamiento Actoral: Stanislavski, Meyerhold y Grotowski*. UAQ-Serie Bellas Artes.
- Jiménez, D. P. (2014). *La extracotidianidad en el proceso escénico. Reflexiones a partir de apuntes sobre Odin Teatret*. Fontamara.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de La Percepción*. Planeta Agostini.
- Rosales Cueva, J. H. (2010). Cuerpo y Significación. *Revista UIS Humanidades* (38)1 27-39.
- Tarantino S. (2014, febrero 13). Kinésica, proxémica y paralingüística en la gestión gerencial. *Gestiopolis*. <https://www.gestiopolis.com/kinesica-proxemica-y-paralinguistica-en-la-gestion-gerencial/>



Semiótica de la ciudad: una mirada desde la accesibilidad universal

*Semiotics of the City: a Look from
Universal Accessibility*

Dra. Daniela Velázquez Ruiz

Universidad Autónoma del Estado de México
México
danielavelazquezruiz@gmail.com

Dra. Eska Elena Solano Meneses

Universidad Autónoma del Estado de México
México
eskasolano@gmail.com

La semiótica ha dado pasos agigantados desde sus primeros planteamientos como disciplina preocupada por el estudio del signo, hasta trascender a un campo social cuyo objeto es el estudio de los sistemas de significación que dan sentido a las actividades y a los escenarios humanos. Fue quizás Mijáilovich Lotman, el principal promotor de la inmersión de la semiótica en el terreno de la cultura y los fenómenos sociales. Lotman encontró en lo que denominó esfera de significaciones, nombrada también como semiósfera, una analogía de los procesos de comunicación que están presentes y dan sentido a nuestras formas de vida (Quezada Macchiavello 2018). Esta esfera representa una dinámica donde conviven y se conjugan los diferentes lenguajes por medio de los cuales es posible la comunicación, la construcción de identidad y el intercambio en una sociedad. Bajo la lente de Julia Kristeva, este proceso en continua transformación se encuentra inmerso en un espacio semiótico o Chora, que implica una constante articulación y no una posición, lo que lo vuelve altamente subjetivo (Suniga and Sonkonoff 2012).

En estos autores es destacable el carácter cambiante y de constante fluidez que adoptan los signos y códigos en la sociedad, pero al mismo tiempo la manera en que éstos se constituyen en un instrumento para diagnosticar y evaluar los sustratos semióticos que se manifiestan en los paradigmas dominantes dentro de una cultura.

La ciudad es un escenario dinámico en donde las personas que la habitan se desenvuelven y se comunican. Por ello, los sistemas de significación y comunicación constituyen un elemento fundamental para generar ese tejido social que subyace en toda comunidad.

Los procesos de inclusión implican todas las manifestaciones del diseño en el entorno urbano, especialmente en lo sígnico. Los soportes y medios de información y comunicación constituyen un termómetro para medir las condiciones de inclusión de la ciudad por su referencia con la Accesibilidad universal.

De esta manera, este trabajo desarrolla un análisis semiótico de estos medios de información y comunicación analizándolos a partir de un modelo sistémico funcional en el que se analiza: la función interpersonal, la función ideacional y la función textual, asimiladas a los momentos identificados por Morris en el proceso de significación, a decir de la semántica, la sintáctica y la pragmática.

El estudio se realizó en el centro de la ciudad de Toluca, tomando como referencia una de las zonas más emblemáticas: la Alameda Central, un lugar histórico donde convergen las distintas comunidades que conforman la población de esta ciudad.

Semiótica y Comunicación

Es en el estructuralismo de Lacan donde se le concede al lenguaje un papel estructural para el estudio semiótico de las diferentes culturas. Para Lacan, el lenguaje y la comunicación constituyen una intención que supera una representación de la realidad o de generar diálogo (De la Maza, 2019), para implicar un sustrato más profundo e inconsciente que pone sobre la mesa toda una cosmovisión. Por tanto, se percibe un rompimiento con el referente (de corte realista) y un empoderamiento de lo discursivo, lo ideológico o cultural.

Los espacios urbanos se convierten así, en laboratorios donde los discursos hegemónicos se materializan. De este modo, el análisis de la significación de soportes y medios de diseño con los que se proporciona información en el espacio urbano permite comprender, a través de un proceso semiótico, el significado y los paradigmas subyacentes dentro de determinado contexto.

Es posible fundamentar la comprensión de un mensaje, en consideración de un análisis semiótico apoyado en las funciones y estructuras del lenguaje, para tratar de interpretar

la relación que su significado pueda tener con concepciones sociales plasmadas en los soportes urbanos. Siguiendo a Morris, se reconocen así los tres momentos de la semiótica: la semántica, la sintáctica y la pragmática (Sandoval, 2011).

Partiendo de un modelo sistémico-funcional, los soportes y medios de información y comunicación, no son meros elementos que aportan datos, sino que corresponden a representaciones ideológicas que organizan el mundo, y resultan fundamentales para analizar y comprender las relaciones que se tejen en el espacio urbano.

Este trabajo pretende, desde la semiótica y retomando las funciones del lenguaje, destacado por Halliday (2004) el encontrar en los soportes y medios de diseño elementos que nos permitan valorar a la ciudad como un espacio inclusivo.

Estas funciones desarrolladas por Halliday son:

- a. Función interpersonal.
- b. Se presenta como una función de índole social, donde se ponen en juego las reglas de comunicación establecidas por consenso en la sociedad. Esta función de los mensajes es la que mayormente connota los conceptos culturales hegemónicos de la gente de ese lugar, siendo por excelencia concepto de corte semántico.
- c. Función ideacional.
- d. Corresponde al significado con relación al espacio y contexto que le rodea, es decir, no se constituye en un hecho aislado, sino que su significado es situado, lo que se traduce en una función de mayor complejidad a la interpersonal. La manera en que cada elemento se relaciona entre sí le concede un carácter sintáctico.
- e. Función textual.
- f. Se relaciona con situaciones de tipo subjetivo que conceden singularidad a la interpretación, y que se acerca más a la pragmática de Morris (1985).

Accesibilidad Universal y Comunicación

La accesibilidad universal es un enfoque desde el cual se pone como eje el derecho que todas las personas tienen a ser incluidas, en todo espacio, actividad y producto como parte integrante de una sociedad (Alonso 2007). De la accesibilidad, resulta un derecho estructural, toda vez que de ello depende el derecho a la educación, a la salud, a la seguridad, al empleo, al deporte, a la recreación, etc.

La accesibilidad universal no ha de ser entendida como una mirada que atiende únicamente a las personas con discapacidad, pues realmente se orienta a resarcir a los grupos históricamente vulnerados como los grupos étnicos, las personas adultas mayores, los grupos de la comunidad LGBTQ+, etc.

Siendo las ciudades los puntos de encuentro de estos grupos invisibilizados, es aquí donde es posible centrar una mirada analítica, y desde las expresiones de los soportes y medios de información y comunicación deconstruir las significaciones y los paradigmas que subyacen en el espacio urbano.

La accesibilidad en el entorno urbano presenta muchas facetas, que van desde la manera en que se solucionan los desplazamientos peatonales, el transporte, el mobiliario urbano, los sistemas de información y comunicación, etc.; sin embargo, derivado de la complejidad de este escenario, para este trabajo se centrará en los sistemas de información y comunicación.

Dado que la accesibilidad universal en el lenguaje implica que, tanto en imágenes como en mensajes escritos, se deba tener en consideración la diversidad de usuarios, contemplado sus características y sus capacidades; con este análisis se pretende asegurar que el mensaje llegue de la manera más clara posible a los usuarios, o en su caso, cuantificar si se ha logrado o no la accesibilidad.

Todas las personas, independientemente de su diversidad (personas con discapacidad, adultos mayores, personas enfermas, etc.) tienen el derecho a disfrutar y vivir en plena autonomía en los entornos humanos, por lo que la accesibilidad universal garantiza a las personas poder adherirse a la movilidad, la comunicación y al entendimiento en todos los niveles de su vida. Por esta razón, la administración pública, debe de garantizarlo ofreciendo mecanismos para poder dirigirse a todos sus ciudadanos, independientemente de su condición.

La Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (ONU 2020) establece en el Artículo 2 consideraciones de Accesibilidad en los soportes y medios de información y comunicación, de manera que se deberán “incluir los lenguajes, la visualización de textos, el Braille, la comunicación táctil, los macrotipos, los dispositivos multimedia de fácil acceso, así como el lenguaje escrito, los sistemas auditivos, el lenguaje sencillo, los medios de voz digitalizada y otros modos, medios y formatos aumentativos o alternativos de comunicación, incluida la tecnología de la información y las comunicaciones de fácil acceso” (ONU 2020, 13).

Amén de ello, el artículo 9 de la misma Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, refiere a la Accesibilidad Universal y establece que los países firmantes habrán de adoptar las medidas pertinentes de información y de comunicación, incluidos los sistemas y las tecnologías de la información de uso público, independientemente a encontrarse en zonas urbanas o rurales, motivando en nuestro país un compromiso de inclusión.

Por ende, existe una clara necesidad de evitar cualquier exclusión derivada de barreras que obstaculicen el acceso a la información y comunicación que vulnere la autonomía, la seguridad y la dignidad de las personas en las ciudades de los países firmantes.

Estos criterios habrían de estar presentes en los ejemplos analizados en el caso de estudio, pues dan cuenta del nivel de reconocimiento, así como del respeto al derecho de la diversidad de las personas.

Parque Alameda Central

El parque Alameda Central, cuyo nombre oficial es “Parque Cuauhtémoc”, fue construido en 1834 con recursos donados por José María González Arratia, quien sería presidente del Municipio de Toluca más adelante. El parque está fundado en un pentágono irregular, el cual en un inicio estaba delimitado por zanjas y bardas, teniendo únicamente cuatro vías de acceso en ese entonces para carruajes y peatones (Agencia de noticias MVT 2018).

Posteriormente se intervino el espacio colocando áreas verdes con protagonismo de flora y fauna, lo que fue un gran atractivo con especies como faisanes, jaulas de águilas, pajareras, cisnes negros, garzas, gansos y patos.

Actualmente la Alameda Central se rodea por las calles Plutarco González, Melchor Ocampo y Andrés Quintana Roo y funge como un espacio de interacción social, albergando áreas de juegos, espacios verdes para venta de alimentos y renta de atracciones para infantes.

Por ser un espacio abierto sus visitantes se caracterizan por integrar familias amplias que le visitan normalmente en fin de semana como espacio de recreación y convivencia. Al interior se ubica la Biblioteca Infantil y Juvenil de Toluca.

Su relevancia histórica como patrimonio de la ciudad, representa desde sus orígenes y hasta la fecha, un punto de encuentro que ha cumplido con fines políticos y socio culturales (Palma, 2016).

Las más de 5 hectáreas se han modificado a lo largo de la historia conforme a las dinámicas de sus visitantes, disponiendo espacios para eventos culturales, áreas para realizar ejercicio físico (gimnasio al aire libre), entre otras (Palma, 2016). De ahí la relevancia de su estudio por ser un espacio que incita a converger a usuarios múltiples y heterogéneos como lo son niños, adultos, personas mayores, personas con discapacidad, entre otros, contemplando por lo tanto una amplia diversidad de usuarios, lo que representa una consideración importante para su acceso como espacio inclusivo.

Debido a su carga simbólica este espacio ha sido elegido para la realización de un análisis semiótico que tiene como objetivo mirar a todos los soportes y medios de información y

comunicación, y analizar el grado alcanzado en términos de la Accesibilidad Universal que debe estar presente en este y todos los entornos urbanos.

Este análisis se realiza fundamentado en un método inductivo, dado que parte de un caso de estudio para que, con base en los hallazgos, pueda ser interpretado un universo más amplio. Asimismo, es cualitativo dado que se apoya en un enfoque etnográfico para poder establecer las relaciones existentes entre las diversas formas de información y comunicación en la ciudad y la correlación existente con los paradigmas imperantes en la población de ese entorno.

La metodología por desarrollar consiste básicamente de dos etapas:

A. La evaluación de los sistemas de significación en un entorno definido y circunscrito a la Alameda Central situada en la Ciudad de Toluca, desarrollada a través de instrumentos de trabajo de campo como son: la observación directa y participativa, que se clasificó en accesibilidad motriz, accesibilidad sensorial y accesibilidad cognitiva.

El parque de la Alameda Central fue seleccionado como un espacio de alto significado social y de pertenencia de los pobladores de la Ciudad de Toluca, siendo reconocida su fuerte carga simbólica.

Esta observación será desarrollada a través de recorridos llevados a cabo con un enfoque longitudinal y transversal. Refiere a enfoque transversal a los recorridos realizados por las investigadoras con una mirada analítica holística que involucre toda manifestación comunicativa del escenario dispuesto. Por enfoque longitudinal implica una visión histórica, en el que en un lapso de cuatro meses el espacio es visitado para evaluar las condiciones y sus posibles modificaciones.

B. Un análisis sociosemiótico de los soportes y medios de información y comunicación para una reflexión bajo el enfoque de las diversas manifestaciones de la accesibilidad universal, para desvelar posibles paradigmas capacitistas y excluyentes que puedan persistir en ese entorno seleccionado.

Este análisis, será desarrollado con base al reconocimiento de las múltiples dimensiones que cruzan en todo el sistema de significación, que involucra:

- a. Función interpersonal, el reconocimiento de las reglas sociales de comunicación
- b. Función ideacional, un análisis situacional que involucra el espacio y el contexto

- c. Función textual, que reconoce el principio subjetivo de la comunicación, que se materializa en la interpretación

Esta metodología, por su diseño asegura la posibilidad de triangular la base teórica con la información obtenida (base empírica) para motivar una aproximación a los principios de Accesibilidad Universal, desvelando los paradigmas e ideologías desde donde emergen los sistemas sgnicos.

Observación y Análisis Semiótico de los soportes y medios de información y comunicación en la ciudad de Toluca.

Las diversas manifestaciones de la accesibilidad universal, para efectos del presente estudio a considerar son:

1. Accesibilidad motriz, en respuesta con la presencia de barreras que impiden o limitan la capacidad de deambular o recorrer un espacio de manera autónoma
2. Accesibilidad sensorial, en respuesta a la presencia de barreras para comunicarse en caso de alguna discapacidad auditiva o visual
3. Accesibilidad cognitiva, en respuesta a las barreras de comprensión que el diseño complejo o confuso ofrece, ya sea en le espacio mismo o en objetos o mobiliario

Tomando como base estas diversas manifestaciones de accesibilidad universal, y con la intención de hacer un análisis transversal, cada aspecto observado se identifica en cada rubro a decir:

1. Accesibilidad motriz

Por accesibilidad motriz se comprende la posibilidad de acceder e intervenir el espacio para un desplazamiento y uso de este, dicho ello se requiere de una arquitectura crítica, así como una disposición de recursos que sin importar las particularidades del cuerpo entiéndanse por edad, discapacidad, salud, entre otros; puedan imposibilitar u obstaculizar dicha acción.

De este modo, cuando se diseña un espacio desde una perspectiva de accesibilidad motriz es fundamental que se cuestione si lo siguiente se contempla de manera objetiva:

- Acceso al espacio
- Desplazamiento vertical y horizontal
- Servicios sanitarios
- Señalización

- Iluminación
- Recursos como guías para atención de necesidades particulares
- Ayudas técnicas para uso de sillas de ruedas y bastones
- Visitas guiadas o apoyo para accesibilidad (Uzátegui and Uzátegui Aguilar, 2016).

Al respecto, la presente investigación detectó en la observación participativa que los cruces a desnivel posibilitan el desplazamiento entre calles, por ejemplo; de una persona en silla de ruedas o con uso de bastón, no obstante, los trayectos horizontales en determinados puntos resultan peligrosos ante irregularidades en el suelo, entíendase por diferentes alturas o bien, por fallas en concreto y grietas.

Por otra parte, la señalética favorece que se propicie una adecuada circulación, dado que se comunica claramente sobre la existencia de rampas para silla de ruedas, ejercicio similar al que se observa en las cebras de las avenidas.

No obstante, la iluminación en esta área representa un area de oportunidad para atención de una accesibilidad motriz total, ya que se considera que esta puede contemplarse de uso



Figura 1. Cebras en vialidades aledañas a la Alameda Central.
Ubicación Av. Miguel Hidalgo, Col. Barrio de la Merced.
Fotografía: Velázquez (2022).



Figura 2. Rampas en vialidades aledañas a la Alameda Central. Ubicación Av. Miguel Hidalgo, Col. Barrio de la Merced. Fotografía: Velázquez (2022).

- **Metafunción interpersonal:** La información y comunicación está presente con líneas para el cruce de las vialidades y rampas en las esquinas de las banquetas.
- **Metafunción ideacional:** Presencia de cebras en las calles aledañas a la Alameda Central con una amplia área para los peatones que comunica el uso definido de cada espacio, y busca reforzar el carácter público de la zona.
- **Metafunción textual:** Existe la intención de generar espacios inclusivos para todos los peatones, las cebras representan un significante útil para el transeúnte, aunque no logra ser accesible por no atender consideraciones de la accesibilidad sensorial.

decorativo ante un espacio público y social, no en cambio para una correcta iluminación de un espacio que es transitable.

2. Accesibilidad sensorial

La accesibilidad sensorial es aquella que permite que sea a través del estímulo de algún sentido humano, sea posible detectar e interpretar la información que nos rodea. Cuando existe una discapacidad sensorial, es imperante que la comunicación en la ciudad se valga de recursos que posibilite la ubicación, información, alerta, desplazamiento, etc.

Las consideraciones al atender la accesibilidad sensorial contempla la intensidad y frecuencia del mensaje, por ejemplo si es una alerta auditiva es posible que el volumen, la frecuencia del mensaje y claridad del tono sean determinantes para su identificación y respuesta, así mismo con las imágenes o textos que debiendo ser fácilmente detectados por el usuario, pueden ser complejos dado el tamaño menor, la combinación inadecuada de colores dificultando el contraste para la lectura y las tipografías poco legibles.

Aunado a lo anterior, cuando el usuario de un espacio público es una persona con discapacidad, los señalamientos dispuestos en braille deben estar estratégicamente ubicados para la identificación y uso de estos, podemos mencionar o considerar en la mayoría de los casos, una zona cercana a los cruces peatonales. Es decir, se habla de una inclusión comunicativa para las personas sordas, por ejemplo; al cruce se escucha el pitido del semáforo en rojo para saber cuándo cruzar la calle.

El adecuado diseño de pictogramas cuyo propósito debe ser atendido por la accesibilidad universal, es tan importante como la consideración del ruido exterior, díganse el sonido de los vehículos en circulación, pues en su momento pueden representar una barrera para la detección de semáforos sonoros, así como condiciones propias del uso del suelo (baches, desniveles, etc.) que pueden impedir el acercamiento con la señalética en braille; de ahí la importancia de considerar todas estas características en un sistema integral de comunicación inclusiva.

Importante destacar que, en este rubro hacia una accesibilidad universal, es tan importante como la consideración del ruido exterior, díganse el sonido de los vehículos en circulación, pues en su momento pueden representar una barrera para la detección de semáforos sonoros, así como condiciones propias del uso del suelo (baches, desniveles, etc.) que pueden impedir el acercamiento con la señalética en braille; de ahí la importancia de considerar todas estas características en un sistema integral de comunicación inclusiva.



Figura 3. Señalética en código braille. Ubicación Felipe Villanueva Col. Barrio de la Merced. Fotografía: Velázquez (2022).

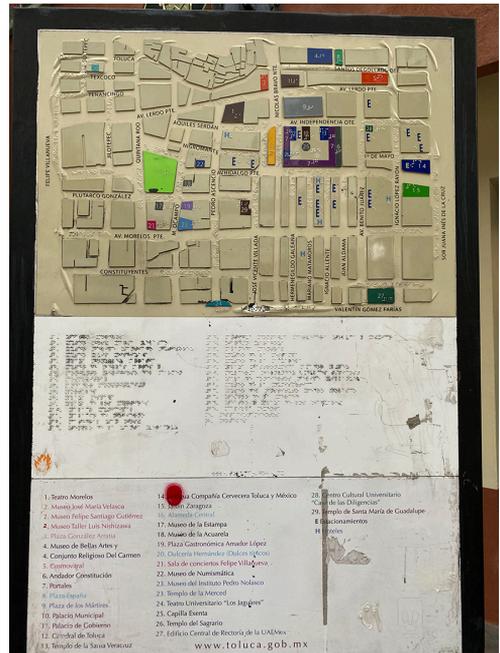


Figura 4. Mapa háptico. Ubicación Felipe Villanueva Col. Barrio de la Merced. Fotografía: Velázquez (2022).

Al respecto de la observación participativa, a continuación; se muestran algunos ejemplos que contemplan dicha accesibilidad sensorial en el Parque Alameda de Toluca.

- **Metafunción interpersonal:** Se busca incluir a las personas con discapacidad visual a través de información en formatos accesibles para discapacidad visual.
- **Metafunción ideacional:** La señalética en código braille y lenguaje háptico se ubica en las zonas cercanas a la Alameda Central, sobre la calle de Felipe Villanueva Col. Barrio de la Merced, por ser un espacio altamente transitado.
- **Metafunción textual:** El soporte se genera aunando la identidad institucional de la administración en tránsito, ello con la finalidad de homogeneizar elementos hechos con recurso público. En ambas imágenes el tamaño del soporte es funcional para acercamiento. Se integra la señalética en braille con la información disponible para



Figura 5. Guías tactopodales, en calles circundantes, con presencia de guardacantones que constituyen una nueva barrera Alameda, Col. Barrio de la Merced. Fotografía: Velázquez (2022).



Figura 6. Colocación de guías tactopodales en las esquinas anunciando los puntos de precaución o alerta. Fotografía: Velázquez (2022).



Figura 7. Ausencia de guías tactopodales para áreas de flujo o avance. Fotografía: Velázquez (2022).

- **Metafunción interpersonal:** Guías tactopodales ubicadas en las calles circundantes de la Alameda, Col. Barrio de la Merced para facilitar los recorridos por la Alameda de las personas con discapacidad visual
- **Metafunción ideacional:** Se unifica la colocación de guías tactopodales en todas las esquinas, con la idea de generar un espacio inclusivo que brinde protección y seguridad al peatón.
- **Metafunción textual:** Existe la intención de generar espacios inclusivos para todos los peatones con discapacidad visual, principalmente en las esquinas ante el cruce de calles y avenidas. Sin embargo, el esfuerzo es en vano, pues no se complementa con señalética para realizar recorridos o avances.

- **Metafunción interpersonal:** Se genera señalética que propicia un reconocimiento del siga o alto para el peatón sin discapacidad.
- **Metafunción ideacional:** Semáforos no sonorizados ubicados en la vialidad Andrés Quintana Roo, Col. Barrio de la Merced, que no corresponden al enfoque inclusivo que se intenta reforzar en la zona.
- **Metafunción textual:** Los elementos del semáforo cumplen con el propósito de informar al peatón mediante el color como indicativo principal, sin embargo, no se dispone de audio en estos semáforos que indiquen a las personas con discapacidad visual cuando es posible cruzar o que contabilicen el tiempo dispuesto para cruzar una calle lo cual serviría como característica de inclusión.

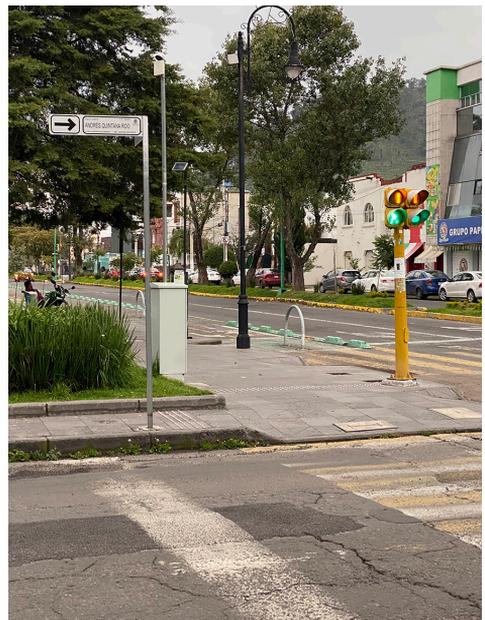


Figura 8. Semáforos no sonorizados en la vialidad Andrés Quintana Roo, Col. Barrio de la Merced. Fotografía: Velázquez (2022).

quien no presenta condición de debilidad visual a través del uso cromático, sin embargo, falta señalar la ubicación con códigos hápticos.

3. Accesibilidad cognitiva

Se entiende por accesibilidad cognitiva, al enfoque que el diseño de los entornos debe presentar según el cual sean comprensibles en su configuración y uso (Plena Inclusion 2018). Ello implica que se consideren las necesidades de las personas con baja demanda cognitiva, lo que facilita la accesibilidad sobre todo a infantes, personas con discapacidad intelectual, personas adultas mayores, personas con demencia, personas con Alzheimer, etc.

Bajo este criterio, los diseñadores deberán considerar que los sistemas de información de los entornos deberán apoyar en el sentido de orientación, desplazamiento, brindar información, etc. al usuario y facilite el desenvolvimiento y desplazamiento autónomo para todo tipo de personas, es decir, deberán considerar:

- Las características del entorno y los objetos para que cualquier persona pueda interactuar en y con ellos
- Establecer funcionamientos o propuestas análogas a objetos o entornos que resulten familiares y se comprendan fácilmente por principios de similitud
- Generar asociaciones sociosemióticas, fundamentadas en los valores y normas sociales de ese entorno
- Considerar en el diseño y disposición la contextualización del objeto o entorno, desde una mirada holística que facilite un diseño situado del mismo
- Tomar en consideración los roles posibles con lo que se dispone de un espacio u objeto y no centrarse solo en el usuario promedio (Belinchón, Casas and Díez, 2014)

Por otra parte, es importante tomar en cuenta también los principios de la Lectura Fácil, la cual consiste en aquellas adaptaciones realizadas a promover una lectura y comprensión de forma sencilla, lo que no se limita a la legibilidad del texto, derivada de la forma de la letra o ícono, sino a un mayor tamaño y una estructura con vocabulario y complejidad sintáctica al alcance de cualquier persona (Medina Reguera and Balaguer Girón, 2022).

La señalética constituye una de las fuentes más importantes de información en los espacios urbanos, por lo que su revisión en campo resultó fundamental para el presente análisis.

En la observación realizada, se encontró la existencia de mapas de ubicación, así como señalamientos de nomenclatura y sentido de las vialidades, donde fueron evaluados como criterios de accesibilidad:

- pertinencia de la ubicación (contexto, altura, disposición)
- tamaño y forma de la tipología
- la gama de colores utilizados
- su alto contraste
- legibilidad y comprensión de las imágenes
- ajustes razonables que atiendan los diversos tipos de discapacidad, brindando multiplicidad de formas de lectura (braille, lengua de señas mexicana, lenguas originarias)



Figura 9. Mapas de ubicación en la zona de la Alameda Central.
Fotografía: Velázquez (2022).



Figura 10. Señalética ubicada en la Avenida Miguel Hidalgo, Col. Barrio de la Merced.
Fotografía: Velázquez (2022).

De manera sintética se presenta una parte de los sistemas de información analizados, observando desde la sociosemiótica la metafunción interpersonal, la metafunción ideacional y la metafunción textual; que se concretan en un análisis posterior, el cual se centrará en las funciones de los signos observadas y su contraste con las funciones de los signos esperadas.

- **Metafunción interpersonal:** Elementos de información y comunicación indicando ubicación, puntos de interés, nomenclatura de calles y sentido de éstas, centrado únicamente en información en textos visuales.
- **Metafunción ideacional:** Señalética ubicada en zonas aledañas a la Alameda Central, generalmente en los cruces o esquinas, pero de formato limitado y con ausencia de principios de lectura fácil (macrotipos, iconos legibles, etc.)
- **Metafunción textual:** Se presenta un esquema uniforme de señalética hacia la identidad visual del espacio, respetando la misma gama de colores y posición de los elementos. En determinados momentos el contraste blanco-negro de la señalética podría no resultar de alto impacto para la identificación, y la abstracción de las imágenes podría provocar confusiones. La misma altura y falta de inclinación excluye, y desafortunadamente esta situación se replica en todas las esquinas.

Resultados

Los resultados dan cuenta del evidente desconocimiento de la importancia que tiene la Accesibilidad Universal y el retraso que nuestro país y entidad muestran, con los compromisos internacionales adquiridos desde el 2007 en la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad.

Los resultados que se muestran en la siguiente tabla, se derivan del análisis de los tres tipos de accesibilidad (física o motriz, sensorial y cognitiva) y, por otro lado, se contrastan las funciones sígnicas observadas con las funciones sígnicas esperadas. Al final, se generan propuestas de intervención que dan lugar a la posibilidad de un Plan de Accesibilidad en el entorno.

La posibilidad de un Plan de Accesibilidad habría de considerar:

En la accesibilidad motriz o física, las cebras deberían gozar de consideraciones de accesibilidad sensorial para evitar la discontinuidad presente en rampas y arroyos vehiculares, que siempre han carecido de apoyos táctiles para personas con discapacidad visual (solo existe bajo criterios de seguridad para conductores).

Para la accesibilidad sensorial, es imprescindible la inclusión de semáforos con contabilizadores de tiempo visuales y sonoros, que cuenten con señal acústica para una accesibilidad

Tipo de accesibilidad	Funciones de los signos observadas	Funciones de los signos esperadas	Propuestas de intervención (Plan de accesibilidad)
Accesibilidad Motriz	<ul style="list-style-type: none"> • Líneas para cruce (cebras) de vialidades y rampas en las esquinas de banquetas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Señalética que refuerce acciones de desplazamiento 	<ul style="list-style-type: none"> • Las cebras deberían gozar de consideraciones de accesibilidad sensorial para su intervención motriz.
Accesibilidad Sensorial	<ul style="list-style-type: none"> • Existen elementos para una accesibilidad visual como señalética en código braille y mapas en lenguaje háptico 	<ul style="list-style-type: none"> • Diversidad de elementos multisensoriales, los cuales sean también conocidos e identificables por los peatones con discapacidad. 	<ul style="list-style-type: none"> • Implementar semáforos con contabilizadores de tiempo en bocina para una accesibilidad auditiva. • Considerar informar la ubicación con señalización del mapa háptico, así como de recorridos y rutas en el uso de guías tactopodales.
Accesibilidad Cognitiva	<ul style="list-style-type: none"> • Existen elementos para una comprensión clara. 	<ul style="list-style-type: none"> • Lectura y comprensión inmediata no confusa. Inmediatez en su reconocimiento. 	<ul style="list-style-type: none"> • Fortalecer en cantidad y calidad los soportes hápticos indicativos, así como un mejor uso cromático en señalética para una fácil y pronta lectura.

Tabla 1. Tipos de Accesibilidad

auditiva; considerar informar la ubicación con señalización de mapas hápticos con señalización que considere la diversidad de estímulos, así como el diseño de recorridos y rutas, contemplando el uso de guías tactopodales bajo el criterio de cadenamamiento (es decir, sin interrupciones de información).

Para la accesibilidad cognitiva, es menester el fortalecimiento de la cantidad y calidad de los soportes hápticos indicativos, así como un mejor uso cromático en señalética para una fácil y pronta lectura.

Finalmente, a modo de conclusión, se puede decir que la sociosemiótica se constituye en una herramienta de análisis, cuyos criterios permiten una revisión de los sistemas sígnicos presentes en la información de los entornos.

El análisis realizado bajo este enfoque permite concluir que es evidente que, si bien el espacio conocido como “Alameda Central de Toluca” cuenta con elementos hacia la accesibilidad universal, existe la falta de una concepción integral y de profundidad para su diseño, gestión y aplicación en el espacio de estudio; y que ello supone un diagnóstico general en la entidad.

Una mirada holística a las diversas formas de exclusión también permitió identificar hoy lo que se considera inclusión, cuando se atiende a la accesibilidad física o motriz, ignorando la importancia de las otras formas de accesibilidad (como la sensorial y cognitiva). Cuando los principios de accesibilidad motriz, sensorial y cognitiva se vislumbran de manera conjunta es posible identificar “faltantes” que debilitan el propósito esperado, entendido en este caso como la posibilidad de brindar un espacio inclusivo en todas sus manifestaciones, ejemplo de ello, es la propia desinformación de “lo existente y dispuesto” para peatones con discapacidad motriz, auditiva o visual.

De tal modo, el análisis presentado conlleva a un replanteamiento que permita desde las políticas públicas y la administración de recursos, optimizar los soportes que son utilizados en un proceso de comunicación y habitabilidad del espacio, sobre todo cuando se trata de un área que facilita la convivencia social como punto céntrico de la ciudad, dicho patrimonio histórico debería, en su caso, ser referente de acciones encaminadas a una accesibilidad universal.

Referencias

- Agencia de noticias MVT. (20 de mayo de 2018). La Alameda Central de Toluca: 187 años de historia. *MVT Noticias*. <https://mvt.com.mx/la-alameda-central-de-toluca-187-anos-de-historia/>
- Alonso, F. (2007). Algo más que suprimir barreras: conceptos y argumentos para una accesibilidad universal. *Trans revista de Traductología*, 15-30.
- Belinchón, M., Casas, S., y Díez, C. (2014). Accesibilidad cognitiva en centros educativos. *Madrid: Ministerio de Educación, Cultura*. <http://blog.intef.es/cnie/wp-content/uploads/sites/3/2015/05/ACCESIBILIDAD-COGNITIVA-EN-LOS-CENTROS-EDUCATIVOS.pdf>
- De la Maza, L. (2019). Hegel en Lacan. Las trampas de lo imaginario y la función del lenguaje en la constitución del sujeto. *Veritas. Revista de Filosofía y Teología*, 29-47. <https://revistaveritas.cl/2019/08/15/veritas-no-43-agosto-2019/>
- Halliday, M. (2004). *An Introduction to Functional Grammar*. Hodder Arnold.
- Medina, A., y Balaguer, P. (2022). Textos cognitivamente accesibles: Lectura fácil y Leichte Sprache en contraste. *Magazin* (29).
- Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Paidós.
- ONU. (2020). *Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad*. México: CNDH. <https://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs>
- Palma, F. (18 de julio de 2016). Alameda Central de Toluca, Primer parque de la capital mexiquense. (UAEM) *Criterio Noticias*. <https://criterionoticias.wordpress.com/2016/07/18/alameda-central-de-toluca-primer-parque-de-la-capital-mexiquense/>
- Plena Inclusión. (2018). Guía de evaluación de accesibilidad cognitiva en los entornos. *Plena Inclusión*. https://www.plenainclusion.org/sites/default/files/guia_de_evaluacion_de_la_accesibilidad_cognitiva_de_entornos.pdf
- Quezada Macchiavello, Ó. (2018). La semiosfera. *Contratexto*, 285-290. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/view/3258/3217>
- Sandoval, E. (2011). Semiótica, teoría social y conocimiento: el signo en las ciencias del lenguaje. *Revista de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades*, 1-24. https://www.uaeh.edu.mx/campus/ics-hu/revista/revista_num13_11/articulos/Cinteotl-13-ANTROPOLOGIA-Semiótica.pdf
- Suniga, N., y Sonkonoff, S. (2012). Lenguaje, deseo y sociedad: los aportes de Julia Kristeva. *VII jornadas de sociología de la UNLP*. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2285/ev.2285.pdf
- Uzátegui, y Uzátegui Aguilar, K. R. (2016). Accesibilidad del discapacitado motriz en su visita a los conventos. *Museo del Centro Histórico de la Ciudad de Arequipa*, 156. Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.



Intercciones semióticas entre el diseño, el arte y la cultura

La edición y formación de esta publicación digital se realizó en noviembre de 2023, en el Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, de la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, Ciudad de México.

Para su formación se utilizó la familia tipográfica Lato en distintos tamaños y estilos.

INTERACCIONES SEMIÓTICAS ENTRE EL DISEÑO, EL ARTE Y LA CULTURA

Interacciones semióticas entre el diseño, el arte y la cultura, es una obra que busca explorar las diferentes visiones que se tienen desde las artes, el diseño y las ciencias de la cultura sobre las tendencias y propuestas actuales de la semiótica de la imagen. Para esta publicación se reunieron un grupo de académicos interesados en el tema, pertenecientes a diversas instituciones de dentro y fuera del país. El resultado aporta una serie de interesantes textos que, desde diferentes enfoques, encontraron el espacio de interacción entre las disciplinas que estudian objetos que se comprenden desde la semiótica.

En los capítulos de este libro se muestran los trabajos que realizan los autores que, desde sus distintas disciplinas, han explorado caminos en donde el signo, la significación y el sentido se entretajan como parte de la semiótica de la cultura, de la representación simbólica y la intertextualidad buscando enriquecer el estudio del funcionamiento y operación de los procesos de significación desde una visión donde la interdisciplinariedad es el eje que orienta las distintas interacciones de los signos que son objeto de este volumen.



9 786072 829657