VIII Congreso Internacional Chileno de Semiotica
Semiotica, Educacion y Cultura
9, 10 y 11 de octubre de 2013
Chillán , Campus Isabel de Castilla
Universidad del Bio Bio

COMISIÓN ORGANIZADORA
Dirección Académica: Dra. Elizabeth Parra Ortiz elizabeth.parra.ortiz@gmail.com
Dirección Ejecutiva: Mg. Jorge Sánchez Villarroel jsanchez@ubiobio.cl
Simposios: Sr. Patricio Espinoza Henríquez pespinoz@ubiobio.cl

---

SIMPOSIOS

1. **Semiótica, Educación e Internet**
   Coordinadores:
   Dr. Rafael del Villar Muñoz (Universidad de Chile)
   Dra. Sandra Meza (Universidad de Chile)
   Mg. Érika Cortés Bazaes (Universidad Autónoma de Chile)

2. **Semióticas Andinas: Aproximaciones interdisciplinarias**
   Coordinadores:
   Dra. Paula Martínez Sagredo (Universidad de Chile)
   Dr. José Luis Martínez Cereceda (Universidad de Chile)
   Dr. Alberto Díaz Araya (Universidad de Tarapacá)

3. **Semiótica arquitectónica de la ciudad de Concepción**
   Coordinadores:
   Jorge Harris Jorquera (Universidad del Bío-Bío)
   Mg. Patricio Morgado Uribe (Universidad del Bío-Bío)
   Leonardo Seguel (Universidad del Bío-Bío)

4. **Semiótica, Diseño y Arquitectura**
   Coordinadores:
   Mg. Claudio Cortés López (Universidad de Chile)
   Jacob Bustamante Salazar (Universidad de Chile)
   María José Umaña Altamirano (Investigadora independiente)

5. **Semiótica y Artes Visuales, Audiovisuales y Escénicas**
   Coordinadores:
   Dr. Benito Cañada Rangel (Universidad Autónoma de Querétaro)
   Dr. Fabián Giménez Gatto(Universidad Autónoma de Querétaro)
   Mg. Cristina Medellín Gómez (Universidad Autónoma de Querétaro)

6. **Semiótica, Discurso y Literatura**
   Coordinadores:
   Dr. Federico PasteneLabrín (Universidad del Bío-Bío)
   Dr. Rolando Garrido Quiroz (Pontificia Universidad de Valparaíso)
   Dra. Olga Grandón Lagunas (Universidad de Antofagasta)

7. **Semiótica y discursos de la interculturalidad**
   Coordinadores:
   Dr. Hugo Carrasco Muñoz (Universidad de La Frontera)
   Dr. Jaime Otazo Hermosilla (Universidad de La Frontera)
   Mg. Sonia Betancour Sánchez (Universidad de La Frontera)

8. **Semiótica, Género y Ciudadanía**
   Coordinadores:
   Dra. Soledad Martínez Labrín (Universidad del Bío-Bío)
   Mg. Bruno Bivort Urrutia (Universidad del Bío-Bío)
   Mg. Cristian Orellana Fonseca (Universidad del Bío-Bío)

9. **Semiótica, Cultura y Educación**
   Coordinadores
   Dra. Elizabeth Parra Ortiz (Universidad de Concepción)
   Mg. Maritza Nieto Gómez (Universidad de Concepción)

PROGRAMA GENERAL VIII CONGRESO INTERNACIONAL CHILENO DE SEMIÓTICA

MIÉRCOLES 9 DE OCTUBRE DE 2013

08: 30 – 10:10. INSCRIPCIONES. Oficina del Congreso, segundo piso, Edificio Facultad de Educación y Humanidades, Universidad del Bío-Bío, Chillán

08: 30 – 10:00. CAFÉ. Segundo piso, Edificio Facultad de Educación y Humanidades, Universidad del Bío-Bío.

10:00. CEREMONIA DE INAUGURACIÓN. Auditorio "Miguel Jiménez Cortés", segundo piso, Edificio Facultad de Educación y Humanidades, Universidad del Bío-Bío.

Bienvenida Dr. Héctor Guillermo Gaete Feres, Rector de la Universidad del Bío-Bío
Bienvenida Dra. Elizabeth Parra Ortiz, Presidenta de la Asociación Chilena de Semiótica

Auditorio "Miguel Jiménez Cortés", Segundo piso, Edificio Facultad de Educación y Humanidades, Universidad del Bío-Bío.

11:00 – 12:00. CONFERENCIA PLENARIA INAUGURAL

La Corposfera: nuevas fronteras de la Semiótica del Cuerpo, Dr. José Enrique Finol.
Vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica (IASS-AIS), Presidente Honorario de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS), Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas, Universidad de Zulia, Facultad de Ciencias, Maracaibo, Venezuela.

Auditorio "Miguel Jiménez Cortés", Segundo piso, Edificio Facultad de Educación y Humanidades, Universidad del Bío-Bío.

12:00-13:00. REUNIÓN COORDINADORES DE SIMPOSIOS. Auditorio "Miguel Jiménez Cortés", segundo piso, Edificio Facultad de Educación y Humanidades, Universidad del Bío-Bío.

DESARROLLO DE SIMPOSIOS

Horarios	AULA F-1	AULA F-3	AULA F-4	AULA F-5	AULA F-6	
	SIMPOSIO 5 **Semiótica y Artes Visuales, Audiovisuales y Escénicas** **Coordinadores Dr. Benito Cañada Dr. Fabián Giménez Mg. Cristina Medellín**	**SIMPOSIO 8** **Semiótica, Género y Ciudadanía** **Coordinadores** **Dra. Soledad Martínez** **Mg. Bruno Bivort Mg. Cristian Orellana**		**SIMPOSIO 6** **Semiótica, Discurso y Literatura** **Coordinadores** **Dr. Federico Pastene** **Dr. Rolado Garrido** **Dra. Olga Grandón**		
15:00 – 15:20	***La significación del personaje en el proceso creativo, la improvisación como herramienta metodológica.*** **Benito Cañada Rangel**	***Análisis feminista del discurso sobre la violencia doméstica construido en folletería del SERNAM, Chile.*** **Soledad Martínez**		***Coleccionismo, curatoría y postproducción en Gabinete de papel de Gonzalo Millán.*** **Rolando Garrido**		
15:20 – 15:40	***Pornología y visualidad pospornográfica.*** **Fabián Giménez Gatto**	***Discurso sobre ciudadanía en jóvenes y organizaciones políticas no convencionales.*** **Bruno Bivort**		***Aproximaciones a la obra de Juan Luis Martínez desde un enfoque multimodal o poliexpresivo.*** **Jorge Rosas Godoy**		
15:40 – 16:00	***Del cuerpo formado de signos al lenguaje del cuerpo que se transforma en signo. El mundo de sentido que emerge de la percepción corporal en un fenómeno escénico.*** **Cristina Medellín Gómez**	***Participación política en jóvenes universitarios.*** **Cristian Orellana**		***Poética del Desierto en algunos poetas chilenos*** **Olga Grandón**		
16:00 – 16:20	***Porno-transgresión y subversión femenina.*** **Alejandra Díaz Zepeda**	***Los discursos como dispositivos de disciplinamiento y control de género en la cultura minera.*** **Paulina Salinas**		***El dominio del signo estético en la poesía visual de Deisler.*** **Crístofer Cepeda**		
16:20 – 16:40	**CAFÉ**					

16:40 – 17:00	***Silencio y visualidad.*** **María Marcos Carretero**	***Mujeres en conflicto: violencia institucional y resistencia en el discurso presidencial de la dictadura chilena (1974-1989)*** **Alicia Rey Arriagada**		***Pluralidad de sentidos en la obra El mío Cid Campeador de Vicente Huidobro.*** **Tania Tabilo**		
17:00 – 17:20	***Intertextualidades en el Congreso desde la música.*** **Rodrigo Pincheira**	***Redes sociales en línea: los discursos de l@s jóvenes respecto a su uso.*** **Claudia Vásquez**		***El florecimiento del Larismo en los escritos de Andrés Sabella: El desarrollo de su estética, rasgos y su desencadenamiento semiológico*** **Rosita Rodríguez**		
17:20 – 17:40	***Para una semiótica de la escena. Cuerpo y representación.*** **Héctor Ponce**	***La política de significación en la movilización por la educación pública, gratuita y de calidad en Chile, 2011-2013*** **Juan Pablo Paredes**		***El Mar de Antofagasta como símbolo de poder y aventura en la obra Los Tripulantes de la Noche de Salvador Reyes.*** **Marcelo Valdebenito**		
17:40 – 18:00	***Fragmento e imagne. El inacabado imaginario del "exilio y retorno" Trazo y figura y movimiento de las memorias periféricas.*** **Geeta Soto Moscoso**	***Lecturas modernas del cuerpo: ser un cuerpo, poseer un cuerpo. Uso, explotación, biopoder.*** **Doménica Francke**		***La dinámica del tiempo entre el discurso, la Pascua y la resurrección: un estudio semiótico en el contexto del discurso mesiánico*** **Alejandra Leal**		
18:00-18:20				***La creencia popular vigente en Chiloé y la cuenca del carbón: un enfoque semiótico-pragmático.*** **Juan Bahamonde**		

ACTIVIDAD COMPLEMENTARIA

18:30. MUESTRA FOLCLÓRICA. Taller de folclor de la Facultad de Educación y Humanidades. Auditorio "Miguel Jiménez Cortés", segundo piso, Edificio Facultad de Educación y Humanidades, Universidad del Bío-Bío, Chillán.

19:30. CÓCTEL DE BIENVENIDA. Segundo piso, Edificio Facultad de Educación y Humanidades, Universidad del Bío-Bío, Chillán.

JUEVES 10 DE OCTUBRE DE 2013

DESARROLLO DE SIMPOSIOS

Horarios	**AULA F-1** **SIMPOSIO 5** **Semiótica y Artes Visuales, Audiovisuales y Escénicas** **Coordinadores Dr. Benito Cañada Dr. Fabián Giménez Mg. Cristina Medellín**	**AULA F-3** **SIMPOSIO 1** **Semiótica, Educación e Internet** **Coordinadores Dr. Rafael del Villar Dra. Sandra Meza Mg. Érika Cortés**	**AULA F-4** **SIMPOSIO 7** **Semiótica y discursos de la Interculturalidad** **Coordinadores Dr. Hugo Carrasco Dr. Jaime Otazo Mg. Sonia Betancour**	**AULA F-5** **SIMPOSIO 2** **Semióticas Andinas: Aproximaciones interdisciplinarias** **Coordinadores Dra. Paula Martínez Dr. José Luis Martínez Dr. Alberto Díaz**	**AULA F-6** **SIMPOSIO 6** **Semiótica, Discurso y Literatura** **Coordinadores Dr. Federico Pastene Dr. Rolado Garrido Dra. Olga Grandón**	
09:00 – 09:20	***La construcción de la realidad por medio de la espectacularización y el poder del Reality Shows Mundos Opuestos*** **Valeska Muñoz**	***Identidad, Navegación por internet y Semiótica.*** **Luis Perillán**	***Discurso poético y Discurso público mapuches. Hacia la dimensión política de los discursos*** **Sonia Betancourt**	***La imagen en movimiento. La performance del barroco en las fiestas religiosas del norte chileno*** **Alberto Díaz Araya**	***Ficcionalización de lo heterogéneo en la producción discursiva parriana*** **Mauricio Ostria**	
09:20 – 09:40	***La manifestación retórica de la imagen en movimiento*** **Daniel Pineda**	***Semiótica del Uso y Necesidad de Internet.*** **Evelyn Campos**	***Complejidad semiótica e intercultural de la entrevista periodística a poetas mapuches*** **Jaime Otazo**	***Correlaciones semióticas andinas del complejo pitrén. Un análisis exploratorio*** **Carolina Lema y Rodrigo Moulián**	***La locura religiosa en la vuleta del Cristo de Elqui de Nicanor Parra*** **Paula Tesche**	

09:40 – 10:00	***Los actos de habla visual: hacia una permormativa publicitaria.*** **Georgina Sanz**	***Simplicidad/ Complejidad en la Navegación por Internet.*** **Rafael del Villar**	***Una mirada semiótica e intercultural de los cronistas del siglo XVI y XVII sobre los Mapuches*** **Jorge Araya Anabalón**	***Procesos de ancestralización de la sociedad mapuche como expresiones de un patrón andino*** **Rodrigo Moulián**	***La literatura detectivesca en contexto cultural hipertextualizado y su potencial para mejorar la comprensión de lectura*** **Ricardo Casas Tejeda**	
10:00 – 10.20	***Cuerpo y comunicación, un acercamiento a la simbólica corporal en la corporeidad del Geek.*** **Miguel Ángel Garrido**	***Gramática de la Navegación Simbólica Educativa: un estudio empírico.*** **Sandra Meza**	***Interculturalidad en la literatura antropológica en Chile.*** **Pilar Valenzuela**	***El cuerpo y la metáfora vegetal: Una aproximación a las categorías conceptuales en los Andes Centrales a través de los primeros lexicones de las lenguas naturales quechua y aymara.*** **Carla Díaz Durán**	***Las didascalias en Saverioo el cruel de Roberto Arlt.*** **Maria Teresa Sanhueza**	
10:20-10:40	**CAFÉ**					
10:40 – 11:00	***Dramaturgia de la memoria del teatro contemporánea de Concepción.*** **Patricia Henriquez, Lilian Flores y Juan Pablo Amaya**	***Libros de Textos Escolares y Simplicidad/ Complejidad Cognitiva.*** **Érika Cortés**	***Transformaciones creenciales en el discurso poético actual de autores de origen mapuche.*** **Hugo Carrasco**	***kay pacha, hanan pacha y ukhu pacha en las fiestas patronales del norte grande chileno.*** **Paula Martínez**	***El acontecimiento de la comida: apuntes para una investigación en ecocrítica.*** **Juan Gabriel Araya**	
11:00 – 11:20	***Ritualidad teatral y cuerpo transfigurado para la resistencia en la danza andina de El Inca y sus Pallas realizadas en el distrito de Marca Perú.*** **Sofía Arévalo Reyes**	***La visión semiótica de la célula.*** **Estela Bárbaro**	***El mestizaje en Reducciones, de Jaime Huenun.*** **Orieta Geeregard y Sonia Betancourt**	***Narraciones orales y visuales andinas.*** **José Luis Martínez y Paula Martínez**	***La fragmentación en la dramaturgia chilena de la crisis institucional como espacio de significación: una lectura de construcción de sentido.*** **Rosa Díaz**	
11:20 – 11:40	***Concepción y sus posibilidades teatrales: los espacios que ofrece la ciudad.*** **Patricia Henriquez, Lilian Flores y Juan Pablo Amaya**	***Semiótica: una herramienta que nos permite escribir textos científicos.*** **Johana Richter**	***Hacia un periodismo intercultural desoccidentalizado: Medios de comunicación y construcción de identidades.*** **Norma Huerta Andrade Alex Inzunza Moraga Rodrigo Browne**	***Fiesta en Los Andes: religiosidad popular y teatralidades de raíz indígena.*** **Patricia Henríquez**	***Novela/folletín en la narrativa chilena de filiación histórica.*** **Eduardo Barraza**	
11:40-12:00		***Transmedia Virtual: Realización de un sitio web en formato transmedia con base en dispositivos virtuales.*** **Matías Carvajal**	***Sociedad moderna y representaciones culturales en la Araucanía: el Discurso Fotográfico de la revista Tic-Tac (1914).*** **Stefanie Pacheco Luis Nitrihual Geraldine Iturra**	***Indicios de una tragedia. Fronteras culturales en La Muerte de Atahualpa.*** **Jazna Paredes**	***Semiótica del espacio; la ciudad segregada en el texto Patas de Perro de Carlos Droguett.*** **Gloria Favi**	
12:15-13:30. CONFERENCIA PLENARIA INTERMEDIA ***Presencia calendárica en obras de los indígenas chilenos***. Profesor Carlos González Vargas. Licenciado en Artes mención Escultura por la Pontificia Universidad de Chile, Profesor de la Escuela de Artes y del Instituto de Estética de la misma Universidad desde hace 50 años. Su investigación académica se centra en los lenguajes y representaciones del arte indígena chileno, en especial la alfarería, aunque ha explorado otros soportes como la textilería, el tallado en madera y la platería. Auditorio "Miguel Jiménez Cortés", Segundo piso, Edificio Facultad de Educación y Humanidades, Universidad del Bío-Bío, Chillán.						
13:30—15:00 ALMUERZO						
DESARROLLO DE SIMPOSIOS						
15:00 – 15:20		***La semiótica de la cultura como base para la comprensión de nuevos escenarios culturales: el caso de la cibercultura.*** **Félix Hidalgo**	***El concepto semiótico de la cultura en el pensamiento de Clifford Geertz: Aportes para una epistemología intercultural-crítica*** **Solange Cárcamo**		***Ana Camblong, crítica acéfala.*** **Alejandro Gasel**	

15:20 – 15:40		***La alimentación un símbolo de elección corporal.*** **Miriam Clpas**	***Episteme decolonial en dos obras del pensamiento mapuche. Repensar la interulturalidad, el conflicto y el poder.*** **Carlos del Valle y Claudio Maldonado**		***Análisis semiótico de la mujer criminal en la obra "Rosario tijeras" de Jorge Franco.*** **Francis Plata y Erik Jiménez**	
15:40-16:00		***Educación y semiótica, dos pilares del saber y del comprender.*** **Norma Fernández**	***Aproximaciones semióticas al análisis del pasquín político.*** **Betsabee Álvarez**		***El tiempo y el espacio como elementos causales del rencor de Keyla en la obra "Rencor", de Óscar Collazos.*** **Yésica Nieto**	
16:00 – 16:20		***El desafío de comprender y aplicar los símbolos químicos.*** **Irene Max**	**Nueva Homeostasis De la incertidumbre a la posibilidad de reconexión del hombre hiperconectado a la quietud espiritual.** **Marcelo Santos**		***Dialogismo desde la marginalidad: las crónicas de Alfonso Alcalde.*** **Olga Ostria**	
16:20 – 16:40	**CAFÉ**					
16:40 – 17:00		***El espacio arquitectónico de la Escuela como generador de significados.*** **Beatriz Tomsic**	***La semiótica como perspectiva para analizar el conflicto mapuche en la región de La Araucanía a través del discurso del diario "El Austral de La Araucanía" en el periodo de octubre 2012 a abril 2013.*** **Camila Luengo**		***Palabra e Imagen en La Nueva Novela de Juan Luis Martínez*** **Carolina Martínez**	
17:00 – 17:20		***Dimensiones semióticas de un software educativo.*** **Alexander Mosquera**			***El ensayo como discurso multigenérico y multisemiótico: estudio de un caso.*** **Federico Pastene**	
17:20-17:40		***Antivivissecção e Educação Científica: uma estratégia didática baseada na 4dvertenci de mensagens e sinais.*** **Marcela Texeira**				
17:45 – 19:30. ASAMBLEA GENERAL DE SOCIOS DE LA ASOCIACIÓN CHILENA DE SEMIÓTICA. Auditorio "Miguel Jiménez Cortés", Segundo piso, Edificio Facultad de Educación y Humanidades, Universidad del Bío-Bío, Chillán.						

VIERNES 10 DE OCTUBRE DE 2013						
DESARROLLO DE SIMPOSIOS						
Horarios	**AULA F-1** **SIMPOSIO 3** **Semiótica arquitectónica de la ciudad de Concepción** **Coordinadores** **Jorge Harris** **Mg. Patricio Morgado** **Leonardo Seguel**	**AULA F-3** **SIMPOSIO 9** **Semiótica, Cultura y Educación** **Coordinadores** **Mg. Maritza Nieto** **Dra. Elizabeth Parra**	**AULA F-4** **SIMPOSIO 4** **Semiótica, Diseño y Arquitectura** **Coordinadores** **Dra. Elizabeth Parra** **María José Umaña**			
9:00-9:20	***Una acción no siempre pertinente.*** **Eduardo Meissner**	***Análisis semiótico al uniforme escolar como signo en la escuela.*** **Felipe Martínez**	***Desde el ícono a la idea.*** **Pablo König**			
09:20 – 09:40	***Concepción y su paisaje como elemento de alta significancia.*** **Jorge Harris**	***Percepción de la imagen corporativa de la institución universitaria. La visión de informantes clave de tres estamentos.*** **Raúl Fuentes y Horacio Arros**	***David Link y una aproximación a Turing desde Hegel.*** **Demian Schopf**			

09:40 – 10:00	***Atmósfera cotidiana como signo arquitectónico.*** **Leonardo Seguel**	***Aproximaciones semióticas al análisis del pasquín político.*** **Miguel Ángel Bargetto**	***Iconos Ortodoxos en Santiago de Chile.*** **María José Umaña**			
10:00 – 10:20	***La ilusión citadina.*** **Isabel Leal**	***Imagens de 5dvertencia do tabaco: leituras denotativas e conotativas para um ensino antitabagista.*** **Lucas Perucci**	***La arquitectura efímera como productora de nuevos significados.*** **Beatriz Tomsic**			
10:20-10:40	**CAFÉ**					
10:40 11:00	***Construir desde las emociones; una oportunidad.*** **Jaime Arévalo**	***Contrapublicidad: herramienta del movimiento social chileno para romper el control cultural.*** **Ángela Sáez** **Oscar Sanzana**	***Las emociones y la dación de sentido en los objetos de uso.*** **Camilo Ruales**			
11:00-11:20	***La ciudad figurada: retóricas del espacio urbano.*** **Martín Acebal**	***Educación, tecnología e hiperconectividad.*** **Teresa Ayala**	***La Tipografías urbanas como Voz pública. Difusión y apropiación de modelos europeos clásicos y decorativos.*** **Gustavo López**			
11:20-11:40	***La ciudad y el desastre: imagen del Concepción ruinoso en la literatura.*** **Oscar Sanzana**	***Abordajes de la semiótica en Chile.*** **Elizabeth Parra** **Maritza Nieto.** **Oscar Sanzana**	***Principios semióticos del diseño háptico. Percepciones sensoriales codificadas en imágenes mentales.*** ***Caso de estudio: Ceguera Congénita.*** **Manuel Velásquez**			
11:40-12:00	***La genética como geometría ignorada en la semiótica.*** **Juan Pablo Bascur**	***Metamorfosis, traducción y desconstrucción en André Malraux.*** **Maritza Nieto**	***La semiótica en la producción publicitaria.*** **Carlos Arango**			
12:00-12:20			***Habitar. Fuente semiótica del orden arquitectónico.*** **Max Aguirre**			

12:30-13:30 CONFERENCIA PLENARIA DE CLAUSURA

Hacia una retórica visual persuasiva: la retórica como signo y como práctica social, Dr. Martin Acebal.
Profesor y Licenciado en Letras (Universidad Nacional del Litoral, Argentina). Desde 2002 se desempeña como docente en el nivel superior universitario y posteriormente en el terciario. Desarrolla un continuo trabajo de investigación en las áreas de Análisis del Discurso, Semiótica General y Visual. En la actualidad se desempeña como docente adjunto en el área de las asignaturas de Comunicación de la Licenciatura en Diseño de la Comunicación Visual de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UNL); también dicta, como Jefe de Trabajos Prácticos, la materia 'Teoría de la Argumentación', en las Licenciaturas en Sociología y Ciencias Políticas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional de Litoral, Argentina.

Auditorio "Miguel Jiménez Cortés", Segundo piso, Edificio Facultad de Educación y Humanidades, Universidad del Bío- Bío, Chillán.

13:45--15:00 ALMUERZO

ACTIVIDAD COMPLEMENTARIA

16:00 - 18:00. **VISITA LUGARES PATRIMONIALES DE LA CIUDAD DECHILLÁN**, Salida desde el estacionamiento de la Facultad de Educación y Humanidades, Universidad del Bío-Bío.

19:00. CEREMONIA DE CLAUSURA. Auditorio "Miguel Jiménez Cortés", Segundo piso, Edificio Facultad de Educación y Humanidades, Universidad del Bío-Bío.

20:00. CENA DE CLAUSURA (CON ADHESIÓN)

Ponencias

Titulo: Aproximaciones semióticas al análisis del pasquín político
Autor: Betsabee Álvarez Jiménez
Adscripción: Estudiante del Maestría en Diseño de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la UAEMex
Email: betsabee_a@yahoo.com.mx

Introducción

Esta presentación gira en torno a la lectura de signos políticos y su utilización dentro del diseño gráfico, en particular dentro del pasquín político actual. La semiótica tiene una de sus posibilidades de expresión en la publicidad política. La política significa los signos, les incorpora la acción, donde juegan un papel importante dentro de la formación y decisión en una elección popular de un candidato que dirigirá, como ejemplo, un país. Se trata de dar respuesta, con este análisis semiótico, a la hipótesis: *Si se analiza la imagen del pasquín político actual en campañas políticas entonces, se tiene que los significados políticos, ideológicos, sociales, académicos que explican la participación ciudadana en la elección presidencial, es una alternativa critica en el diseño gráfico.* La importancia de la semiótica y de la semiología es parte imprescindible en el fundamento este artículo. ¿Cómo funcionan los signos dentro del diseño de la publicidad de la política? La respuesta se debe pensar en las partes que se incorporan en el diseño del pasquín y de conocer los signos que se muestran en el diseño de la publicidad o propaganda la política, y que son entendidos por el observador ciudadano, ¿para qué o cómo van a funcionar?, ¿qué se tiene que leer y entender sobre ellos?, ¿cuál es el papel de la semiótica y la semiología como comunicación dentro del diseño del pasquín? Conocer los signos que se muestran en el diseño de la publicidad la política, y que son entendidos por el ciudadano. Parece elemental explicar los papeles que juegan los significantes y significados en el estudia los signos, pero sobre todo, en el seno de la vida social, en la teoría de los actos comunicativos.

Argumentación

> *La semiótica como ciencia de los signos, es en efecto una disciplina más amplia que comprende, en otras cosas, la lingüística: pero precisamente a partir de la lingüística se ha ido modelando la semiótica. (Di Girolamo constanzo. 1985: 248)*

Siguiendo lo que dice de Eco "…una teoría semiótica que sea capaz de considerar una serie más amplia de los fenómenos sígnicos…" Los fenómenos sígnicos pueden leerse semióticamente hasta formar una postura ideológica y ser entendidos y analizados por el espectador o el elector (Constanzo; 1985).

La semiótica se considera un lenguaje matemático, casi sistemático. Se dice, que su primer uso en involucrarla fue por el axiomático Peirce. Pero, no significa que ésta, no pueda darle comprensión a las cosas basadas en un fundamento, ni descalificar a las que no lo tienen, siempre se le puede buscar una relación. El semiótico dedicado a la descripción se basa en las matemáticas que calcula las articulaciones, es decir, el ritmo del discurso, y este a su vez se vuelve, axiomático. (Carontini, Peraya; 1979)

El proyecto de investigación que involucra este artículo, se basa en estos principios triáticos de la semiótica, los cuales van a concertar en el resultado o soluciones o conclusiones esperadas, dada la hipótesis de investigación. El análisis de la oración política es una parte esencial para la proyección de la investigación. El discurso de la propaganda electoral, forma parte del el exposición, dejando claro que éste es otro signo presentado y analizable por medio de la semiótica. Se aclara a partir del recurso de la semiótica, que el proceso que se hace para llegar a un resultado de interpretación de los signos que involucran los diseños de los carteles políticos, pero sobre, todo en el uso del diseño del pasquín, es parte del proceso descriptivo, a su vez, de todo el objeto analizable. (discurso-imagen).

> *"… los mas perfectos signos, (Jakobson) son aquellos en los que el carácter indicativo, el carácter icónico y el carácter simbólico, están amalgamados en proporciones lo mas iguales posibles…"* (Carintini, Pereya, 1979:28)

Los signos del pasquín político actual deben ser los más analizables y descriptibles posibles, parecidos o iguales, esperando, que estos tengan el mismo discurso popular, para poder llegar al observación y la descripción que nos acerque a los resultados y a la hipótesis sugerida. Todo aquello que no conozcamos y se use como signo, tomará parte de nuestros referentes para conocerlo y/o reconocerlo.
La importancia de la semiótica en el análisis de signos desde la argumentación y la retórica, no solo se emplea en el discurso de los pasquines, sino que también, se emplea en el discurso que los espectadores interpretan, lo que ellos quieren mostrar con su elección: qué es lo que ven, qué es lo que entienden, qué es lo que se interpreta globalmente, y a partir de qué referente: sus referentes subjetivos.

"Se define al signo como un objeto de cuya representación queremos ver renovada en un ser pensante otra representación vinculada con la primera" (Rodríguez; 1993)

El signo es algo que tiene la capacidad de representar algo diferente, a lo cual se puede agregar. Si este signo tiene la capacidad de representar más cosas, dentro de su espacio de interpretación, es porque también, se tiene como base, los referentes que se tienen acerca de lo que muestran los participantes de la elección, en este caso el elemento impreso en la publicidad política.

Se entiende por Comunicación, cuando se acepta, que en todo nuestro contexto y en los contextos de los demás, existen cosas que significan y que nos significan. Esto quiere decir, y que se piensa, que vivimos en un aparato semiótico. Donde, como afirma Umberto Eco: "si bien no todo comunica, si todo significa". De ahí que en nuestro entorno podemos interpretar todo aquello que nos signifique aunque no sea lo mismo para todos. La proxémica es la que nos habla sobre el espacio significado, y que transmite distintos significados sociales sobre códigos existentes. Se podría decir de otra forma, que la comunicación es cultura y la cultura es comunicación, lo cual afirma o confirma la cercanía o proxémica de los habitantes de una comunidad.

Saussure habló de esto, del espacio comunicativo. Hablo del espacio social, la cultura y los referentes que tenemos para decodificar significantes y significados. El conjunto de la vida social pudieran entreverse como un proceso semiótico o como un sistema de sistemas semióticos. Por otro lado, Peirce, también mencionó que los **símbolos** (lenguaje verbal), **índices** (acontecimientos naturales) e **iconos** (puede o no tener características del referente), conforman un espacio lógico para la comprensión de signos. Peirce y Saussure fueron los primeros en hablar de la semiótica en referencia de la comunicación y ligada a la lingüística. (Rodríguez; 1993)

La naturaleza del signo (semiosis) considera cuatro factores: vehículo sígnico, designatum, interpretante e interprete. Donde el vehículo sígnico es el impulso. Los vehículos sígnicos se les considera como los mediadores. Estos vehículos son los que impulsan al receptor a interpretar signos y servir como mediadores entre sus significantes y significados respecto a lo ya leído sígnicamente.

Los signos no pueden estar solos para la obtener el significado o interpretación de otro signo, este va acompañado por otros. Todo signo tiene relaciones con otros, es decir, tiene referente para la significación completa. La deducción de la significación se realiza por medio de más signos parecidos o iguales, a los que se está estudiando para la obtención de una interpretación acertada.

La dimensión sintáctica de la semíosis, se le conoce o se contrae con el nombre de sintaxis. El funcionamiento de los signos es en general un medio por el que ciertas existencias (signos) toman en consideración otras existencias mediante una clase intermedia de existencias; es decir, usar posturas previas para el re-conocimiento de los nuevos signos mediante algo o algos ya conocidos. Para dar nombre a esas existencias se designa o se le da un lugar al signo dentro de la semiótica (semántica), puesto que, es un signo dentro o junto con otros signos. Donde puede entenderse a los signos políticos, como agentes reconocidos y reinterpretados por el electorado a votar.

Se tiende a dividir al lenguaje en tres dimensiones: La primera, esta dada en el sentido formalista, que considera cualquier sistema axiomático como lenguaje. La segunda se muestra en el sentido empírico, por lo cual, se tiene que considerar la necesidad de la relación de los objetos con los objetos, es decir ¿qué se acerca a la interpretación? y ¿por qué? La tercera, está dada en el sentido pragmático, y toma al lenguaje como un tipo de actividad comunicativa de clase social por naturaleza, de ahí que se profundiza en la toma de decisión y cómo se llega a esta.

La lectura de signos se vuelve indispensable para la interpretación de otros signos. Todo signo va acompañado de otros semejante que son importantes para la lectura o comprensión, y así, al sentir conocido un signo lo hacemos parte del lenguaje, para acercarnos a una interpretación de lo expuesto como signo político. En el caso de los signos políticos, en éstos, se analizan los signos expuestos por parte del diseño de la publicidad de las candidaturas presidenciales, lo que se busca es que la gente vea a los signos ya conocidos, los reconozca para designarles lugar y darles su interpretación por medio de los ya conocidos, es decir, dar existencia a los signos re-interpretables con base de las existencias ya propuestas.

Dentro de la observación del pasquín político actual, se propone un análisis semiótico para interpretar lo que dice la imagen gráfica, usando la retórica y los discursos escritos y tomando en cuenta la denotación y connotación del discurso político de la imagen y cómo está conformada (Mounin; 1970, Rodríguez; 1993).

Es importante definir tanto la forma como el fondo del los pasquines políticos, esto es, que es lo que trata de discursar la propuesta y si la retórica empleada y la estilística es la mejor arma que se tiene dentro del análisis de los signos políticos para poder definir a un ganador dentro de la elección para presidente de la republica (Todorov;1993, Van Dijk;1992).

¿Por qué alguien necesita expresarse en una elección presidencial? ¿Quién es el que necesita expresarse en una elección presidencial? El que publicita el diseño de una pasquín. También, el que toma conciencia política al establecer una relación comunicativa con lo que expresa un pasquín. La retórica es una herramienta estudiada y tiene una elaboración programada. La retórica habla de alguien que sabe persuadir o convencer a un público, (políticos, oradores…) La retórica es la que utiliza un rector u orador, que hace que el público se convenza de alguna idea, ya sea religiosa política etc. La retórica se mueve en cuatro estaciones como en el proceso comunicativo: contexto, contacto, mensaje, código, pasan de emisor al receptor, trabajan a la par, forman así, la intencionalidad del mensaje. (Prieto;1990)

El orador necesita ganarse al público, y entonces se puede decir, que: la retórica es el arte expresarse bien para persuadir a un público, se llega así, a la conclusión de que la retórica es la práctica menos gratuita, pues, al emplearse se quiere sacar algún provecho. La retórica trata de adornar las palabras y se vale de la poesía o las metáforas para lograrlo.

Con todo lo anterior, el mensaje debe analizarse como un objeto concreto, por lo cual, se da respuesta a la intencionalidad de la imagen cuando nos intenta dar un mensaje. Discursando sin hablar, esto es, donde la intención del mensaje gráfico sólo es un rasgo de la realidad. ¿Cómo se entiende el discurso político a partir de la imagen del pasquín? La imagen política que se utiliza en los carteles genera discursos retóricos que son creadores de diálogos con el electorado para convénselos a partir de una imagen, tratando de que la gente logre empatía con el "yo" en la imagen se sienta identificado para re-conocer a un político que quiere ganarse el voto de una población. Es lo que pasa en las elecciones de alguna ciudad o en este caso del país, en sus diferentes niveles políticos: municipal, estatal o federal. El sistema semiótico ayuda a este tema político, ya que, del discurso gráfico político, se analizan todos sus diferentes discursos sígnicos en las imágenes políticas.

La imagen es un punto limite del sentido, ésta es la verdadera ontología de la significación. Toda imagen es polisémica quiere decir que tiene distintos significado y que el receptor puede mirarlos todos, sólo uno o ignorarlos todos. La polisemia da lugar a una interrogación sobre el sentido. Las imágenes traumáticas están ligadas a la incertidumbre a la inquietud, esto es, el más usado al crear un mensaje basado en imagen (más usado en el cine). Es entonces que debido a la polisemia, en cada sociedad se genera una cadena flotante de significados. (Llovet 1979)
El mensaje literal y el mensaje simbólico yacen juntos, pero forman una imagen literal en una estado puro. Es por ello que tanto en la propaganda política como en la publicidad de campañas políticas, la imagen como el discurso tipográfico forman parte importante de lo que se quiere vender (político como producto mercadológico) de los distintos signos, que al ser denotados puedan aparecer en su estado adánico (original, en estado puro), y al despojarse utópicamente de sus connotaciones la imagen se volvería radicalmente objetiva, se diría ingenuo, pero en el sentido de la política estas imágenes no lo son nunca. La función comunicativa del objeto gráfico (cartel político) es, que tiene conexiones funcionales; la estética, la sociología o la política, además de conectar funcionalmente el mensaje desde su propia funcionalidad. (Sexe;2001, Llovet 1979)

La expresión en los mensajes en gráficos es su función comunicativa, la cual, habla de los principios comunicativos, al leer un mensaje. Esto es, la complicada conversión de mensaje hablados, en el poder de encontrar la vía correcta para dar a entender algo por medio de un objeto visual (cartel). La lectura de signos en algún elemento de comunicación grafica (dígase carteles) puede ser igual de fuerte y preciso que leer un texto e interpretarlo. Las funciones de la comunicación y del propio proceso de comunicación, es lo que ayuda a comprender el significado de cada signo gráfico o lingüístico y hacerlos comprensibles.

El mensaje puede ser verbal y no verbal, siempre y cuando el receptor entienda el mensaje; se le llama *Modelo de función del mensaje*. Las propias funciones del lenguaje son las que hacen comprender y empatizar con el objeto gráfico, cartel político. Podemos encontrar interpretación de signos con el uso de la semiótica y la hermenéutica. La interpretación de signos en los objetos se puede identificar fácilmente, si se parte del uso y la funcionalidad de cada uno, si un objeto funciona, comunica; pero existen sus excepciones. La transferencia semántica se puede explicar en el siguiente diagrama.

Álvarez/Acha; 2012
Lo que se puede comprender, con esto, es que si el objeto está situado en cada círculo de estos y funciona el objeto comunica, pero si, el objeto elaborado en cualquiera de estas pasa de una a hacia la otra, el objeto pierde función y puede comunicar algo distinto a lo que se esperaba en el inicio de su concepción.

Si partimos de esto, se puede decir que el humano tiene relaciones semióticas con los objetos, esto es, el humano es capaz de interpretar y reconocer los objetos que le comunican. Interfieren relaciones de forma y función con el objeto con el que se comunican.

Las propias macrofunciones (Chell y Negrin) del mensaje de objeto de diseño tienen sus propias funciones, describen cómo se genera la información de este mensaje, cómo se forma y cómo funciona el propio mensaje. Es importante destacar, que en el mismo objeto o producto se pueden interpretar distintos mensajes. (Bürdek,; 1994, Negri, Chel 1992)

Para el caso del diseño gráfico, en un mismo objeto de diseño (cartel), el interlocutor (electorado) interpreta simpatía, enojo, aberración de un mismo candidato; pero difiere entre cada elector, pues interviene su contexto, los referentes y la información que se tenga del candidato a interpretar y a asignar voto.

Conclusiones

En este artículo de muestra cómo la semiótica, la ciencia de los signos es la herramienta epistemológica para el análisis del pasquín en la investigación: Análisis de la imagen del pasquín político actual en las campañas políticas a la presidencia de la República en México 2012, para el análisis de los significados políticos, ideológicos, sociales, académicos que explican la participación ciudadana en la elección presidencial, en una alternativa critica desde el diseño gráfico.

Los signos políticos son analizados desde la semiótica y la interpretación. Destaca en este artículo, el uso de la semiótica para el análisis del discurso político en el pasquín. La retórica es la herramienta que se utiliza en el cartel político para persuadir al posible elector. Entonces, este trabajo toma ese camino, el de la retórica. Analizar cómo el discurso del pasquín toma un rumbo, a veces, diferente al discurso de la hegemonía política. Se trata de analizar la persuasión del electorado hacia su toma de decisión, por medio de los diferentes usos del lenguaje: en su sentido axiomático, en su sentido empírico y en su sentido pragmático. De esta manera, para analizar el uso que tienen los signos en el pasquín, también, servirá la naturaleza del signo con sus cuatro factores: vínculo sígnico, designatum, interpretante e interprete.

Todo lo anterior será útil para saber dos tipos de expresión: la del emisor del pasquín, pero sobre todo la del receptor del mensaje, pues en él está la decisión de una elección por medio de la emisión de su voto.

El análisis de estos resultados de la investigación muestra la utilidad crítica desde el diseño gráfico, que el pasquín político actual colabora en la comunicación masiva en las tecnologías actuales. Por lo tanto, se pueden plantear alternativas de diseño gráfico en las que, el pasquín propagandístico de las campañas para la elección presidencial, son un tipo de comunicación de masas, y que, por medio de su re-conceptualización, dentro de los esquemas de las condiciones de las tecnologías actuales ayudarán a la comprensión y crítica de los signos utilizados en las campañas políticas en México.

Bibliografía

1. Lingüística y semiótica" en Di Girolamo Constanzo. *La cultura del 900*. Siglo XXI editores, México, 1985
2. "El proyecto semiótico" en Carontini Enrico y Daniel Peraya. *Elementos de semiótica general*. G.G. España, 1979
3. Peirce y Saussure", en López Rodríguez, Juan Manuel. *Semiótica de la comunicación gráfica*. INBA / UAM-Az. México, 1993
4. "El proceso sígnico" en Eco, Umberto. *Signo*. Ed. Labor, España, 1980
5. "La vida social como un sistema de signos" en Eco, Umberto. *Introducción al estructuralismo*. Alianza. España, 1973
6. "Semiosis y semiótica" en Morris, Charles. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Paidós, España, 1994
7. "Semiología de la comunicación y semiologías de la significación" en Mounin, George. *Introducción a la semiología*. Anagrama. España, 1970
8. "Semiótica y retórica" en López Rodríguez, Juan Manuel. *Semiótica de la comunicación gráfica*. INBA / UAM-Az. México, 1993
9. "Esplendor y miseria de la retórica y El final de la retórica" en Todorov, Tzvetzan. *Teorías del símbolo*. Monte Avila, Venezuela, 1993
10. "Estructuras estilísticas y retóricas" en Van Dijk, Teun A. *La ciencia del texto*. Paidós. España, 1992
11. "La palabra fingida", "La cuestión del sentido", "Primero la intencionalidad", "Caminos de la ambigüedad", "La realidad como presencia" y "El comunicador es un influenciador" en Prieto Castillo, Daniel. *Retórica y manipulación masiva*. Premia, México, 1990
12. "Cap. V. Las funciones de la comunicación gráfica" en López Rodríguez, Juan Manuel. *Semiótica de la comunicación gráfica*. INBA / UAM-Az. México, 1993
13. "Elementos para una metodología del diseño" en Llovet, Jordi. *Ideología y metodología del diseño*. G.G. España, 1979
14. "El estructuralismo: Presentación" en Bolívar, Antonio. *El estructuralismo: de Lévi-Strauss a Derrida.* Cincel. Madrid, 1985
15. "Del lenguaje comunicativo a la semántica del producto" en Bürdek, Bernhard. *Diseño*. G.G. España, 1994
16. Semiótica del producto" en Negri Rostan, Chel y Fornari Menoni, Tulio. *Semiótica del producto*. UAM-Az. México, 1992

Título: "Ritualidad teatral y cuerpo transfigurado para la resistencia en la danza andina de El Inca y sus Pallas realizada en el distrito de Marca Perú"
Autor: Sofía Reyes Arévalo
Adscripción: Universidad de Concepción
Email:

Resumen:
Palabras clave:

Título: Hacia un periodismo intercultural desoccidentalizado: Medios de comunicación y construcción de identidades
Autor: Rodrigo Browne Sartori
Adscripción: Universidad Austral de Chile
Email:

Resumen:
Palabras clave:

Titulo: "La significación del personaje en el proceso creativo, la improvisación como herramienta metodológica."
Autor: Dr. Benito Cañada Rangel
Adscripción: Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Bellas Artes. Querétaro, México.
Email: bcanadamx@yahoo.com

Introducción
Nos es claro la gran variedad de signos, códigos y convenciones que conforman al texto dramático y cómo estos se potencian o multiplican en el momento creativo para gestar la dramaturgia escénica, en todo el proceso existen múltiples momentos de codificación – decodificación y de significación al pasar por cada uno de los receptores, dígase: dramaturgo, director, actor, público o lector, siendo todos ellos los que conforman este universo al que podremos llamár Escenosfera, término que acuño y utilizo bajo la idea de Lotman, Semiosfera, como el dominio en el que todo sistema sígnico puede funcionar, el espacio en el que se realizan los procesos comunicativos y se producen nuevas informaciones, este espacio, es para nosotros, el espacio escénico, donde convergen en todos los niveles, todos los sistemas que lo conforman.
"Uno de los rasgos distintivos de la semiosfera es su carácter delimitado, lo que lleva al concepto de frontera o límite. El espacio entero de la semiosfera está ocupado por fronteras de niveles diferentes, por límites de lenguajes diferentes. A su vez, cada una de estas sub-semiosferas tiene su propia identidad semiótica (su propio «yo» semiótico) que se construye en relación a las demás. Por otro lado, la semiosfera, como espacio organizado, «necesita de un entorno exterior "no organizado" y se lo construye en caso de ausencia de éste» (Lotman, 1984, pág. 8)" .
El universo material y simbólico, en este caso, nuestro universo, es el espacio escénico – ficcional, en el que, como dijimos, se significan y fusionan todo los lenguajes escénicos.
Está investigación se encuentra en desarrollo y tiene como objetivo encontrar una metodología de trabajo para que el actor, durante el periodo de ensayos, encuentre de manera más eficiente los signos que le permitan crear y significar al personaje; toda esta diversidad de signos que conforman el trabajo creativo del actor, pueden ser, como bien apunta Kowsan en su libro: "El Signo y el Teatro": naturales, artificiales, motivados, arbitrarios, miméticos, icónicos, simbolos o metáforas, pudiendo estar presentes todos, algunos o mezclados en los diferentes niveles o sistemas que conforman el hecho escénico; con la metodología propuesta pretendemos apoyar al actor en formación o profesional a entender la propuesta del Autor y la visión estética del director, para así, "facilitar" su trabajo creativo al construir el personaje e interpretarlo en la dramturgia escénica; para ello, se está llevando a manera de laboratorio la práctica y comprobación de los supuestos teóricos que se han encontrado hasta el momento, con alumnos de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Facultad de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro.
La improvisación escénica es el mecanismo de exploración que se está utilizando, como la herramienta con la que cuenta el actor, para encontrar y crear los signos que darán vida a su personaje.
Improvisar:
"Procedimiento de trabajo de investigación para la creación dramática" .
"En la improvisación hay muchos grados: la invención de un texto a partir de un esquema o guión conocido y muy preciso; el juego dramático a partir de un tema o de una consigna; la invención gestual y verbal total sin modelo alguno en la expresión corporal, la desconstrucción verbal la búsqueda de un nuevo lenguaje físico" .
Como los vemos en las definiciones de nuestros teóricos y, bajo nuestros supuestos, podemos decir que la improvisación o juego dramático, nos sirve para:

- Encontrar, crear el texto o las palabras de los personajes.
- Encontrar las situaciones y circunstancias.
- Los hechos de una escena o de un fragmento rítmico.
- Para crear los patrones vocales, gestuales, corporales del personaje.
- Para deconstruir un trabajo ya realizado y darle un nuevo significado.
- Para deshacer nuestros patrones, para liberarnos de vicios y permitir la creación sin ataduras o bloqueos.

Grotowsky es uno de los que más ha trabajado sobre esta faceta creativa y liberadora del actor, pretendía que fuera sólo el actor, sin ningún adorno, el que transmitiera todo a los espectadores. Para lograrlo promueve que sus actores realicen un training, con el cual descubra y supere sus obstáculos; partiendo de una interrogante:
"¿Cuáles son los obstáculos que bloquean su camino para alcanzar el acto total que debe comprometer todo sus recursos psicofísicos, desde lo más instintivo hasta lo más racional? ¿Qué resistencias existen? Quiero eliminar, despojar al actor de todo lo que lo perturba. Todo lo que es creativo quedar adentro de él" .
Lo importante del entrenamiento es que cubre dos facetas: La primera, en el ámbito de formación, del training, para liberar al actor de sus bloqueos psico-físicos, brindándole las herramientas y posibilidades de uso y manejo de su cuerpo-mente para su trabajo.
La segunda, va ligada directamente al proceso creativo; permite que el actor realice su trabajo escénico y creativo de manera libre; con un completo dominio de su herramienta de trabajo: su cuerpo, sus emociones, su voz, en sí, todo él; dentro del proceso de búsqueda con las improvisaciones hasta crear y mantener el personaje durante toda la temporada.
"La improvisación crea y condiciona reflejos, igual que sacamos las experiencias de la vida" .
El trabajo de las improvisaciones se respalda con la información que obtenemos de los diferentes análisis que se pueden aplicar al texto dramático, como son: Genérico, Estructural, Actancial, Semiótico (en espacial del lenguaje y de las indicaciones escénicas), de éstos, se extráe la información que permite al actor entender – codificar y decodificar la información que el dramaturgo nos da y adecuarla a los códigos que el director marque según su concepción estética para la dramaturgia escénica, proceso de concepción ideológica de nuestra escenosfera.
Con toda la información lo primero que se debe realizar, según nuestra propuesta metodológica, es: la creación de partituras o listados de las acciones que ejecuta el personaje a lo largo del texto dramático, como también lo sugiere Stanislavsky y Barba, la enumeración de los hechos a los que se enfrenta el personaje y los objetivos que persigue en cada momento o trozo rítmico, junto con las claves del perfil de personalidad, carácter, emociones, reacciones que

sustenten la acción ; con toda esta información lo que pretendemos es crear un personaje que tenga vida propia, y que ésta sea coherente con toda la línea de acción del texto.
"La partitura del actor consta de los elementos del contacto humano: "dar y tomar". Hay que tomar otra gente, confrontarla con uno mismo, con la propia experiencia y los pensamientos y ofrecer una respuesta" .
Por lo tanto la formación personal como observadores del entorno para poderlo imitar, como la asimilación de los rasgos de esa otra persona, permite la creación del "personaje", modificando y adecuando nuestro propio ser; este dar y tomar, es el proceso metodológico en la improvisación y es parte de la búsqueda en nuestro método.
"No se puede tratar de encontrar la representación de cierto papel, cómo entonar la voz, cómo hablar o cómo caminar. Son puramente estereotipos y por tanto no hay que preocuparse por ellos… Deben de aprender por sí mismos a conocer sus limitaciones personales, sus propios obstáculos y cómo eliminarlos; después, cualquier obra que hagan, háganla intensamente. Eliminen todo tipo de ejercicio, cualquier movimiento que sea puramente gimnástico. Si quieren hacer algo así – gimnasia y aun acrobacia -, traten de hacerlo como una reacción espontánea relacionada con el mundo exterior, con otras gentes y con otros objetos. Algo que los estimule y contra lo que ustedes reaccionen: éste es el secreto total. Los estímulos, los impulsos y las reacciones" .
Para ayudar a responder a los estímulos, a los impulsos y a las reacciones es importante desarrollar nuestra imaginación creativa y emotiva, para esto hay que trabajarla con constancia en la observación, en el entrenamiento y en la práctica:
"la imaginación es un músculo"
como tal hay que ejercitarlo.
En la improvisación tienen que participar todos los recursos expresivos del actor, para llegar al compromiso total; como dice Pilar Bayón; "el espectáculo teatral es una actividad semiótica" ; esto es, el manejo de signos; luego entonces, todos los signos que maneja el actor como son los patrones corporales adecuados al personaje, a la situación social en la que se desarrolla la escena, el entorno social del personaje, su nivel socio económico, tienen que ser reflejados por códigos y signos entendibles por el espectador a la hora de ver el espectáculo.
Los "códigos teatrales son: Palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, traje, accesorios, decorado, iluminación, música y sonido."
Solo los primeros cinco competen al actor y deben de ser trabajados y desarrollados en las improvisaciones a lo largo del período de ensayos y de puesta en escena.
La palabra y el tono serán trabajados por el actor para encontrar la voz que mejor le funcione al personaje, acorde a todas las circunstancias dadas, por ejemplo: hablar más lento o más rápido, más grave, más agudo, con trémolos o tartamudeos, con más o menos inflexiones; adecuandolo a la información adquirida en los análisis, a las indicaciones del director y en la propuesta del actor.
Lo mismo con el trabajo corporal, que nos incluye la mímica, el gesto y el movimiento; siempre hay que tener en cuenta y considerar los demás elementos o sistemas participantes en la puesta en escéna, que condicionarán al actor en su creación de personaje; no es lo mismo que el personaje vista con traje de tres piezas a que traiga vaqueros, ni es lo mismo que todo suceda en una ciudad, o en el campo.
Todos estos elementos externos y signos que estarán representados en el vestuario, el maquillaje, la escenografía, la ilumninación (niveles o sistemas, que generan las diferentes fronteras) tienen que ser conocidos y manejados por el actor en la creación del personaje y considerados en el trabajo de imaginación creativa y, durante la experimentación dada en las improvisaciones con todos los involucrados en la creación del texto espectacular, se ratificarán algunas ideas y se modificarán otras para lograr que todo el engranaje del espectáculo signifique y funcione adecuadamente, acorde a la nueva dramaturgía escénica, la cual al sumar el proceso de recepción del espectador y todos y cada uno de los elementos involucrados generan nuestra escenosfera.
El trabajo del actor se refleja en escena a través de acciones significantes dentro de una trama, por lo tanto, el trabajo del actor en las improvisaciones y en la creación de su personaje, debe ser, la búsqueda de las acciones que mejor signifiquen su objetivo dentro de la historia y, de manera armónica, con todos los signos que le acompañan dentro del espectáculo; por lo tanto, el actor, dentro de esta etapa creativa generada en los ensayos:
"debe de estar predispuesto orgánicamente para el trabajo..., poseer la habilidad para sentir y liberar en acción los elementos que, por necesidad, participan en el proceso del trabajo creativo... el proceso creativo, consiste en reducir su complejidad a los elementos simples y primarios, y en reducir la psicología compleja a elementales actos físicos, a la simplicidad del comportamiento físico concreto" .
Para llegar a la simplicidad, a la síntesis de la acción, para encontrar la esencia del significado en las acciones que ejecute el personaje, tenemos que tener cuidado de no caer en la mera imitación, lo cual no nos llevaría más que una actuación estereotipada, falsa y no una actuación.
La información del universo significante del personaje, de sus habitos, costumbres, deseos y objetivos, son integrados de manera natural con todas las disciplinas involucradas en el proceso creativio de nuestra atmosfera escénica; esta información, se obtiene de los análisis y del trabajo de mesa, nos permite tener los pies en terreno firme para iniciar el trabajo de creación; para eso está la partitura de hechos y de acciones; por eso estudié la psicología de personaje; por eso profundicé en sus deseos y motivos; por eso se definieron sus objetivos, para tener la información que se utilizará en la creación del personaje, imaginando, experimentando, buscando con las improvisaciones, con mis parteners, con todos los elementos, ésta es, la escénica y la importancia de la improvisación en el proceso de creación del personaje.
"El actor debe de tratar al personaje como una especie de desafío en el que su respuesta ha de comprometer toda su capacidad. Debe llevar a cabo un acto total dentro del marco de su oficio, es decir, un acto que comprometa todo su ser, más allá de aquellos límites que normalmente haya conocido... por lo que se lleva a cabo un acto organizado, no algo caótico o casual; por ese acto es solemne y creativo y sobrepasa por tanto los límites cotidianos" .
Esta entrega total del actor en escena, frente al público, este acto solemne nace desde los ensayos; deben de ser un tiempo de entrega total, de no ser así, no se cumplirá el desafío y el trabajo, será mediocre y no artístico.
"Hablar de improvisación no es hablar de algo que vamos a hacer, sino de una manera de hacer las cosas... No se trata de hacer algo de una manera determinada, sino de dejar libres los propios recursos para encontrar algo nuevo" .
El camino en el arte del actor está en esta madurez alcanzada por la superación de las limitaciones personales; por la aceptación de las limitaciones, de la aplicación de la técnica y de un método de trabajo, y del aprovechamiento de los pocos momentos de inspiración.
Período de ensayos: confirmación, búsqueda y definición de las acciones para la creación del personaje
Lo que se presenta en este apartado son diferentes tipos de improvisaciones con las cuales se puede poner a prueba todo el material encontrado y definir cuál es la mejor manera de accionar con él para crear el personaje y para que éste, logre sus objetivos dentro de la fábula; de manera que el actor explore sus medios expresivos y encuentre cómo modificar sus patrones corporales y vocales; que encuentre los resortes emotivos adecuados a las motivaciones del personaje; que encuentre el tempo ritmo adecuado, con todos sus matices y variantes; en definitiva, que encuentre al personaje y le dé vida, en armonía con todos los elementos participantes dentro de la dramaturgia ecénica.
Como parte del proceso metodológico consideramos que durante el período de ensayos el trabajo con el actor mediante las improvisaciones se deben realzar diferentes etapas:
Etapa de búsqueda y acercamiento.
Tanto a la fábula, como al personaje; tanto a las situaciones , como a las circunstancias ; tanto a los acontecimientos , como a los objetivos que los motivan, tanto a la línea general de acción, como a la particular de cada uno de los personajes.
Etapa para definir y fijar.
De todo el material obtenido en el período de búsqueda, se selecciona el más adecuado, tanto para el personaje, como para el actor. Todo aquel material con el que se logre contar mejor la historia dentro de los lineamientos que exige la dramaturgia escénica. Una vez seleccionado y depurado, se reinicia el trabajo para confirmar que sea el adecuado; seleccionado, probado y comprobado el material, se pasa a la última etapa.
Etapa para fijar y crear.
Es el momento en que todas las partes que intervienen en la puesta en escena se trabajan de manera conjunta para lograr el todo del espectáculo; el actor ya ha encontrado y creado al personaje, ahora está en el momento óptimo para fijar todo y hacerlo realmente suyo, en armonía con todos los elementos que participan: los demás personajes, todos los elementos escenográficos, luminotécnicos, sonoros, de utilería y atrezo.
En la última parte de esta etapa es cuándo se dan los ensayos generales y se llega al estreno.
Para que las etapas se desarrollen y se aplique la metodología que estamos proponiendo debemos de trabajar la improvisación bajo el siguiente método:
El trabajo de improvisación se debe desarrollar:
A. De manera individual:
I. Como parte del trabajo personal y privado del actor en casa.
II. Como parte del trabajo con el director dentro de los ensayos.
B. De manera grupal:
I. Con el / los parteners.
II. Por escenas, por actos y por el texto en su totalidad.
C. Con elementos imaginarios.
D. Con los elementos reales.
Cada uno de estos tipos de improvisación se puede ejecutar en cada una de las etapas antes descritas y manejarse de manera tal que optimice el trabajo.
Variantes óptimas de improvisaciones para el trabajo del material obtenido de los análisis y la creación del personaje.
De la misma manera, cada uno de los tipos de improvisación se pueden y deben manejar dentro de cada una de las etapas; así es aconsejable que se trabajen dentro de las siguientes variantes para lograr el objetivo final, que es, la creación del personaje y la puesta en escena del texto espectacular, por ello se sugiere que cada una de las variantes se trabaje, primero: con improvisaciones análogas al material que brinda el texto y luego, con las del propio del texto.
El actor durante el período de improvisaciones y la repetición en cada una de las variantes, debe hacer uso de la técnica de interpretación que maneje y ponerla a disposición del trabajo para lograr el objetivo: la creación del personaje. Como ya se ha comprobado, no afecta qué técnica sea la que maneje, sea ésta vivencial o biomecánica. El actor debe de tener en cuenta las convenciones escénicas, y todas las disciplinas que ha trabajado en su formación apara realizar las

improvisaciones, esto es, trabajar debidamente: los focos de atención, el manejo del escenario y sus zonas; niveles, ritmos, velocidades, trabajo de la mecánica corporal y vocal en todas sus variantes.
El nombre de cada variante describe de manera literal y específica que se pretende lograr; se pueden trabajar las variantes de manera independiente o fusionar algunas para obtener los resultados deseados, considerando siempre incorporar los resultados en las siguientes improvisaciones y etapas.
Improvisaciones por situación.
Se recomienda trabajar improvisaciones que manejen la misma situación pero con otros personajes o con situaciones análogas; de esta manera se obtiene material que podrá enriquecer la situación original, al tiempo que permitirá experimentar deferentes maneras de ejecutar la partitura de acciones obtenida en el análisis; es importante analizar los resultados y aplicarlos sobre las improvisaciones en una situación específica.
Improvisaciones por circunstancia.
Para realizar el trabajo con esta variante, se puede hacer de dos maneras:
Una, dando una circunstancia dada diferente a los personajes, tanto positiva como negativa; se pueden hacer tantas variantes como se quiera, siempre buscando material que nos permita enriquecer nuestra circunstancia original.
Dos, verbalizar el monólogo interno del personaje, tanto dentro de las circunstancia original o las análogas; con lo cual el actor podrá llenar de imágenes y actitudes la "inactividad" que tiene en escena.
Improvisaciones por objetivo.
Se puede trabajar tanto con los objetivos de la escéna o con objetivos análogos. Dentro de esta variante de improvisaciones se puede diseñar una lucha de objetivos; recordemos que la acción dramática está dada por la lucha entre fuerzas opuestas:

A ⟶ ⟵ B

Esto genera la tensión dramática, que a su vez acciona la progresión sobre la línea de acción general o súper objetivo. Por lo tanto, al trabajar improvisaciones donde se disponga una lucha entre opuestos permite también encontrar el tiempo y el ritmo de las escenas y de la obra, ya que definirá acompasado con la acción el logro de los objetivos.
Improvisaciones por antecedente (pasado.)
Definir de dónde vengo permite que el actor entre a escena e inicie su acción con un antecedente claro, logrando justificar, significar, plenamente sus acciones, motivos y hechos.
Improvisaciones por consecuente (futuro.)
En estas improvisaciones se resuelve el: a dónde voy.
Se persigue un fin similar al de las improvisaciones en las que se trabaja el antecedente:

- Sirven de puente y unión entre escenas.
- Para que el actor justifique su acción en escena.
- Permite generar vínculos, imágenes y signos, que den vida a las circunstancias de cada escena.

Improvisaciones sin texto.
El trabajo de la acción sin texto obliga al actor a limpiar las acciones que ha encontrado a lo largo de todo el proceso, y depurarlas para dejar sólo las acciones que signifiquen.
Improvisaciones con subtexto.
Estas improvisaciones deben de ejecutarse o bien muy al inicio de los ensayos para que los actores clarifiquen y resuelvan cualquier duda que tengan respecto al personaje y a sus motivos; o bien, cuando se esté próximos a trabajar con el texto de memoria, de esta manera se puede garantizar que el texto tenga toda la intención con la que se debe decir.
Improvisaciones con texto.
Para estas improvisaciones se trabaja de manera integral todos los elementos que conforman la escena, es el momento en el cual se quitan las palabras que los actores han empleado durante las improvisaciones y se incorporan las del dramaturgo.
Es frecuente que en este momento se tenga que hacer algún ajuste y se depuren las acciones y todo el trabajo; puesto que al incluir las palabras del autor es como trabajar bajo el ritmo de una partitura, con sus notas y sus silencios. Se corren todas las escenas, ensayo tras ensayo hasta que se fije todo el trabajo, hasta que se logre el ritmo general, hasta que todo esté a punto.
Improvisaciones con elementos imaginarios y con elementos reales.
Con estas improvisaciones se trabaja el detalle fino de la acción física, es decir, la falta de elementos físicos hace que la imaginación creativa se active y el trabajo del actor sea mucho más cuidadoso; sí en esta etapa se logra la concentración y veracidad del actor, todo su trabajo se potenciará en el momento que tenga el elemento real en su mano, será mucho más completo y todo lo hecho ganara en significado.
Improvisación en cámara rápida y cámara lenta.
Nos sirve para depurar y limpiar las acciones, movimientos y tránsitos de los actores en escena, encontrar el tiempo y ritmo adecuado para cada una de las escenas, estas improvisaciones son el último paso a seguir en la metodología propuesta.
Conclusiones.
En esta investigación se propone un modelo de aplicación didáctica en función de los criterios y resultados de la investigación previa, y los procesos de recepción estética en el hecho de la representación.
Partiendo del actor, pasando por el texto dramático, que se ha sometido a un modelo crítico que combina al mismo tiempo el análisis del texto y el análisis diferencial de los procesos de preparación; llegando hasta el texto espectacular, siendo en éste, donde se consolida la creación del personaje; mediante los elementos de praxis en el proceso de improvisación y los procesos de recepción estética en el hecho de la representación.
Es en la recepción, en la decodificación por parte del público de todos los sistemas y niveles involucrados en la dramaturgia escénica, en como las fronteras de estos, coexisten, se fucionan, significan y re-significan, considerando los referentes del público, su propio entorno social, todo es parte lo que estamos llamando Escenosfera.
El actor en formación o el profesional que decida enfrentar el reto de crear e interpretar un personaje debe:
I.- La información para crear un personaje se encuentra en el texto dramático, ya sea escrito por un dramaturgo o generado por una creación colectiva. El actor debe adecuar sus posibilidades expresivas a la partitura gerenral de acción; utilizando toda su experiencia y formación, aplicando una correcta metodología.
II.- La única manera de obtener la información del texto dramático es utilizando los diferentes tipos de análisis de texto propuestos: Análisis semiótico: análisis del leguaje y análisis de las didascalias, Análisis de la estructura, Análisis actancial y Análisis de las formas teatrales o Análisis genérico.
Con su aplicación se obtiene el perfil del personaje y se extrae la información necesaria para: Realizar la caracterización externa e interna, elaborar la partitura de acción, definir objetivos y metas y, entender su relación con los demás personajes.
III.- La información obtenida debe de ser: asimilada, ejecutada, comprobada, verificada y definida por el actor mediante las variantes, etapas y metodología propuesta, para el periodo de ensayso con las improvisaciones.
Las improvisaciones, con todas sus variantes, son la herramienta idónea para crear el rol; es la única manera de verificar que se está creando un todo armónico.
Bibliografía

ALATORRE, CLAUDIA CECILIA. (1999.) Análisis del Drama. México, D.F. Escenología, A.C.
ARRAU, SERGIO. (1961.) Estudio del personaje teatral. Lima. Servicio de publicaciones del T.U. de San Marcos.
BARBA, EUGENIO. (1983.) Las islas flotantes. México, D.F. Universidad Nacional Autónoma de México.
BARBA, EUGENIO. (1999.) Théatre, soitude, métier, révolte. Azuzan. L´Entretemps éditions.
BLASCO, VICTORIA. (2003.) Manual de Técnica Vocal, ejercicios prácticos. Serie técnica Teatral. España. Editorial Ñaque.
BOBES, MA. DEL CARMEN. (1991.) Semiología Obra Dramática. Humanidades / Teoría de la crítica literaria 345. Madrid. Taurus Humanidades.
BRIKMAN, LOLA. (2004.) El lenguaje del movimiento corporal. Buenos Aires. Piadós.
BROOK, PETER. (1986.) El espacio Vacío. Barcelona. Nexos.
CAÑADA, BENITO. (2009.) Bases para la caracterización del personaje. En: Diálogos Transdisciplinarios. Arte y sociedad. Schara, Julio César, Compilador. México, D. F. Edit. Fontamara. pp. 19 – 44.
COLE, TOBY Compilado por. (1986.) Actuación, un manual del método de Stanislavsky. México. Editorial Diana, 10ª edición.
DE MARINIS, MARCO. (2005). En busca del actor y el espectador. Comprender el teatro II. Buenos Aires. Galerna.
DEL TORO, FERNANDO. (2008). Semiótica del Teatro. Del texto a la puesta en escena. Buenos Aires. Galerna.
DEL TORO, FERNANDO. (1990). Semiótica y teatro Latinoamericano. Buenos Aires. Galerna / IITCTL (Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano).
DESUCHÉ, JACQUES. (1968.) La Técnica Teatral de Bertolt Brecht. Barcelona, España. Col. Libros Tau.
Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. (2001.) España. Vigésima segunda edición.
GROTOWSKY, J. (1984.) Hacia un teatro pobre. México. Siglo veintiuno editores.
HETHMON, H. ROBERT. (1986.) El método del Actor Studio. España. Edit. Fundamentos.
HODGSON, J. Y RICHARDS, E. (1986.) Improvisación. España. Edit. Fundamentos.
KOWZAN, TADEUS. (1997.) El signo y el teatro. Madrid. Arco / Libros, S.L.
LOTMAN, YURI M. (1996.) La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro con un capítulo final de Manuel Cáceres. Madrid. Cátedra-Universitat de Valencia (Colección Frónesis).
OLIVA, CÉSAR / TORRES MONREAL, FRANCISCO. (1990.) Historia Básica del Arte Escénico. Madrid, España. Cátedra.

PAVIS, PATRICE. (1998.) Diccionario del Teatro. Barcelona, España. Paidos.
POVEDA, LOLA. (1996.) Texto Dramático, La palabra en acción. Madrid. Narcea Ediciones.
STANISLAVSKY, CONSTANTIN. (1981.) Obras Completas. El Trabajo del Actor sobre sí mismo. Argentina. Edit. Quetzal.
STANISLAVSKY, CONSTANTIN. (1981.) Obras completas. Mi vida en el arte. Argentina. Edit Quetzal.
STANISLAVSKY, CONSTANTIN. (1984.) Creando un Rol. Cuadernos de Repertorio. Querétaro, México. Universidad Autónoma de Querétaro.
UBERSFELD, ANNE. (1989.) Semiótica teatral. Traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal. Madrid. Cátedra.

Titulo: El concepto semiótico de cultura en el pensamiento de Clifford Geertz: Aportes para una epistemología intercultural-crítica.
Autor: Solange Cárcamo Landero
Adscripción: Universidad Católica de Temuco
Email: scarcamo@uct.cl

Resumen: En esta ponencia se analiza la propuesta de descripción densa ideada por Geertz en el marco de su concepto semiótico de cultura. La articulación de estos dos conceptos nos permite vislumbrar el carácter con-textual de las interpretaciones de segundo orden, a partir de las cuales Geertz propone la construcción del conocimiento científico antropológico. A partir de ello, el pensamiento geertziano va revelando un perfil hermenéutico-crítico que nos permite comprender que tras su preocupación por la descripción densa persiste un deseo de alcanzar una explicación interpretativa y contextual de los fenómenos socioculturales y de la alteridad radical que los constituye. Las implicaciones que tiene esta propuesta, se pueden proyectar al conjunto de las ciencias sociales y humanas, ya que – lejos de inducir a una antropologización de las distintas disciplinas sociales – ella permite fortalecer una reflexividad científica orientada hacia el logro de unas epistemologías de carácter intercultural-crítico y, consecuentemente, hacia el desarrollo de actitudes investigativas descolonizadoras. Aquí se propone que esta articulación – entre el pensamiento geertziano y la interculturalidad-crítica – es posible porque al concepto semiótico de cultura – tal y como lo trabaja Clifford Geertz – esclarece el trasfondo histórico-cultural y socio-político del que las ciencias forman parte y al cual deben responder.
Palabras clave: Cultura, descripción densa, interculturalidad-crítica, epistemología, ciencias humanas y sociales.

Titulo: "Episteme decolonial en dos obras del pensamiento mapuche. Repensar la interculturalidad, el conflicto y el poder"
Autor: Carlos Del Valle
Adscrpción: Universidad de La Frontera
Email:

Resumen:
Palabras Clave:

Titulo: Porno transgresión y subversión femenina
Autor: Alejandra Díaz Zepeda
Adscripción: Facultad de Bellas Artes, Universidad Autónoma de Querétaro.
Email: diaz_alejandra@hotmail.com

1.Desmontaje de los códigos pornográficos
A partir de un estudio de los códigos representacionales de la imagen pornográfica, el presente análisis ubica, desde diversas propuestas teóricas, discursivas y formales una nueva participación femenina en nuevas formas representacionales de lo sexual, interesada, sobretodo, en desmontar los clásicos códigos pornográficos permaneciendo, a la vez, como columna vertebral de la imagen sexualmente explícita. La radicalidad de estas propuestas que podrían responder a una suerte de posfemeninismo, transfeminismo, feminidad queer o feminidad pospornográfica, parten de analogías radicales que se separan de los estereotipos del cuerpo y su sexualidad. En un sentido mucho más reflexivo sobre la complejidad del cuerpo y su sexualidad, estas practicas van más allá de un cuerpo continuo e impenetrable. La herida y la violencia son llevadas a la escena de lo pospornográfico como forma de encaminar a la imagen sexualmente explícita hacia una posible literalidad de la penetración del cuerpo. Según Jean- Luc Nancy, todo lo que penetre un cuerpo tendrá que ver con la apertura de la carne, "[…]pues el interior de los genitales, el ano o la boca siguen siendo externos –a diferencia del músculo abierto en el que un cuchillo entra […]" . Considerando dicha distinción, podríamos pensar que la penetración al cuerpo por la herida o la violencia, se convertirá en otra forma de aproximación a la intimidad de lo corpóreo, –pues siguiendo el pensamiento de Jean-Luc Nancy, en tanto tocar un cuerpo-, las tres vías privilegiadas de penetración en la pornografía procuran la continuación de toques al cuerpo que limitan las posibilidades de penetrabilidad de lo corporal.
Así, bajo esta distinción he encontrado diversas propuestas artísticas que, aparentemente reclaman dicha penetrabilidad, inscribiendo, en la imagen sexualmente explicita, un pasaje del cuerpo de placer del porno al cuerpo de goce de lo pospornográfico. Las prácticas y propuestas artística que aquí se analizan conjugan en una misma escena, sexo, violencia, abyección y obscenidad. Partiendo de esto, y procurando un estricto apego a la definición batailleana de transgresión, estas propuestas enmarcarán aquello que sobrepasa los límites como forma de reinvención, aquí, de la sexualidad y su representación. Me he de referir ha estas propuestas desde una suerte de variante pospornográfica a la que he llamado en otros momentos porno-transgresión. Las prácticas artísticas vinculadas a dicha variante expondrán, desde diversas propuestas, líneas de continuidad y ruptura con el discurso y la imagen formal de la pornográfica
Así, la porno-transgresión como nueva estrategia formal y de performance sexual se presentará como un acto de lascivia de la carne y la violencia, encargándose de subvertir los códigos formales de la pornografía, al desmontar, las representaciones dominantes de la sexualidad desde el terreno de lo pospornográfico, es decir, desde el cruce entre arte y pornografía. Sugiero entonces, el siguiente decálogo como forma de subversión de los códigos:
1. Sustitución de la naturalización del cuerpo pornográfico por el artificio representacional (a nivel estético, retórico y estilístico).
Dicha sustitución responderá a la cancelación del embellecimiento fisiológico y anatómico del cuerpo encontrado en la pornografía, considerando que la estética del cuerpo pornográfico se encarga de una suerte de ficción e idealización de cuerpos siliconados y musculosos. Esta ilusión del cuerpo será pervertida desde el artificio del erotismo clínico, el cyberpunk, la estética industrial, la fábula, la estética gótica. Cuerpos intervenidos por la violencia, la herida y el dolor, desvaneciendo así los ideales de belleza corporal de lo pornográfico.
2. Descentralización de la penetración genital, anal u oral por formas de apertura del cuerpo (transgresiones corporales, heridas, cicatrices y marcas).
La ilusión del sexo, limitada en la pornografía a la penetración genital, anal u oral, convenida en la formalidad del primer plano como estrategia representacional, se verá desmontado por la puesta en escena de la penetración corporal a través de actos de violencia y transgresión al cuerpo.
3. Desnaturalización de prótesis fálicas como instrumentos de penetración al cuerpo, siendo sustituidos por mecanismos destinados a la transgresión corporal y sexual.
Las performances y otras manifestaciones artísticas que respondan a la porno-transgresión dejarán ver cuerpos que han remplazado los genitales masculinos o sus prótesis (dildo, strap on, vibradores) por indumentarias clínicas o dispuestas para la intromisión del cuerpo (bisturí, navajas, agujas, mecanismos e instrumentos sadomasoquistas o de erótica bondage). Utilizando a éstas como formas de alusión al cuerpo abierto.
4. Una desmitificación de la imagen eyaculatoria privilegiada en la pornografía paralela a la potenciación de analogías eyaculatorias.
La eyaculación masculina, como eje primordial de la imagen sexualmente explícita, será sustituida por analogías de recorridos eyaculatorios, ahora, recreados por eyecciones de lo menstrual o de sangre, o bien, desde la apertura de la carne –lo que he señalado como el pasaje del cum shot del porno al splatter de lo pospornográfico-, así como expulsiones de orina o excrescencias femeninas, es decir, actos que subvierten la discursividad mainstream del porno.
5. Los rasgos formales de la imagen pornográfica son revertidos por características formales que responden a una estética clínica.
Es decir, la porno- transgresión propone sustituir la mecánica del sexo utilizada en la imagen pornográfica desde el empleo de un primer plano genital, encuadres al orgasmo masculino como testimonio de placer, felaciones o genitalidad eréctil por un primer plano a la herida, la penetración de la carne, la obscenidad genital o anal desde una extrema abertura y el cuerpo marcado por la violencia. De las misma forma, los encuadres a rostros femeninos que testimonien el orgasmo, se verán sustituidos por espasmos anales o secuelas corporales (heridas, hematomas, marcas, cicatrices, sangrados) causadas por formas de violencia al cuerpo (cortes, perforaciones, amarres, golpes). Asimismo, el fingimiento orgásmico –en ocasiones utilizado por las actrices al interior de la performance sexual- será remplazado por el fingimiento del dolor.
6. Pasaje de la luz directa propia del registro pornográfico, a la intermitencia lumínica, el claro obscuro y el manejo de sombras.
La estética pornográfica tradicional se ha encargado de utilizar la luz directa sobre los cuerpos recuperando la lógica del detalle y el micro-realismo. La potencia lumínica en las escenas explícitas ha llevado la estética del cuerpo del volumen a la voluptuosidad corporal. Por su parte, la porno transgresión recuperará, por un lado, la sutileza de luces y sombras sobre los cuerpo utilizadas en la imagen erótica, ahora llevada al terreno de lo explícito. Por otro lado, la frivolidad de la pornografía será sustituida por imágenes obscuras, estéticas vinculadas a lo clínico, industrial o gótico procurando cierta complejidad compositiva. Otras formas de cancelación del efecto fijo y "bidimensional" de la pornografía han sido exploradas mediante la inclusión de luces estroboscópicas, logrando un efecto en la imagen en movimiento que suspende los detalles, o bien, según sea el manejo en los tiempos de encendido y apagado, se producen efectos de inmovilidad donde notamos cuerpos que posan o permanecen estáticos en medio de la intermitencia, a la vez que posibilita la ilusión de aceleramiento o disminución de los movimientos corporales, fracturando así, el supuesto realismo del registro pornográfico.
7. Pasaje de la mimesis sonora a la disonancia.
Los gemidos femeninos y el fingimiento orgásmico que acompaña la performance sexual, tergiversando la dimensión de realidad del porno, serán trastocados por sonidos sintéticos, gemidos que responden a un cuerpo doliente, diálogos al interior o durante el acto sexual, o bien, ubicados previa o posteriormente a

dichas secuencias. Bajo el mismo efecto, pensemos incluso en una ambientación sonora, especialmente noise, como formas de subversión de la verosimilitud sonora de la pornografía.
8. Desarticulación de la temporalidad de la performance sexual.
Las posturas clásicas del porno y el vaivén de los cuerpos como forma de naturalismo del sexo, serán velados por movimientos sintéticos, fragmentación y rigidez corporal, distorsión diegética que responde a otra temporalidad no lineal, como por ejemplo, en las producidas por efectos tales como el bullet time y time lapsed.
9. Indeterminación sexual.
La porno transgresión, al igual que la pospornografía no responderá a lógicas heteronormativas u homonormativas sino a una diversidad de representaciones de lo sexual que responden a una multiplicidad de preferencias, orientaciones y prácticas.
10. El performance sexual se verá remplazado por el performance de la violencia.
La porno- transgresión se verá suspendida en la bajeza del cuerpo a la que somos aproximados por actos explícitos de violencia o humillación en relación al acto sexual, la obscenidad del porno será traslada, entonces, a la violencia obscena. En este sentido, si bien la porno transgresión produce imágenes sexualmente explícitas, el fin último de esta variante pospornográfica será la transgresión al cuerpo, dejando en un segundo plano, el acto sexual en si mismo y promoviendo, a la vez, la articulación del sexo con la muerte, la violencia y el dolor.
2.Porno-transgresión softcore y hardcore
Ahora bien, proponiendo una continuidad con la imagen pornográfica, desde el terreno de la porno transgresión, hará falta distinguir lo que he considerado llamar pornotransgresión softcore y hardcore, considerando que dicha clasificación responda a modulaciones de violencia, obscenidad y abyección implícita o explícita en dicha variante pospornográfica. Dicha distinción dependerá de registros representacionales de la violencia, es decir, violencia simulada (softcore) o no simulada (hardcore). Partiendo de algunas propuestas artísticas, arrojo algunos ejemplos que, siguiendo los puntos mencionados anteriormente, responden a una modulación softcore: podríamos recordar el cine de la transgresión de lo 80, liderado por Nick Zedd y Richard Kern, en donde nos encontramos con imágenes de sexo explícito que conjugan desde el terreno de la simulación, actos de violencia al interior de la performance sexual o bien como escenas de enlace entre actos sexuales.
En cuanto a referencias a la obscenidad y abyección del cuerpo, éstas pueden leerse en las propuestas de la artista estadounidense Kristie Alshaibi, mediadas por su fascinación a la intimidad de las funciones corporales, éstas aluden a la obscenidad anal utilizada en la pornografía hardcore -visible sobretodo en las recientes propuestas de la actriz Belladonna, quien enmarca desde la mecánica pornográfica la obscenidad de la penetración anal con dispositivos que lo modifican de manera exacerbante igualando su abertura con la vagina así como penetraciones orales extremas desde sus prácticas de gagging. Es en el 2004 el director iraquí Usama Alshaibi, esposo de la artista, produce con una cámara de 35 mm DeVry, este cortometraje de seis minutos titulado Convulsion Expulsion. Con una estética muy al estilo de la estética clínica del artista italiano Franko B, vemos a Kristie Alshabi, en una breve performance de modulados movimientos acompañados por el sonido sintético compuesto por el artista Andy Ortmann. La performance culmina a la manera del mejor final porno, en una suerte de analogía de la eyaculación. La artista realiza una expulsión anal de enemas rojos traduciendo así el código eyaculatorio del porno a un nuevo código splatter de lo pospornográfico. En este sentido, la categoría softcore posibilita otra forma de estrategia representacional encargada, ya no solo de la transgresión al cuerpo por la violencia, la herida, el dolor, etc., sino una transgresión a los códigos de la imagen pornográfica.
Por su parte, la porno transgresión hardcore, recuperará el carácter explícito del porno, ahora desde la violencia no simulada. Como ejemplos nos encontraremos con el trabajo de Brent Scott –conocido bajo el seudónimo "PD"-, al interior del proyecto insex, llevado a cabo durante finales de los 90 y principios del 2000, donde las modelos eran violentadas, consintiendo prácticas extremas de humillación y tortura, y que finalmente propician, en el 2005, la intervención del Departamento de Justicia de los Estados Unidos para la cancelación del sitio (insex.com), sitio mediante el cual por un pago de $60 dlr al mes los usuarios tenían interacción con dichas prácticas. Igualmente, nos encontramos con una estética particularmente atractiva e igualmente perturbadora en las películas y fotografías de Daikichi Amano, quién se ha encargado de llevar a la escena pospornográfica, el imaginario shunga mediante la utilización de moluscos e insectos reales que ocultan la genitalidad y penetran los cuerpos de sus modelos y actrices.
Desde este breve recorrido por lo que podríamos identificar como aspectos composicionales o visualidad porno transgresiva, me parece que la porno-transgresión, como nueva variante pospornográfica, se encargará de explorar formas de articular la práctica sexual y erótica con excursiones extremas del cuerpo, teniendo como objetivo la exploración de la imagen explícita, así como nuevas vías representacionales en el ámbito del arte. Desde una serie de propuestas que van de la fotografía, la imagen en movimiento y el performance, me parece, que emanan, ahora desde el terreno de las representaciones de lo sexual, nuevas experiencias del cuerpo recuperando paralelamente la clásica trascendencia de la corporalidad en el terreno del arte. Estás propuestas que proclaman una radicalidad estética, nos enfrentan a un corpus que explota la belleza de su explicitud y crudeza. Será nuestra tarea, como intelectuales críticos, dar cuenta de ello.

Titulo: Lecturas modernas del cuerpo: ser un cuerpo, poseer un cuerpo. Uso, explotación, biopoder.
Autor: Doménica Alejandra Francke Arjel
Adscripción:
Email: domenicafrancke@gmail.com

Resumen: En el proyecto civilizador de la modernidad liberal, el cuerpo es convertido, en nombre de la libertad, en el último bastión de la propiedad privada (Fraisse). Sin separarse es esta lectura de la visión judeo-cristiana, ni de la idea platónica, se supone al cuerpo como un agregado del ser, una suerte de objeto íntimo que se posee y sobre el cual se reclama una soberanía inalienable.
El sujeto moderno soberano, cuenta entre sus libertades, la de hacer lo que quiera con este objeto suyo tan caro, tan cercano. Así lo asume la construcción del mercado de trabajo por ejemplo, espacio en el cual la fuerza de trabajo (por cierto, inseparable del cuerpo) es ofertada como una mercancía susceptible de demanda, de flexibilizaciones, de normalizaciones y adaptaciones, etc.
En este mismo discurso sobre las libertades, no del cuerpo, sino del sujeto incorporado en esta cáscara física, se inscriben los reclamos en torno a presentar al fenómeno de la prostitución como un trabajo como cualquier otro. Se trataría de un uso más del cuerpo, uno que establece la libertad de las mujeres (pues se trata principalmente de mujeres prostitutas) de elegir qué hacer con su cuerpo en determinadas circunstancias.
Pero más allá de las evidentes connotaciones jurídicas que este posible reconocimiento de la prostitución, comercio de cuerpos sexuados, y de las protecciones legales que podrían recaer sobre quiénes la ejercen, lo que nos interesa son las consecuencias discursivas de estas ideas, así como su arraigo profundo en la idea moderna sobre los cuerpos, las mujeres y la libertad consagrada como un ámbito propio de un sujeto inmaterial, unitario y autoconsciente.
Si el sujeto moderno puede hacer lo que quiera con su cuerpo, deberíamos asumir que el proyecto liberador moderno ha sido cumplido a cabalidad. Pero ya que poseemos abundante evidencia teórica e histórica sobre la existencia de redes en las cuales este Sujeto es atrapado, moldeado y hecho posible (Foucault, Butler, Bourdieu), debemos cambiar nuestro punto de partida por una pregunta algo más inquietante, no se trata ya de lo que el sujeto quiera hacer con su cuerpo, sino de: ¿qué se le permite, qué puede hacer el sujeto moderno con su cuerpo?
Y para responder a esto, debemos recurrir a conceptos como dominación, biopoder, sistema sexo-género, entre otros términos más asociados a la explotación del cuerpo (y del sujeto) que a la libertad. Explotación, debe señalarse, de un cuerpo sexuado; explotación por tanto, en la cual el sexo (hombre/mujer) juega un rol más que relevante, definitorio en cuanto a las formas en que ésta adoptará y sobre los discursos sobre los que se asentará.
Por ello, quizás deberíamos plantearnos las cosas en los términos en que los plantea Judith Butler: "¿En realidad, quién puede elegir el tipo de explotación al que será sometido/a?".
Por ello, creemos que sólo en una lectura del cuerpo como propiedad y del trabajo como proceso de explotación de esta posesión, se puede pensar que la prostitución es una forma de trabajo cualquier otra.
Palabras clave: Cuerpo, modernidad, mujeres, prostitución, propiedad.

Titulo: Ana Camblong, crítica acéfala.
Autor: Alejandro Gasel
Adscripción: Universidad Nacional de la Patagonia Austral-CONICET
Email: alegasel@yahoo.com.ar

Resumen: En la presente comunicación, mi atención se centra en Ana Camblong como intelectual. Una producción pensada/razonada desde la semiótica con múltiples intencionalidades y producidos en la periferia material de la región intercultural de la provincia de Misiones con respecto a Buenos Aires. Ana Camblong (2008-2009—2010-2011-2012) posee una producción complejísima que invitamos a ser recorrida en nuestra escritura a partir de la noción de acefalía y guión de extimidad que nos propone Raúl Antelo (2008) para conocer los múltiples vectores y voces que logran la conjugación equilibrada entre la semiótica, la educación y la cultura.
Ana Camblong conjuga en su figura intelectual un desarrollo fulminante (que fulmina cual estrella fulminante). Es especialista y referente en Argentina de la obra literaria de Macedonio Fernández, que la ha explorado bajo las nociones de umbralidad y paradoja en la escritura macedoniana (2003). Lectora detallista y ex –céntrica de Rodolfo Fogwill, Hebe Uart y el realismo argentino, conjuntamente ha elaborado una singular teoría para alfabetizar en zonas de fronteras, de interculturalidad lingüística, acompañada con una serie de intervenciones que viene a resolver problemas socio-históricos sobre la enseñanza de la escritura en la primera infancia en las zonas más olvidadas de los centros urbanos. Agrego que su propuesta alfabetizadora resuena sin ser escuchadas por las políticas educativas argentinas centralistas que han pretendido funcionar resolviendo la acuciante necesidad de enseñar a leer y escribir en los inicios de la escolaridad a través de la operación metonímica ciudad puerto- nación para dar cuenta de las semiósferas heteroglósicas.
Palabras clave: Ana Camblong, crítica literaria, alfabetización, umbrales.

Titulo: Pornología y visualidad pospornográfica
Autor: Dr. Fabián Giménez Gatto
Adscripción: Universidad Autónoma de Querétaro
Email: fgimenezgatto@yahoo.com.mx

1.
A diferencia de la representación erótica -"un habla perpetuamente alusiva" al decir de Roland Barthes -, la discursividad pornográfica parece desplegarse en un habla obsesivamente asertiva, enfática, precoz, recorrida por una urgencia refractaria a los infinitos preámbulos, las recurrentes elipsis o las lánguidas zonas de indeterminación de las imaginerías eróticas. En su lugar, nos enfrentamos a una suerte de representación pánica del cuerpo y sus placeres, sexo intempestivo, sin ambages, rodeos, dilaciones, desvíos o evasivas. La escena erótica se dispone desde el comienzo, el sexo no es un fantasma sino un programa, expresado, una y otra vez, en la voluptuosidad combinatoria del número sexual. Al igual que en el texto sadiano, la visualidad pornográfica desconoce la dimensión sugestiva y metafórica de lo erótico, reduciendo su discurso, la mayoría del tiempo, a las funciones elementales de "mandato y descripción" . Sin embargo, quizás sin saberlo, explora, al igual que las novelas de Sade, las potencialidades de "una denotación pura" en la representación de lo sexual. Al margen de la connotación y del sentido, sus imágenes podrían leerse como explícitas puestas en escena de lo erótico, líneas de visibilidad que diagraman la crudeza significante de las formas del deseo.
Ahora bien, existen interesantes paralelismos entre los elementos de la combinatoria erótica fundada por Sade y las líneas de visibilidad del dispositivo pornográfico. Retomemos a Barthes a propósito de la gramática de la escena sadiana: la postura, como unidad mínima, reúne una acción y su punto corporal de aplicación, por otra parte, la combinación de posturas producirá una operación, si ésta funciona como un cuadro, es decir, como un conjunto simultáneo de posturas recibirá el nombre de figura, en cambio, cuando la operación se desarrolla en el tiempo, a partir de una sucesión de posturas, es llamada episodio . El dispositivo pornográfico traduce y potencia, en el terreno de la visualidad, el delirio combinatorio de la erótica sadiana. En términos de posturas, figuras y episodios, los subgéneros del porno no hacen más que codificar al infinito la pluralidad polimorfa de las prácticas sexuales, asignándole, a cada postura y operación imaginable, una clasificación, un lugar, al interior del orden discursivo y no discursivo de lo pornográfico.
La subgénerofilia pornográfica produce, paradójicamente, una exención del sentido en la representación de lo sexual, metalépsis del significante y del significado, metonimia que hace coincidir lo representado con el código que lo representa. No es casual que todo subgénero porno enuncie, con una palabra unívoca, la totalidad de su universo de imágenes. Iteraciones de lo enunciable y lo visible, continuidad de las palabras y las cosas, redundancia, pleonasmo. Tautología al infinito o, lo que es lo mismo, asemia en reiteración real. La discursividad pornográfica se agota en una sintaxis, su léxico se reduce a denotar las relaciones, vacías de sentido, al interior del archivo pornográfico, entendido, foucaultianamente, como el sistema general de las reglas de formación y transformación de sus subgéneros.
La maquinaria pornográfica discurre sin cesar, pero raramente discurre sobre sí misma. La pornografía muestra, pero no se muestra, la dimensión autorreferencial, propia de todo lenguaje, permanece en silencio, en las sombras. Desde hace unos años, algunos artistas vinculados a lo que solemos llamar pospornografía, se han abocado a esta tarea. Tomando a la pornografía como un lenguaje-objeto, han generado una suerte de bucle escópico, donde la pornografía se mira a si misma, produciendo líneas de visibilidad tendientes a hacer explícitos, valga la redundancia, los códigos de la imagen sexualmente explícita. Lo metapornográfíco alude a estas problematizaciones del archivo pornográfico, visualidades recursivas, donde los pornogramas, es decir, las posturas, figuras y episodios que constituyen el entramado de la codificación pornográfica, son puestos en escena y recreados desde un metalenguaje paródico, alegórico, algorítimico o estetizante.
2.
Al final del primer acto del multiperformance Annie Sprinkle's Herstory of Porn (1997) descubrimos uno de los gestos fundacionales de la recursividad pornográfica. En la pantalla del escenario se proyecta una secuencia autoerótica protagonizada por la performacera posporno, tomada de su film Deep Inside Annie Sprinkle (1982). Durante la proyección, Annie Sprinkle -en escena y a unos centímetros de la pantalla- masturba su propia imagen masturbándose en el celuloide, el número sexual se ve redoblado por el franeleo abismado de la artista con su doble pantallizado. Mise en abyme, reduplicación especular, metanarrativa hard core donde la autorreflexividad performática instaura una forma inaugural de visualidad metapornográfica.
La metapornografía es un asunto de distancia, de suspenso, la vorágine pornográfica es aquietada, puesta en escena. A diferencia de la urgencia pornográfica, lo metapornográfico recurre a procedimientos de suspensión y aislamiento, fijando los estereotipos en una imagen ralentizada, a manera de un cuadro viviente. Cuadro vivo, que es también un cuadro clínico, una sintomatología de los signos distintivos de la combinatoria pornográfica. En lugar de sumergirme en el archivo pornográfico, rodeo de comillas sus subgéneros y modalidades eróticas.
Este procedimiento está atravesado, a veces, por el humor. Michael Cogliantry -en su serie fotográfica Furry Kama Sutra del 2006, luego reeditada bajo el título Furverts en el 2009- alegoriza la combinatoria pornográfica, recreándola con modelos enfundados en fursuits. La estética camp del furry fandom le da a la serie un divertido tono paródico, a pesar de que los signos más enfáticos del porno, léase la exhibición de la desnudez, de la genitalidad y de la penetración, se ocultan tras los trajes de peluche de cuerpo completo, las figuras pornogramáticas, es decir, las poses y posturas sexuales, son evidentes a lo largo de toda la serie. Más allá de la hilaridad de las fotografías de Cogliantry, a la hora de recrear libremente las vertientes eróticas del furry fandom, lo interesante es la pregnancia del archivo pornográfico en sus imágenes. Paradójicamente, la ausencia de lo pornográfico nos permite leer lo pornogramático, que es, finalmente, el motor inmóvil de la visualidad pornográfica.
Al igual que Cogliantry, pero con un estilo más sobrio y mesurado, Edouard Levé, en su serie Pornographie del 2002, recrea, a fuerza de abstracción metalinguística, la combinatoria pornográfica. Sus modelos conservan, a pesar de la evocación sexual de sus posturas y sus gestos, la totalidad de su ropa, como en el caso de Furverts, la desnudez está excluida, no así la escenificación pornogramática, suspendida en la pura pose fotográfica. Exploraciones del carácter estereotipado de la pose pornográfica, descontextualizaciones de su puesta en escena, en un espacio neutro, sin decorados, modelos impasibles recrean coreográficamente algunas de las figuras de la discursividad pornográfica. Ciertos rubros o subgéneros, oral sex, doggy style, threesomes, foursomes, swinging, gang bang, se convierten en coreografías abstractas, reconstituciones del archivo pornográfico en el grado cero de lo sexual. Suspensión de lo erótico a favor de una gramática del porno, una radiografía de lo sexual exenta de lubricidades, obturaciones y oclusiones, un embalsamamiento del deseo, cuerpos clausurados, gestualidades reducidas a una púdica mecánica abstracta, castamente pornogramática.
Con Los Penetrados, de Santiago Sierra, nos ubicamos en el otro extremo del espectro metapornográfico, una videoperformance del 2008, donde se presentan, durante 45 minutos y en ocho actos, las posibles combinatorias, a partir de diferencias raciales y de género, de la penetración anal. Pareciera que la intención de Sierra es hacer del sexo una metáfora de lo político, a partir de una problemática analogía del binomio dominador/dominado con el de penetrador/penetrado. La acción fue registrada el 12 de octubre de 2008, en la galería El Torax, en Terrassa, España. En el contexto de la celebración del Día de la Raza, la performance remitiría, según su autor, a problemáticas migratorias y raciales, xenofobia y otras cosas por el estilo. Más allá de los lugares comunes enarbolados en Los Penetrados -lo sexual como una continuación de la política por otros medios, la penetración como el modelo último de toda relación de fuerzas, por poner sólo un par de ejemplos- lo interesante es el espíritu contable que anima el gesto de Sierra. Endogamia, exogamia, heterosexualidad y homosexualidad, articulados en una combinatoria en ocho actos. Santiago Sierra termina convirtiéndose, recuperando lo que Michel Foucault dijo alguna vez a propósito del erotismo disciplinario de Sade, en "un sargento del sexo, un perito contable de culos y de sus equivalentes" . En este sentido, quizás una de las virtudes de este performance sea exponer, en el espacio museístico, la lógica disciplinaria de la discursividad pornográfica, su meticulosidad combinatoria, su delirio clasificatorio. Sin embargo, como veremos a continuación, lo metapornográfico ha transitado por caminos más interesantes, a partir de sutiles transmutaciones y translaboraciones del archivo pornográfico.
3.
Solemos concebir, un poco a la ligera, a la discursividad pornográfica como mera representación de un número sexual concreto -consumida, primordialmente, con fines masturbatorios-, sin embargo, raramente visualizamos la performatividad que opera al interior de dichas representaciones. Creo que no sería del todo descabellado entender a lo pornográfico como performance sexual mediatizada y, en cambio, a lo metapornográfico como una puesta en imagen de la performatividad de la pornografía como género. Al respecto, podríamos recuperar la distinción, retomada de Jaques Derrida por Judith Butler, entre performance y performatividad: "La performatividad no es, pues, un "acto" singular, porque siempre es una reiteración de una norma o conjunto de normas, y en la medida en que adquiere estatuto de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las cuales es una repetición." Es decir, el carácter supuestamente "real" –no simulado- del acto sexual "singular", vela, en la mayoría de las mediatizaciones hardcore –pensemos en el gonzo como ejemplo paradigmático-, las convenciones e iteraciones que lo hacen posible en tanto representación, invisibilizando, de esta forma, la performatividad de la performance sexual al interior del dispositivo pornográfico.
Ahora bien, a diferencia de la representación pornográfica y sus efectos perlocucionarios, las estrategias metapornográficas trazan líneas de visibilidad sobre esta performatividad que, entre otras cosas, permite que el porno consiga hacer cosas con imágenes, esto es, realizarse en tanto ceremonia o ritual masturbatorio . De esta forma, lo metapornográfico pone en escena la iterabilidad normativa de la visualidad pornográfica, bucles recursivos donde la citación de la citabilidad pornográfica funciona como prefiguración preposterada de su performatividad.
La serie Every Playboy Centerfold, The Decades (2000), uno de los proyectos de visualización de datos emprendido por Jason Salavon, aborda la performatividad de la pornografía softcore, presente en las páginas centrales de la más famosa revista para adultos. Esta serie amalgama cuatro décadas de Playboy –es decir, cuatrocientos ochenta playmates, quienes ocuparon, desde enero de 1960 hasta diciembre de 1999, las páginas centrales de la revista- normalizadas en cuatro fotografías, resultado de un promedio de datos numéricos organizados por luminosidad, color y repetición de patrones. De esta forma, la performatividad escópica en la representación de la desnudez femenina, operada al interior de la materialidad visual de la revista Playboy, se vuelve legible a partir de cuatro instancias algorítmicas que conjugan, metapornográficamente, cuatro décadas de centerfolds en lo que el artista llamó, ironicamente, "sudarios" . Los estereotipos de belleza femenina administrados homeopáticamente por Playboy, mes tras mes, durante sus primeros cuarenta años, adquieren una enfática pregnancia metapornográfica: una progresión hacia una tiránica modelización del cuerpo femenino que, al sucederse de las décadas, se torna cada

vez más famélico y de una blancura mortecina.

Por otra parte, en el registro de la pornografía hardcore, 76 Blowjobs (2001) de Jason Salavon explora, metapornográficamente, la performatividad desplegada en el registro fotográfico de una de las figuras más fotogénicas de la discursividad triple equis. La imagen, resultado de la "amalgamación" de 76 fotografías pornográficas descargadas de internet y sometidas a un proceso algorítimico, hace visible las convenciones que diagraman sutilmente el material original, superponiendo y promediando digitalmente la información contenida en cada una de las setenta y seis imágenes. El resultado ilustra la performatividad representacional, en los términos derridianos de convención e iterabilidad, de la felación dentro del repertorio de posturas pornográficas. Meta-representación que da cuenta de las modulaciones diagramáticas del archivo pornográfico, en tanto codificación escópica de prácticas sexuales y normalización de la representación del cuerpo y sus placeres. Ahora bien, cabría preguntarse si la experimentación metapornográfica se reduce a estas amalgamas algorítmicas a partir de apropiaciones del archivo pornográfico o, por el contrario, puede desplegar, desde su propia reflexividad, las potencialidades de una pornografía de otro modo.

4.

Al igual que Jason Salavon, Tony Ward incursionará en el terreno de lo metapornográfico, en esta problematización de lo pornográfico, ahora, a través de la escenificación pornogramática. Ward revierte el procedimiento pornográfico, sus fotografías son algo así como una espectacularización de lo pornogramático, a pesar de utilizar los tradicionales motivos y planos del porno sus fotografías recuperan la distancia de la escena. Lo pornográfico se mediatiza en tanto representación, es decir, las fotografías de Ward son el resultado de un ejercicio metapornográfico, tomar al pornograma y ponerlo entre comillas, jugar con las citas porno, ponerlas en escena. Preciosismo porno donde se escenifican las figuras y las formas de la retórica pornográfica, en una suerte de teatralidad, de afectación histérica. Un recuento de las prácticas sexuales más diversas, reflexividad porno, la pose convertida en postura, en posición sexual, una lógica de las conexiones, una cartografía de las zonas erógenas.

Metapornografía, un ejercicio metadiscursivo donde se escenifican, como si de un lenguaje objeto se tratara, las figuras más representativas de la retórica del hardcore. Los cuerpos recrean los códigos vacíos del discurso pornográfico, posturas, poses, gestos, son entrecomillados y puestos en escena, unos tableux vivants que potencian la afectación pornográfica, la artificialidad se hace visible, la pornografía es presentada como un sistema de signos fuertemente codificado. Nada resulta espontáneo, cada gesto de placer, cada caricia, cada acoplamiento, están perfectamente calculados, nada queda librado al azar en esta coreografía erótica. Los cuerpos recrean, una y otra vez, las acrobacias sexuales más extremas con la precisión de un cirujano. No existen ambigüedades en esta autoreferencialidad pornográfica, las imágenes fotográficas pueden organizarse temáticamente a partir de una suerte de compulsión clasificatoria -imposible de evitar para el ojo entrenado en estos placeres escópicos- que coincide con los subgéneros del porno. Sin embargo, esta repetición implica diferencia, las figuras retornan fuertemente estetizadas, en este caso, los performances sexuales más perversos, bizarros y extremos -estos adjetivos no son para nada despectivos sino todo lo contrario- adquieren la belleza casta y púdica de un desnudo clásico. Es decir, lo metapornográfico aleja, a partir de una estrategia analítica y estetizante, la inmediatez de la imagen pornográfica, la obscenidad es, paradójicamente, escenificada, no podemos dejar de leer su retórica mientras la contemplamos a distancia.

En varias de las fotografías de Ward nos enfrentamos a un zoom que, en lugar de clausurar la distancia escénica en la líquida inmediatez del cum shot, opera de manera exactamente opuesta, nos ofrece la posibilidad ya no de ver lo pornográfico sino de leer lo pornogramático, lectura que necesariamente implica un distanciamiento de la mirada. El cuerpo convertido en imagen, el look pornográfico llevado a su paroxismo, la pose pornográfica representada una y otra vez, en un acting out perfectamente calculado, desplegado en el espacio de la imagen con la belleza de un diagrama, modelización del pornograma en las granuladas imágenes fotográficas recogidas en Orgasm y Orgasm XL.

Posturas y operaciones congeladas gracias al mágico click del objetivo fotográfico. El objetivo captura un gesto, una pose, una escenificación en el mejor sentido de la palabra. La pose convierte al cuerpo en imagen, la pose pornográfica convierte al cuerpo de la modelo en un significante, un eslabón en la cadena de significantes de lo pornogramático. La mirada pospornográfica de Ward está atravesada por la pasión por el código, sus modelos -en su mayoría actores y actrices provenientes de la industria del entretenimiento para adultos- conocen perfectamente las coreografías sexuales más extremas, sus porno-performances son la materia prima de Ward, estos cuerpos codificados nos remiten, en un ejercicio metapornográfico, a la retórica del hardcore. Todas estas imágenes nos ofrecen escenificaciones del universo pornogramático, lo interesante aquí es la imposibilidad de enfrentarse a ellas sin dejarse arrastrar por la deriva clasificatoria, en una suerte de studium pornográfico se suceden vertiginosamente las poses más distintivas de algunos de los subgéneros más famosos del porno: girl/girl, bondage & domination, anal, black kiss, catfighting, cunnilingus, dildos, masturbation, blow job, money shot, foot licking, fist fucking, foot fetish, strap on, pissing, spanking, etc., etc., etc.

El sexo es el mensaje, la metapornografía libera a la sexualidad de cualquier pretensión de sentido, la arroja a la mecánica de una práctica fuertemente codificada, el sexo como significante y ya no como significado, de la profundidad del sentido a la superficie del código, obscenidad blanca, transparencia. Estos cuerpos, en su desnudez, no nos remiten al desnudo como representación sino como interlocución, estos cuerpos nos hablan desde la significancia (es decir, la literalidad) de una práctica erótica. Replanteamiento de la desnudez más allá de su posición de figuración, el gesto metapornográfico logra hacer pasar al desnudo, como quería Roland Barthes, "del Cuadro de los cuerpos al orden de las prácticas eróticas" .

5.

Representaciones de prácticas eróticas donde resuena la escritura de Sade y Sacher-Masoch, el espacio literario, trazado por ambos, rebasa el limitado repertorio retórico de lo pornográfico, el sexo es enunciado desde una suerte de metalenguaje libidinal, de pasión escritural por el límite y su transgresión. Literatura que, al decir de Deleuze, "no puede ser tachada de pornográfica (...) merece un nombre más digno, quizá el de 'pornología.'" En este sentido, la visualidad metapornográfica estará signada por este par de nombres propios que, cabe aclarar, designan efectos no solo literarios sino también escópicos. A la manera de improntas pornológicas, el efecto Sade despliega las condiciones de posibilidad de una coreografía infinita de los cuerpos, sujetos a la lógica implacable del sexo, mientras que, a la inversa, el efecto Sacher-Masoch traza el horizonte de una perpetua denegación de lo sexual en el suspenso de su puesta en escena.

Me explico, para fotógrafos como Tony Ward, Trevor Watson o Roy Stuart, el sexo es un signo absoluto, autónomo, iterativo y pregnante (efecto Sade) -por eso, lamentablemente, se los suele confundir con simples pornógrafos-, al contrario, para fotógrafos como Richard Kern, Eric Kroll o Gilles Berquet, lo sexual se hace presente en la medida en que, erigiendo una escenografía fetichista, se lo niega o suspende (efecto Sacher-Masoch) -por eso, lamentablemente, sus imágenes suelen ubicarse en el terreno del erotismo, cuando, en realidad, nos remiten a las pornologías del universo masoquista -. Es decir, la faz bicéfala de lo metapornográfico prolonga, en el espacio de lo visible, dos discursividades que giran perturbadoramente en torno al sexo -ya sea desde una obsesiva minuciosidad celebratoria, o bien, desde el suspenso de su denegación fetichizada-; sin embargo, la metapornografía se distingue, por su elegancia, complejidad y sofisticación, de los lugares comunes de la pornografía mainstream y de sus variantes BDSM , así como de las coordenadas, finalmente tranquilizadoras, de la fotografía erótica.

De esta forma, la distinción, al interior de la visualidad metapornográfica, entre las líneas de visibilidad prefiguradas por Sade y Sacher-Masoch, podría delinear -reescribiendo la oposición oriente/occidente sugerida por Roland Barthes y Michel Foucault - las singularidades y diferencias entre un erotismo de la transgresión vinculado al dispositivo de la sexualidad en occidente y un erotismo de la delicadeza, cercano al universo del ritual, al juego con los signos vacíos del sexo en un sutil emborronamiento del sentido, propio de oriente y su ars erotica. De la transgresión a la pasión por las formas vacías del ritual erótico, quizás ahí se encuentren algunas líneas de fuga de lo que hoy conocemos como pornografía.

Bibliografía

Barba, A., Montes, J., La ceremonia del porno, Barcelona, Anagrama, 2007.
Barthes, Roland, Roland Barthes por Roland Barthes, Barcelona, Kairós, 1978.
----------, El susurro del lenguaje, Barcelona, Paidós, 1987.
----------, Sade, Fourier, Loyola, Madrid, Cátedra, 1997.
Berquet, Gilles, Le Banquet, France, Last Gasp, 2000.
----------, Mïrka, Bologna, Kehrer, 2007.
Butler, Judith, Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex", New York, Routledge, 1993.
Cody, Gabrielle (ed.), Hardcore from the Heart: The pleasures, Profits and Politics of Sex in Performance / Annie Sprinkle: SOLO, New York, Continuum, 2001.
Cogliantry, Michael, Furverts, Malaysia, Chronicle Books, 2009.
Dahmane, Porn Art, France, Alixe, 2001.
----------, Porn Art 2, France, Alixe, 2003.
Deleuze, Gilles, Presentación de Sacher-Masoch, Madrid, Taurus, 1973.
Dennis, Kelly, Art/Porn: a history of seeing and touching, Oxford, Berg, 2009.
Edgren, Gretchen, The Playmate Book. Five Decades of Centerfolds, USA, General Publishing Group, 1996.
Foucault, Michel, "Sade, sargento del sexo", en Relaciones, N° 115, Montevideo, diciembre de 1993, p. 23.
----------, Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber, México, Siglo Veintiuno, 1989.
Kern, Richard, New York Girls, Madrid, Taschen, 1997.
----------, Action, Madrid, Taschen, 2007.
Kroll, Eric, Fetish Girls, Trento, Taschen, 1994.
----------, Beauty Parade, Germany, Taschen, 1997.
Núñez, Sandino, "Fotografía", artículo electrónico publicado en Henciclopedia, disponible en: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Nunez/Pornografia.htm>, fecha de consulta: 25 de noviembre de 2010.
Salavon, Jason, Brainstem Still Life, Singapore, School of Fine Arts Gallery, University of Indiana – LASALLE-SIA College of the Arts, Singapore, 2004.
Ward, Tony, Orgasm, San Francisco, Last Gasp of San Francisco, 2000.
----------, Orgasm XL, San Francisco, Last Gasp of San Francisco, 2002.

Watson, Trevor, bounce!, Barcelona, The Erotic Print Society, 2004.
Williams, Linda, Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible", California, University of California Press, 1999.
Yehya, Naief, Pornografía: sexo mediatizado y pánico moral, México, Plaza Janés, 2004.

Titulo: La semiótica de la cultura como base para la comprensión de nuevos escenarios culturales: el caso de la cibercultura
Autor: Félix Fabián Hidalgo Barrientos
Adscripción: Universidad Austral de Chile
Email: f.hidalgo.b@gmail.com

Resumen: El presente trabajo pretende establecer una relación entre los postulados de Iuri Lotman y Boris Uspenski, referentes a la semiótica de la cultura, y los nuevos escenarios socioculturales emergentes en la actualidad a partir del uso masificado de internet y de las nuevas tecnologías de la información y comunicación. Desde esta perspectiva, la aparición de internet y el uso de las nuevas TICs, inauguran un nuevo escenario sociocultural denominado cibercultura, donde es posible acceder a información y diversos textos de carácter cultural como nunca antes fue posible y sin la necesidad de desplazarse físicamente, de manera que los modos de adquisición cultural en las actuales generaciones, está mediada casi naturalmente por la tecnología. Por otra parte, en los postulados de Lotman y Uspenski, que entienden la cultura no solo como información sino que además como "un conjunto de textos", se destacan conceptos asociados a la concepción de cibercultura trabajada por Pierre Lévy, los cuales son principalmente las nociones de texto, memoria, información y colectividad.
En la primera parte del trabajo, se presentan algunos conceptos básicos sobre el concepto de cultura para Lotman. En la segunda parte se caracterizan algunos aspectos de la cibercultura y finalmente se presenta una pequeña reflexión sobre la actualidad del pensamiento del semiótico ruso en relación al escenario cultural actual mediado por las TICs.
Palabras clave: Ciberculturas, semiótica de la cultura, TICs, sociedad compleja, memoria, colectividad

Titulo: Hacia un periodismo intercultural desoccidentalizado: Medios de comunicación y construcción de identidades
Autor: Norma Huerta Andrade, Alex Inzunza Moraga.
Adscripción: Universidad de Austral de Chile
Email:

Resumen:
Palabras clave:

Titulo: La semiótica como perspectiva para analizar el conflicto mapuche en la región de La Araucanía a través del discurso del diario "El Austral de La Araucanía" en el periodo de octubre 2012 a abril 2013
Autor: Camila Abigail Luengo Sepúlveda
Adscripción: Universidad de La Frontera
Email: luengo.camila@gmail.com

Resumen: El presente trabajo tiene por objetivo mostrar un análisis semiótico del discurso del diario "El Austral de La Araucanía" respecto al categorizado "conflicto mapuche" y la perspectiva de personas pertenecientes al pueblo mapuche sobre dicho discurso. En este sentido se pretende ver la connotación de la cultura entregada a través del diario a su consumidor. teóricamente desde la Semiótica de Umberto Eco, el Análisis del Discurso de Teun A. van Dijk y la Teoría Interpretativa de la Cultura de Clifford Geertz para leer la cultura entregada por el medio que es la de una cultura que busca mantener el conflicto, una cultura de un pueblo mapuche violento, sin tradición más que querer recuperar sus tierras, dejando de lado su lengua, sus ritos, sus saberes comunitarios, su narración de mitos, de leyendas y otras costumbres.
Palabras clave: Conflicto, Mapuche, discurso, cultura, política, gobierno.

Titulo: "Episteme decolonial en dos obras del pensamiento mapuche. Repensar la interculturalidad, el conflicto y el poder"
Autor: Claudio Maldonado Rivera
Adscripción: Universidad de La Frontera.
Email:

Resumen:
Palabras clave:

Titulo: Silencio y visualidad
Autor: María Marcos Carretero
Adscripción: Universidad Autónoma de Querétaro.
Email:

Resumen:
Palabras clave:

Titulo: Análisis semiótico al uniforme escolar como signo en la escuela
Autor: Felipe Andrés Martínez Corona
Adscripción: Universidad Austral de Chile
Email: felipe.martinez@uach.cl

Resumen: Este trabajo analiza desde una perspectiva semiótica los rasgos propios del uniforme escolar como signo en el contexto escolar. Mediante el uso de la visión triadica propuesta por Morris se provee un análisis tanto a los componentes del uniforme escolar como signo, asi como también se analizan los factores que proveen a este signo de validez e implicancias en el contexto social actual.
Palabras clave: Uniforme escolar, análisis semiótico, escuela, sistema educativo Chileno.

Titulo: Palabra e Imagen en La Nueva Novela de Juan Luis Martínez
Autor: Carolina Martínez Herrera.
Adscripción: Universidad Alberto Hurtado

Resumen:
Palabras clave:

Titulo: Del cuerpo formado de signos, al lenguaje del cuerpo que se transforma en signo. El mundo de sentido que emerge de la percepción corporal en un fenómeno escénico
Autor: Ana Cristina Medellín Gómez
Adscripción: Universidad Autónoma de Querétaro
Email: cristina.medellín@gmail.com

Resumen: Uno no ve más de lo que sabe ver y lo que puede ver, esto depende siempre de nuestra ubicación y del aprendizaje de los códigos visuales a los que estamos expuestos a lo largo de nuestra vida, en muchas ocasiones la enseñanza de los códigos visuales queda en manos de los medios de comunicación masivos que estandarizan las formas de ver y estandarizan también la forma en que, para los hechos escénicos, los actores deben adoptar determinado código corporal para comunicar, lo que los espectadores han aprendido por la exposición a los medios masivos de comunicación (básicamente la televisión comercial. Esto que se conoce como cliché, establece ciertas "reglas de comunicación" de la expresión corporal de los intérpretes que convencionalmente produce una reacción emocional, esta reacción es percibida por el espectador como normal, pero puede ser manipulada intencionalmente. Realizar una lectura más profunda de los rasgos pertinentes y secundarios que aparecen en la relación entre los procesos biológicos y neurológicos y la expresión emocional desde el cuerpo del actor-intérprete permite acceder al código visual para obtener una referencia que enriquezca la mirada del espectador en relación a la decodificación del movimiento corporal, como una forma de ampliar la cultura visual del espectador pero también como una herramienta comunicativa del intérprete escénico.
Palabras clave:

Titulo: Dimensiones semióticas de un software educativo
Autor: Alexander Mosquera
Adscripción: Universidad del Zulia
Email: amosquera@fec.luz.edu.ve / aledjosmos@gmail.com

Resumen: La literatura científica consultada da cuenta de que, tradicionalmente, el diseño de software educativo ha hecho hincapié –casi de manera exclusiva– en ciertos aspectos relacionados con su operatividad-funcionalidad y con lo estético, mientras que se dejan de lado algunas de sus dimensiones semióticas que son claves para que se produzca un aprendizaje significativo. Por ello, este trabajo se plantea como objetivo general, explicar el comportamiento de un software como una semiosfera, un dispositivo pensante y un texto con memoria cultural, en el entendido de que el mismo es un sistema de signos en constante interacción, donde convergen esos tres aspectos semióticos con el fin de garantizar la construcción del conocimiento por parte del discente. Como fundamento teórico se utilizaron los aportes de la Semiótica de la Cultura de Iuri Mijáilovich Lotman (1996, 1998, 1999, 2000) que abordan, precisamente, esas tres dimensiones semióticas mencionadas, con el fin de analizar el programa "Ortografía Divertida. Software educativo para mejorar la ortografía en los niños" (Oquendo, 2003), el cual se tomó como un corpus lógico que sirvió como mecanismo de control empírico (Padrón Guillén, 2001, 2003), de los razonamientos encadenados derivados de la aplicación del método hipotético-deductivo, desde una perspectiva epistemológica racionalista-deductiva. Entre las conclusiones se puede afirmar que un software educativo se comporta a manera de una semiosfera que envuelve unas relaciones de poder entre emisor-receptor, un dispositivo pensante que da origen a nuevos textos, así como un texto con memoria cultural que permite al usuario identificarse con el contexto presente en dicho tecnofacto, aspectos que contribuyen al logro del aprendizaje significativo esperado.
Palabras clave: Dimensiones semióticas, software educativo, semiosfera, dispositivo pensante, texto con memoria cultural.

Titulo: El tiempo y el espacio como elementos causales del rencor de Keyla en la obra "Rencor", de Óscar Collazos
Autor: Yésica Andrea Nieto Lascarro
Adscripción: Universidad Industrial de Santander
Email:

"Rencor" fue una novela del escritor contemporáneo Óscar Collazos, el texto estuvo compuesto de diez capítulos, en los que se observó la narración-confesión-recuerdo de Keyla, actor principal, de diez y siete años, que tiene que pasar por diferentes adversidades desde que inició su vida. Fue desplazada por la violencia (ella y toda su familia), fue violada en repetidas ocasiones por su padre, se enamoró de un pandillero de su barrio, tuvo que enterrar a su mamá y a su papá (no con gusto, ya que ella lo odiaba) y, finalmente, fue testigo de la muerte de su novio-marido a manos de la policía, en donde ella peleó e hirió a uno de esos hombres que iba a capturar a su amor. Todo lo mencionado anteriormente lo contó ella, Keyla, desde la cárcel ante un camarógrafo que quería realizar una película con la historia de la vida de esta mujer. De toda esta narración enunciada por este personaje femenino se intentará hacer la construcción del rencor a través de los recuerdos de ella, ya que a lo largo de toda la obra se advirtieron que todos los recuerdos impulsan dicha pasión que, en esta obra, está enmarcada en la temporalidad y la espacialidad de su sociedad. Fue la relación espacio-temporal la causante del rencor desmedido de ella, tal y como se evidencia en el anexo 1, en donde hay diversos espacios hétero-tópicos que configuran el rencor producido en un determinado tiempo, y el no rencor construido en un espacio-tiempo ideales.

Por lo tanto, esta investigación estará centrada en cinco ejes espacio-temporales seleccionados a lo largo de toda la narración de Keyla, que construyen y consolidan el rencor. La primera segmentación, que está mostrando una infancia antes del desplazamiento de su tierra natal, entraría a consolidar, a lo largo del texto, el eje de lo ideal en la obra, en contraposición de las otras segmentaciones espacio-temporales. En la segunda segmentación espacio-temporal, que está constituida por el desplazamiento de la familia y la llegada a la invasión, sería el eje en el que se empezaría a construir el rencor. En cuanto a la tercera segmentación espacio-temporal, que se está conformada por un reconocimiento del lugar en el que vivía, un sitio lleno de inmundicia, mostraría un acceso a la convención socio-cultural del capitalismo. Así mismo, la segmentación espacio-temporal cuatro, que está integrada por la violación que sufre este personaje a manos del padre, ocasiona una suma de disforias, empezadas en la relación espacio-temporal dos, que hacen a Keyla hacer-hacer, y hacer-sentir-rencor. Y, por último, la segmentación espacio-temporal 5 que está constituida por la muerte del padre a manos de terceras personas, lo que desencadena, como veremos más adelante, una disforia desenfrenada. Todo este proceso de segmentación se puede observar mejor en el anexo 2.

Sin embargo, y es aquí en donde se encuentra la base de esta investigación, es el espacio y el tiempo el que hace-hacer a todos los personajes de la novela, desde luego, esto se sustenta a partir de la primera relación espacio-temporal, en donde cada uno de los personajes actuaban de diferente manera, es decir, había una felicidad otorgada por dichos elementos. En suma, la relación espacio-temporal 2, 3,4, y 5 son los causantes del rencor desmedido y sin remedido en la protagonista y en la obra en general.

Después de esta explicación se va a empezar con el análisis de cada relación espacio-temporal, acompañado, a su vez, de un esquema tensivo en el que se pueda advertir cómo es que la dicha relación influye en el rencor desmedido. Y, finalmente se harán unas conclusiones que dejen al descubierto, un poco más, la tesis de esta investigación.

1.1 Espacio/Tiempo P1 (Infancia antes del desplazamiento de su tierra natal, Belén de Bajirá):

En esta primera etapa de la vida de Keyla se pudo observar que había un recuerdo con nostalgia, una nostalgia de algo que se tenía pero que ahora no se tiene, un recuerdo idealizado de lo que hubiera seguido siendo su vida sin la violencia que los sacó de su pueblito: " […] teníamos una casa propia, de madera y techo de cinc, con piso de baldosas, una casa propia, puercos en el patio, gallinas, cosecha de yuca, plátanos y ñame" ("Rencor", de Óscar Collazos pág. 230), en ese sentido, del anterior extracto se analizó que este actor se encontraba conjunto a la felicidad, estaba unido a una familia, de ahí que la relación de felicidad-familia generara un contrato fiduciario, un contrato de confianza, que materializara una felicidad infinita, tal y como se evidencia en el anexo 3.

Todos los actores se movieron, por tanto, entre la relación espacio-temporal que los empujaba a ser buenos, fueron el espacio y el tiempo los que condicionaban el actuar de ellos. De ahí que el padre de Keyla actuara, en este contexto determinado, bondadosamente ante los demás: "La señora dijo por fin una palabra: Ayúdenos, señor. […] ¿Ve que mi papá fue un hombre bueno? Le dijo a esa mujer que se fuera con nosotros. Se compadeció de ella" ("Rencor", de Óscar Collazos pág. 134). Por consiguiente, esta primera segmentación sería la base de toda esta investigación, siendo ella misma el fundamento de lo ideal, en donde no cabe el rencor, o como se muestra en el siguiente esquema. (Revisar anexo 4).

Espacio/Tiempo P2 (Llegada a la invasión):

En esta etapa de la vida de Keyla se analizó que el desplazamiento forzado que tuvieron que vivir fue mancomunado, ya que muchas más familias hicieron lo mismo para intentar salvar lo único que tenían y podían en ese momento, la vida, "Al salir del pueblo vimos carreteras llenas de corotos y la gente caminando delante y detrás de las carretas, con los perros y el marranito caminando detrás de ellos, carromatos llenos de gente que se iba" ("Rencor", de Óscar Collazos pág. 220), y es así que surgió una memoria compartida socialmente que va haciendo la construcción interna y externa de este sujeto, tal y como lo afirma Alan Radley: "El recuerdo por tanto es una actividad íntimamente marcada por un sentido del pasado. No es un ejercicio mental que tenga lugar en presentes segmentados, sino que describe una actividad característica del establecimiento de las identidades biográficas de los grupos y de los individuos" ("Artefactos, memoria y sentido del pasado", pág 67) y en este caso Keyla estaba haciendo la construcción de su identidad y de sus pasiones a partir de esa memoria colectiva.

Para llegar a la invasión vivieron muchas cosas, tuvieron que pasar por todo un éxodo para llegar a la tierra prometida, a la tierra que remplazaría la comida y la vivienda digna que tenían antes: "Éxodo quiere decir camino de salida, por donde vinieron ustedes era la única salida a la esclavitud. […]Ustedes también salieron huyendo de las diez plagas de Egipto"("Rencor", de Óscar Collazos pág. 228)por consiguiente se ve que estos sujetos estaban siendo movilizados por un objeto de deseo que, en este caso, sería un nuevo hogar que remplazara el que tenían antes, en donde se puede configurar a Keyla, su familia y las otras personas que tuvieron que abandonar su hogar disjuntas al objeto de deseo que sería para ellos encontrar un nuevo hogar, ya que son movilizados por el deseo inmenso que sienten por tener dicho objeto tan anhelado, un nuevo hogar. (Observar anexo 5)

Y, el éxodo vivido fue supremamente complicado para estas familias, algunas tuvieron que irse a pie hasta la tierra prometida, hasta su objeto de deseo: " Una familia que vive a una cuadra de mi casa nos contaba que ella y sus tres hijos se vinieron caminando desde el Carmen de Bolívar, dormían en la carretera, si veía fincas, rogaba que le dieran posada una noche, un poquito de agua de panela para los peladitos, si vía árboles con frutas, las cogía, caminaba preguntando si ésa era la carretera a Cartagena" ("Rencor", de Óscar Collazos pág. 224 - 225). De ahí que ese entorno de desplazamiento, de nómadas, los hiciera desear, de una manera ferviente, un hogar fijo, aunque no fuera nada similar al hogar que tenían antes.

Y para tal comunidad el tener un hogar fijo generaba una valoración supremamente positiva, en donde conseguir este objeto de valor positivo se convirtió en una prioridad fundamental, según lo afirma A. J. Greimas "El valor que se vierte en el objeto enfocado semantiza en cierto modo el enunciado entero, y se convierte de golpe en el valor del sujeto que se encuentra con él al enfocar el objeto, y el sujeto se ve determinado en su existencia semántica por su relación con el valor" (Del sentido II, Greimas. Pág. 27).

Desde luego, estos sujetos alcanzaron su objetivo y fue un objeto de valor positivo para Keyla "Se veía mucha gente haciendo lo mismo que nosotros, clavando palos en la tierra, poniéndole techo a sus ranchos, martillando para que no les cogiera el día.[…] Yo no me dormí. Si me pedían que ayudara a poner una palma en el techo, cogía las ramas de palma y se las pasaba a mi mamá. [….] Los ranchos que acaban de construir no se los quitará nadie" ("Rencor", de Óscar Collazos pág. 116). La construcción de esos ranchos significó para todas esas familias la estabilidad que la violencia les había quitado, significaba tener un lugar fijo en donde dormir y comer, fue la invasión del barrio Nelson Mandela la que les dio un descanso momentáneo al destierro de sus tierras de manera forzada, pero no les quitó el rencor que se empezó a construir por este tiempo y espacio determinado, o como se evidencia en el anexo 6.

1.2 Espacio/TiempoP3 (infancia - reconocimiento del lugar en el que se vivía):

Keyla no había tenido conciencia del lugar en el que vivían, ya que para ella tenía una valoración positiva ese ranchito construido ilegalmente, solo cuando tuvo

acceso directo a su espacio cultural-real se dio cuenta de la diferencia estratificada que había en el contexto de su ciudad, por lo que ese impacto hizo que ella entrara en la convención cultural-capitalista:
En consecuencia, esa experiencia sensible afectó su valoración del entorno en el que se encontraba (pasó a verlo negativamente), quizá porque sus pasiones estaban dando apertura a una nueva escala de valores positivos otorgados a través de la experiencia con el mundo. Las pasiones estaban dando de lo que recibían, según lo afirmado por Paolo Fabbri, en su libro El giro semiótico, "La pasión es el punto de vista de quien es impresionado y transformado con respecto a una acción", ese entorno social transformó su visión pasional-perceptiva respecto a su entorno. (Revisar el anexo 7)
Esta nueva percepción provocó un objeto de deseo nuevo en Keyla: quiere tener dinero para alcanzar un estatus social, sus pasiones fueron influenciadas por lo que le daba y le quitaba este mundo natural. Le daba (casa, carro, joyas, viajes, etc.), pero también le quitaba porque ella no tenía el instrumento para entrar a el mundo deseado, no tenía el dinero, lo que hizo que se incrementara el rencor, ocasionado, desde luego, por el espacio y el tiempo en el que le tocó estar.
1.3 Espacio/Tiempo P4 (Violación por parte del padre):
La violación generada por el padre de Keyla, en repetidas ocasiones, repercutió en ella causándole un deseo desmedido de venganza: "Me abrió a la fuerza las piernas. Sentí tanto dolor cuando me metió su cosa, que el dolor se convirtió en algo raro más fuerte que el dolor. […] Quiero llorar ahora que le estoy contando esto. No de dolor sino de rabia. […] Mi papá me violó, le dije. Mátalo, si quieres mátalo." ("Rencor", de Óscar Collazos pág. 61), en donde se rompe con el contrato fiduciario que se estableció en segmento P1, según Greimas esta violación del contrato fiduciario genera una decepción:
Y, la violación de esa confianza, de ese contrato fiduciario generó, por consiguiente, un contrato polémico ya no con un padre, porque al perderse el contrato fiduciario también se pierde a la figura paterna, sino con un violador.
1.4 Espacio/Tiempo P5 (Muerte del padre):
Después de las violaciones por parte del padre de Keyla se ocasionó un nuevo objeto de deseo, la venganza, para hacer- sufrir y hacer-sentir a su padre. Sin embargo, cuando encontraron muerto al patriarca de Keyla se formó una frustración imposible de solucionar, que desencadenó una disforia infinita, la que hizo somatizar dicho rencor en el disparo al policía. Pero, al no ir dirigido a su padre, sino a otra persona, hizo que ella nunca pudiera solucionar el rencor que empieza a desencadenarse desde el cambio de espacio y tiempo ideal y que termina con la muerte del padre a manos de otra persona. (Observar anexo 9)
3. Conclusiones
El tiempo y el espacio fueron los culpables de haber propiciado y de haber hecho posible los instrumentos para el rencor en Keyla. El tiempo y el espacio al que fueron expuestos todos los personajes de la obra generaron un cambio drástico en el actuar de todos los actores. De manera que las personas buenas dejaban de serlo, y las que no acumulaban un rencor incontrolable. Así mismo, el tiempo y el espacio cambiaron a los personajes de un ambiente ideal, sin rencor, lleno de felicidad, de familia, de no violación, de contratos fiduciarios a un ambiente lleno de miseria, podredumbre, contratos polémicos, muerte, violencia y sobre todo RENCOR.

Titulo: Indicios de una tragedia. Fronteras culturales en La Muerte de Atahualpa
Autor: Jazna Paredes.
Adscripción: Universidad de Concepción
Email: jaznaparedes@udec.cl

Resumen: La Muerte de Atahualpa es un drama quechua de autor anónimo, descubierta, traducida y estudiada en 1943 por el profesor Teodoro Meneses Morales. Presenta la historia de la llegada de los españoles a Cajamarca, los (des)encuentros entre estos y el Inca, y los múltiples indicios de diferencias culturales que precipitarán los acontecimientos hacia la captura, prisión y muerte de Atahualpa.
Meneses señala, en la introducción que precede a La Muerte de Atahualpa, que esta obra dramática podría corresponder a los años catequísticos inmediatamente posteriores al III Concilio Limense de 1538, y atribuye su autoria al Padre Blas Valera. Estos dos hechos, unidos a que la obra se presenta en un solo acto, lo llevan a aseverar que se trata de un Auto sacramental de tipo calderoniano. Por tanto, la obra utilizó un hecho conocido por la comunidad del incanato para intentar la aceptación y acatamiento de las costumbres extranjeras en el marco de un proceso de evangelización. Sin embargo, será interesante observar cómo se contradice esta intención con la imagen que el texto entrega de los personajes asociados a la Iglesia, pues, son precisamente estos, los que presenta características contrarias a las cristianas, tales como, el autoritarismo y la intransigencia con que dirigen sus palabras.
Así las cosas y para abordar los indicios (signos indestructibles) que llevan a la muerte del Inca, y que están marcados por los profundos conflictos presentes en la obra, trabajaré con la categoría de frontera cultural. La cual será entendida como la forma de generar conocimiento y comprender el mundo de un determinado grupo, en situaciones de contacto con otros, diferente a ellos, en un territorio geográfico común. Estas fronteras darán lugar a una convivencia en dramático equilibrio, la que será quebrada con el conocido rechazo de Atahualpa al texto sagrado para la cristiandad, la Biblia. Nos encontraremos por tanto, frente a una obra que plasma la dicotomía oralidad/escritura, la imposibilidad de entendimiento y las trágicas consecuencias de esto.
Palabras clave:

Ttulo: Cartografía de investigaciones semióticas en Chile
Autor: Elizabeth Parra Ortiz, Jaime Otazo, Maritza Nieto, Oscar Sanzana.
Adscripción: Universidad de Concepción, Universidad de La Frontera, Universidad de Concepción, Universidad de Concepción.
Email: elparra@udec.cl, jotazo@ufro.cl, mnieto@udec.cl, osanzana@udec.cl

Resumen: La investigación que se propone tiene por objetivo realizar una descripción sistemática del estado actual y evolución del dominio de la semiótica en Chile, desde sus inicios formales como informales (1969-2012). Para ello, se pretende realizar una recolección sistemática de información a través de fuentes documentales y personales que permitan proponer una Cartografía de Investigaciones Semióticas en el pais y conocer las condiciones teóricas (epistémicas y metodológicas) y prácticas (institucionales) que han posibilitado la aparición y el desarrollo de la disciplina semiótica en Chile.
La situación política -cultural en Chile durante los años 70 y 80 generó un escenario académico específico que influyó sobre el desarrollo de las ciencias sociales y humanas, en general, y de la semiótica, en particular dando origen a estudios parciales y comprometidos con la visión de quienes desde sus áreas de desarrollo como la literatura, lingüística, sociología Gallardo y Sánchez,(1989;Alcides,(1997);Del Villar, (1998), y más tardíamente desde otra vertiente Ponce, 2010).Ellos han expresado su preocupación por el tema, sin embargo, son insuficientes a la hora de generar un trabajo reflexivo y crítico en un dialogo interdisciplinario que permita construir una unidad en torno a los procesos de significación al servicio de una función integracional entre lingüistas, teóricos literarios, antropólogos, estudiosos de la comunicación, matemáticos, biólogos, físicos, artistas, sociólogos y filósofos, que ayuden a superar las dicotomías propias de la tradición científica en su conjunto.
El diseño responde a un estudio de tipo exploratorio, descriptivo e interpretativo en tanto la apuesta radica en recopilar aquellos estudios que aborden los procesos y discursos sociales construidos desde los paradigmas dominantes, los mapas temáticos que han delimitado una historia de la disciplina en el país a través de las investigaciones y testimonios recopilados de actores claves. Consideramos importante presentar la lógica conceptual de lo semiótico en la concepción de una cartografía, por cuanto hacer referencia a un ejercicio semiótico a través de ésta, no es un asunto de retomar postulados de dicho campo del saber y aplicarlos de manera arbitraria a una herramienta metodológica o al análisis de un problema. Se trata de asumir una directriz de la significación desde donde se aborde el modelo teórico-metodológico para la elaboración cartográfica.Para estos efectos, la cartografía es una estrategia apropiada puesto que se reconoce que, el conocimiento se construye socialmente en un proceso de relación, y de intercambios con otros saberes. Por tanto, esta estrategia ofrece la posibilidad de elaborar mapeos de la realidad para crear un campo estructurado de relaciones que permiten la traducción a un mismo lenguaje, de las distintas visiones de la realidad que son subjetivamente compartidas (Habegger, S. y Mancilla.I, 2006), considerando la complejidad de la realidad y la búsqueda de nuevas estrategias e instrumento de análisis de información que puedan interpretar los mapas que dominan y configuran un mundo en un tiempo y lugar definido. Los productos esperados apuntan a construir un corpus documental con los trabajos más importantes representativos campo de investigación semiótica en Chile durante el mismo periodo; sistematizar las investigaciones semióticas chilenas según su aproximación metodológica, su enfoque teórico y sus temáticas de estudio en un texto impreso que de cuenta de dicha cartografía como también generar un corpus testimonial con entrevistas donde informantes clave en el desarrollo de esta disciplina en Chile tengan la oportunidad de relatar su visión de dicho proceso y por último, sentar las bases para levantar el mapeo de los estudios de semiótica en Latinoamérica con la asociación de algunos centros de estudios de dichos países.
Palabras claves: Semiótica, giro semiótico, interdisciplinariedad.

Titulo: La manifestación retórica de la imagen en movimiento
Autor: Daniel Pineda Orjuela
Adscripción: N/R
Email:

Resumen:
Palabras clave:

Titulo: Análisis semiótico de la mujer criminal en la novela "Rosario Tijeras" de Jorge Franco
Autor: Erik Camilo Jiménez Lizarazo, Francis Andrea Plata Rodríguez.
Adscripción: Universidad Industrial de Santander
Email:

Introducción

El siguiente análisis de la obra "Rosario Tijeras" de Jorge Franco, tiene como objetivo hacer un acercamiento a lo que es la mujer criminal en la novela, basado en la semiótica de la Escuela de París, postulada por A. J. Greimas y partiendo del concepto de crimen en Colombia. Se dará cuenta de cómo la relación espacio-temporal y la conjunción a diversos factores explícitos en la novela, influyen en la configuración del sujeto como criminal.

Rosario Tijeras es una novela urbana del colombiano Jorge Franco publicada en 1999. La obra se compone de 16 capítulos en los cuales se da cuenta de la vida de la actora principal: Rosario, una mujer joven y bella, criada en la pobreza de las comunas de Medellín y que después de una violación en su infancia decide cobrar venganza, hecho que cambia su vida radicalmente, hasta el punto en que sus crímenes la llevan a la muerte.

Análisis

Antes de empezar con el análisis del corpus, nos remitimos a la Constitución Política de Colombia en la sección "Principios Fundamentales" donde nos dice.

- Artículo 4: La Constitución es norma de normas. En todo caso de incompatibilidad entre la Constitución y la ley u otra norma jurídica, se aplicarán las disposiciones constitucionales. Es deber de los nacionales y de los extranjeros en Colombia acatar la Constitución y las leyes, y respetar y obedecer a las autoridades.

Ahora bajo la sección "De los deberes y obligaciones" leemos:

- Artículo 95: (…) Toda persona está obligada a cumplir la Constitución y las leyes.

Después de estos fragmentos podemos tomar el concepto de "crimen" como todo acto que viole las normas establecidas por la constitución como los derechos fundamentales.

-

- Configuración de la mujer criminal en "Rosario Tijeras"

A mí nadie me mata dijo un día, soy mala hierba; con el solo nombre asusto y eso me gusta; porque todo el que me faltonea las paga (…)"
(Franco, 1999:p.10, 13,44)

Con esta cita empezamos nuestro análisis, en donde Rosario se sanciona a sí misma como mujer criminal.

En la obra encontramos argumentos de otros actores que sancionan a Rosario de la misma forma, lo que nos hace inferir lógicamente que Rosario está conjunta a una identidad. La identidad se asume como el principio de permanencia que permite al individuo permanecer el "mismo", "persistir en su ser" a lo largo de su existencia narrativa, a pesar de los cambios que provoca o sufre (Greimas, Courtés, 1990).

"(…) Rosario sabía mover sus fichas, conocía a su gente y sabía que esperar de ellos. Y si alguien le fallaba, sabía que sería recompensado con un beso y castigado con un tiro, a quemarropa…"

"(…) Rosario es de esas mujeres que son veneno y antídoto a la vez. Al que quiere curar, cura, y al que quiere matar, mata".

"La creíamos a prueba de balas, inmortal a pesar de que siempre vivió rodeada de muertos (…) "

"Después de saber que Rosario mataba a sangre fría, sentí una confianza y una seguridad inexplicables. Mi miedo a la muerte disminuyó, seguramente por andar con la muerte misma". (Franco, 1999:p.11, 23, 82,99)

Rosario estuvo conjunta al crimen desde la edad de ocho años, primero como víctima cuando su padrastro la violó. Desde ese momento tomamos como referente el punto cero de un tiempo crónico en la historia.

- "(…) fue precisamente por ahí, por donde más duele, que uno de los tantos que vivieron con su madre, una noche le tapó la boca, se le trepó encima, le abrió las piernitas y le incrustó el primer dolor que Rosario sintió en su vida".
- "Ocho añitos no más- recordó con rabia- eso no se me va a olvidar nunca". (Franco,1999:p.25)

Al continuar con la lectura, a los trece años nuevamente estuvo conjunta al crimen como víctima

"Los dos me arrastraron hasta una zanja, mientras yo gritaba y pataleaba, pero vos sabés que por allá mientras uno más grite, la gente más se asusta y más se encierra. La cosa fue que me volvieron el vestido mierda y después me volvieron mierda a mí (…) acababa de cumplir 13 años y eso nunca se me va a olvidar". (Franco, 1999:p.35, 38)

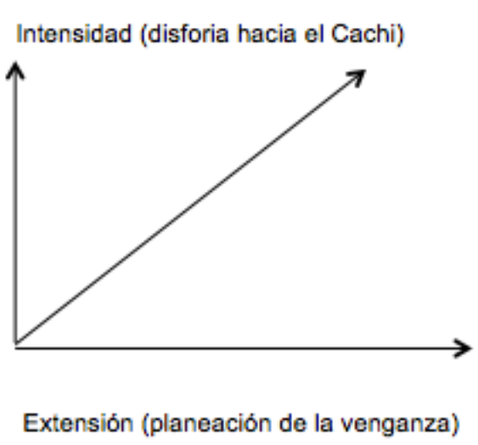
Pero esta vez juró vengarse por su cuenta (Rosario conjunta a una venganza), ya que a los ocho años el hermano fue la persona que la vengó, capando al padrastro. Ella decidió tomar este mismo ejemplo, la repulsión contra este sujeto, llamado "El Cachi" en la novela, iba creciendo cada vez más y aumentaba de manera proporcional a su plan para cobrar venganza.

"Un día en que fui a visitar a doña Rubi, me encontré por la calle con el Cachi. Casi me muero del susto, pero parece que no me reconoció. Lo que yo creo es que él no me vio la cara bien esa noche (…) este se puso a coquetearme y a decirme guevonadas (…) cada vez que iba a donde doña Rubi me lo encontraba, y fue hasta que le perdí el miedo, hasta que decidí que ese tipo me las tenía que pagar". (Franco, 1999:p 37).

Cuando Rosario por fin encuentra el momento, lleva a cabo su plan y de esta manera empieza a estar conjunta al crimen como victimaria, como por ende estaba conjunta al pasado.

"(…) le dije que se quitara la ropita y que se acostara juicioso al lado mío y yo lo empecé a sobar por allá abajo, y él cerraba los ojos diciendo que no lo podía creer, que qué delicia, y en una de esas saqué las tijeras de doña Rubi que yo había metido debajo de la almohada y, ¡taque!, le mandé un tijeretazo en todas las güevas". (Franco, 1999:p37)

Así las acciones de Rosario nos ubican su sentido en un esquema de planificación que parte de un mínimo de intensidad y de una extensión débil para conducir a una tensión máxima igualmente desplegada en la extensión. En ese caso, el acrecentamiento de la información y el despliegue cognitivo no provocan disminución de la intensidad, al contrario; lo sensible y lo inteligible crecen entonces en común acuerdo (…) (…) la crisis estalla con violencia, la muerte o la desgracia no perdonan a nadie: esta intensidad destructiva y contagiosa es el único desenlace posible (Fontanille, 2001:p.96)



A partir de este momento encontramos que Rosario estaba conjunta a las tijeras como un instrumento criminal:

"(…) Las tijeras eran el instrumento con el que convivía a diario: su mamá era modista. Por eso se acostumbró a ver dos o tres pares permanentemente en su casa; además, veía cómo su madre no solo las utilizaba para la tela, sino también para cortar el pollo, la carne, el pelo, las uñas y con mucha frecuencia, para amenazar a su marido". (Franco, 1999:p19)

Tenía el ejemplo de su madre que amenazaba el marido y siguió el ejemplo de su hermano al capar a su agresor. Después de este crimen, Rosario estuvo conjunta a un supuesto apellido en honor a su venganza y a este instrumento: Tijeras.

-"¿De dónde salió lo de «Tijeras»?- le pregunté una noche, aguardiente en mano.

-De un tipo que capé- me contestó mirando la copa que después vació en la boca"- (Franco, 1999:p15)

La historia de Rosario se desarrolla en un espacio Homotópico, las comunas de Medellín, en situación de pobreza, con una cultura de maldad, donde matar es sobrevivir. Según Álvaro Góngora en su libro "Signos", dice que el espacio le permite al sujeto situarse en un mundo, ubicarse y ocupar un lugar desde el cual pueda actuar según su entorno. Cada sujeto vive su vida con un tiempo y espacio propios que le permiten ser-en-el-mundo, es la cultura de cada grupo la que introduce y orienta a los individuos en estas complejas dimensiones de su mundo. (Góngora, 2001 p: 168, 171)

- Siento lastima por ellos- nos explicó Rosario- (…)
- Y si te da lástima, ¿por qué los matás? –pregunté de metido-
- Porque toca. Vos lo sabés. (Franco, 1999 p: 42)

Rosario además de todo estaba conjunta a una belleza, de la cual se valía para realizar sus actos delictivos.

- "Del humo u las luces emergió Rosario como una Venus futurista, con botas negras hasta la rodilla, y plataformas que la elevaban más allá de su pedestal de bailarina, con una minifalda plateada, y una ombliguera de manga sisa y verde neón; Con su piel canela, su pelo negro , sus dientes blancos, sus labios gruesos y unos ojos que me tocó imaginar porque bailaba con los ojos cerrados para que nadie la sacara de su cuento, para que la música no se le escapara con alguna distracción, o tal vez para no ver a la docena de guaches que la creían propia, encerrándola en un círculo que no sé cómo Emilio pudo traspasar (…)" (Franco 1999:p 92)

A lo largo de la obra se nos presentan varios crímenes que cometía Rosario valiéndose de sus encantos, y su identidad ya estaba marcada por este acto.

"Recuerdo las veces que vi a Rosario besando a otros hombres y los recuerdo cayendo muertos después de un balazo seco, disparado a ras del cuerpo, aferrados a ella, como si quisieran llevársela en su beso mortal" (Franco, 1999:p.102)

(…) esto no se va a perder patico-le dijo ella- lámeme la cara y después me das un besito en la boca con lengua.
El patico no entendió la actitud de Rosario per para resarcirse le obedeció (…) ella mientras tanto había sacado el fierro de su cartera, se lo puso a él en la barriga, y cuando se le hubo chupado toda la lengua, disparó. (Franco, 1999:p 43,44)
Modalidades
En las modalidades se pueden determinan las competencias del sujeto, en Rosario Tijeras observamos varios tipos de modalidades, tales como:
Q- NS: En esta primera modalidad Rosario Tijeras quiere NO estar conjunta al pasado, se sustenta con la siguiente cita:
- Voy a dejarlo todo, parcero, todo. Voy a dejar esto que me está matando, voy a dejar esta vida maluca, los voy a dejar a ellos, voy a dejar de ser mala, parcero. (Franco, 1999:p 127)
- Rosario siempre ha luchado por olvidar todo lo que ha dejado atrás, pero su pasado es como una casa rodante que la ha acompañado hasta el quirófano. (Franco, 1999: p.12)

Q-NS: Al principio, cuando las personas cercanas le pusieron el apodo Tijeras, ella no quiso estar conjunta a esta nueva identidad.
- Le cambiaron el apellido contra su voluntad y causándole un gran disgusto (Franco, 1999:p12).

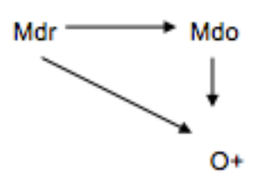
P-S: Sin embargo, finalmente ella se acostumbró a este nuevo Apellido, entonces, solo por el nombre se puede determinar a esta mujer como criminal, pues este sería un instrumento para matar. Después se acostumbró y hasta le quedó gustando su nueva identidad.
- Con el solo nombre asusto (…) y eso me gusta-. (Franco, 1999:p13)

Ahora tenemos varias citas que nos hacen saber que Rosario quiso estar, y estuvo conjunta a la venganza.
Modo de existencia virtual: Cada vez que iba a donde doña Rubi, me lo encontraba, y fue hasta que le perdí el miedo, hasta que decidí que me las tenía que pagar.
Modo de existencia actualizado: Entonces yo le seguí el jueguito de las risitas y el coqueteo hasta ponerlo bien contento.
Modo de existencia realizado: le dije que se quitara la ropita (…) yo lo empecé a sobar por allá abajo, y en una de esas saqué las tijeras (…) y ¡taque!, le mandé un tijeretazo en todas las güevas. (Franco, 1999:p 37)

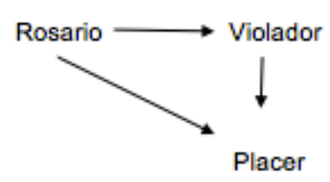
Manipulación

Entre los tipos de Manipulación que Rosario utilizaba para obtener lo deseado, se encuentra:

Manipulación por Tentación:

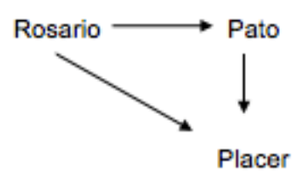


En este primer caso, la manipuladora sería Rosario, el manipulado el primer hombre que la violó y el objeto de deseo el Placer:



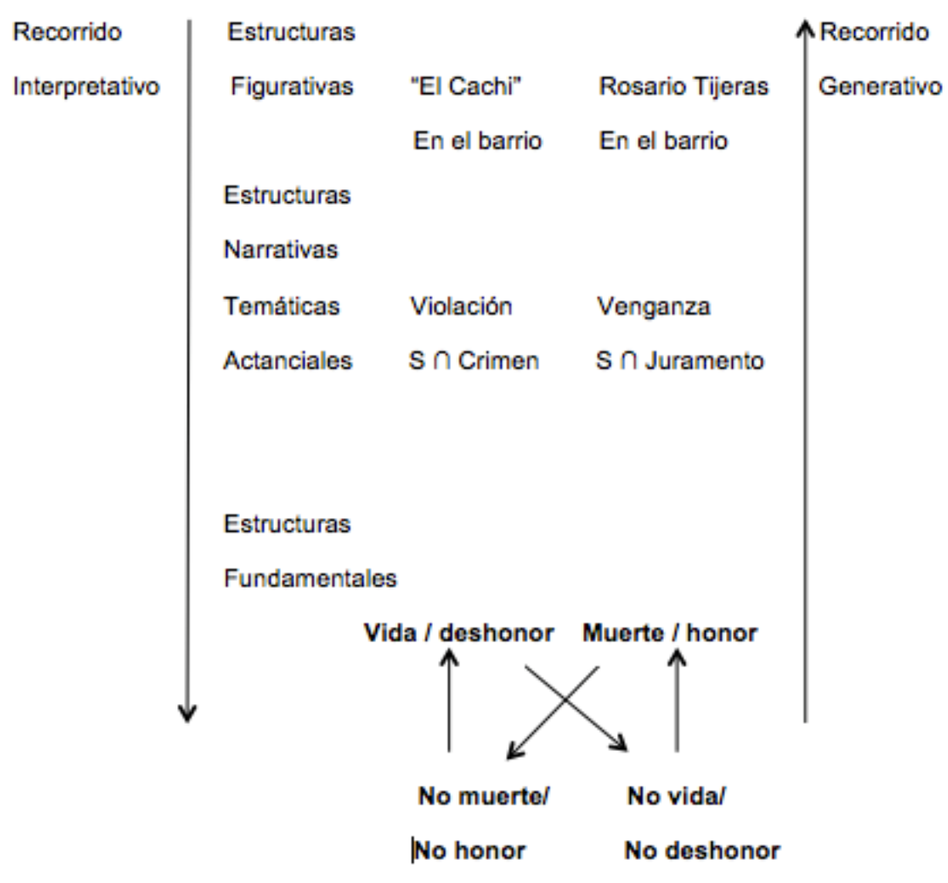
"Me dejé dar besitos, me dejé tocar por donde antes me había maltratado, le dije que se quitara la ropita y que se acostara juicioso al lado mío, y yo lo empecé a sobar por allá abajo, y él cerraba los ojos diciendo que no lo podía creer, que qué delicia, y en una de esas saqué las tijeras de doña Rubi que yo había metido debajo de la almohada y ¡taque!, le mandé un tijeretazo en todas las güevas".(Franco, 1999 :p 37)

En el segundo caso la manipuladora y el objeto de deseo es el mismo, sin embargo el manipulado es el Pato, un amigo de ex novio, el cual le hizo un reclamo:



"Como ella se lo había ordenado, llegó a la boca, sacó la lengua y le pasó el sabor amargo a Rosario: ella mientras tanto había sacado el fierro de su cartera, se lo puso a él en la barriga, y cuando se le hubo chupado toda la lengua, disparó". (Franco, 1999 :p 43)

Recorrido interpretativo-generativo de Rosario ∩ crimen como victimaria



Conclusión
Por medio de este análisis, logramos dar cuenta de los aspectos que tuvieron relevancia en el contexto en el cual se desenvuelve Rosario Tijeras, las acciones que desencadenaron que su identidad se modificara, las personas con quién tuvo contacto durante toda la obra, y los aspectos que llevaron a configurarla como mujer criminal.

Leíamos que Rosario estuvo conjunta al crimen desde los ocho años, a esta edad la violaron, suceso que marco todo su programa narrativo; el espacio donde creció, que fue en las comunas de Medellín, no le ayudo en nada ya que allí se vive un ambiente de violencia como pan de cada día; además en su hogar, convivía con las tijeras que su madre, las cuales no solo utilizaba para hacer sus labores domésticas, sino para amenazar a su padrastro. Para terminar, el ejemplo de su hermano no era el mejor, ya que era un delincuente y cobró venganza de la violación de su hermana, capando al agresor.

Entonces, con base en el análisis anterior, estamos de acuerdo con lo que dice Edith Aristizabal y José Amar en su libro "Psicología Forense: Estudio de la mente criminal"

- Desde lo forense, el delito es entendido como un producto de una debilidad biológica o psicológica, o como alteraciones del comportamiento que resultan de un ambiente social malsano que impide la formación en el criminal de las barreras que garantizan la sujeción a las normas sociales que rigen cada cultura humana.

Bibliografía

Aristizabal Diezgranados, Edith & Amar Amar, José (2010) Psicología Forense: Estudio de la mente criminal. Ediciones Uninorte. Barranquilla-Colombia
Fontanille, J. (2001) Semiótica del discurso. Fondo de Cultura Económica, Perú.
Franco, Jorge (1999) Rosario Tijeras. Editorial Norma. Colombia
Góngora, Álvaro. (2001) Semiótica Urbana, EN Signos (168-171). Centro Universidad Abierta. Colombia
Greimas A.J. (1993) La semiótica del texto: ejercicios prácticos (2da Ed.), Ediciones Paidós, Barcelona.

Titulo: Los discursos como dispositivos de disciplinamiento y control de género en la cultura minera
Autor: Paulina Salinas
Adscripción: Universidad Católica del Norte
Email:

Resumen:
Palabras clave:

Titulo: Nueva Homeostasis: De la incertidumbre a la posibilidad de reconexión del hombre hiperconectado a la quietud espiritual
Autor: Marcelo Luis B. Santos
Adscripción: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Email: marcelolbsantos@gmail.com

Introducción

Un padre, por más que reconozca en su hijo a un ser que, a pesar del vínculo filial, tiene su propia individualidad, sus procesos de aprendizaje y su vida particular y única, siempre quiere, por apego, afecto, evitar que el hijo pase por sufrimientos o experiencias desagradables por las que él ya pasó algún día. Ésta es una de las funciones básicas del lenguaje: tal como cualquier tecnología del hombre primitivo, nace instintivamente como una estrategia de supervivencia en su entorno. Así, el padre formaliza su experiencia o su conclusión, anticipando al hijo una regla, una prohibición, o al menos un consejo. A veces el padre entiende que hay necesidad de explicar el origen del consejo, prohibición o regla. Otras veces de forma más déspota simplemente dicta sin satisfacer la curiosidad natural del hijo.

La reacción del hijo, así como del alumno frente al profesor o del ciudadano frente a la autoridad, puede variar desde la obediencia ciega hasta la desconfianza injustificada, dependiendo de la relación que se establece entre ambas partes y del nivel de importancia de la experiencia para el aprendizaje en la situación. Sin embargo, el ejercicio del desapego, presente en muchos pensadores místicos, insiste que se puede enseñar el camino pero no conducir al aprendiz de la mano. En muchas situaciones, hay que dejarlo que descubra solo. Puede ser necesario que el hijo pase por un susto, que el alumno repruebe el curso o que el ciudadano choque su auto al cruzar un semáforo en rojo, para que ellos incorporen el mensaje de forma definitiva, entendiendo no sólo la idea sino también la intención del que le conducía.

Así es también en la relación de las autoridades religiosas con sus fieles, pues de cierta forma la religión depende del lenguaje. Cómo podría difundirse una religión si no fuera la verbalización, externalización de una percepción la que, por definición, debiera ser inexpresable de la experiencia más individual y a la vez más universal de la humanidad, que es su conexión, o más bien su potencial conexión con Dios. La necesidad revelada por muchos místicos de expresar su experiencia a través del lenguaje - unos con el trasfondo caritativo de compartir; otros con el paternal de conducir; y otros con el maquiavélico de generar poder – externalizándola, lleva a equívocos importantes, como la antropomorfización o la zoomorfización de la divinidad. Lo anterior es solo un ejemplo de la consecuencia natural de la propiedad más intrínseca de la comunicación, que es justamente su incapacidad de representar la integralidad. La comunicación será siempre parcial, sujeta a límites cognitivos, instrumentales, culturales, sujeta a defectos propios de la constitución individual de cada ente participante en el proceso comunicativo y de las herramientas y técnicas utilizadas en dicho proceso. Por otro lado la experiencia mística, aún cuando es descrita con uso del lenguaje, es descrita como indescriptible y a la vez como integral. De ahí una contradicción clave para la investigación mística y para el reconocimiento del valor de las instituciones eclesiásticas como guías para la comprensión de la naturaleza, acercando sus seguidores de Dios. ¿Será posible la transmisión, a través del lenguaje, de experiencias definidas a través de este mismo lenguaje como incomunicables? Es más: ¿será útil? ¿Cómo se insertan estas cuestiones en una sociedad hiperconectada, "always-on"?

Pero las religiones no son solamente lenguaje. Están también los ritos y prácticas, entre ellos, la salmodia, la oración, la reclusión, la meditación, el ayuno y la penitencia. Para que las palabras no sean el único guía, la experiencia, individual, colectiva, ritualista o introspectiva, trata de darle sentido a las palabras. ¨Sentido¨ más bien como el ¨sentir¨ las palabras, la internalización de los conceptos descritos en los libros. La religión puede así ser entendida como la sistematización de procedimientos y la organización y registro de conocimientos adquiridos por alguien externo al seguidor con el objetivo de, quizás, mostrarle el camino.

Están las palabras (libros, maestros) y la experiencia (ritos, prácticas). Pero algo hace falta. A este ¨algo¨ muchos han llegado por diferentes caminos. En esta ponencia haremos un acercamiento sobre la relación entre esta búsqueda interior y el lenguaje a partir de algunos conceptos de la Fenomenología y la Semiótica de Charles S. Peirce y propondremos el ayuno de lenguaje como estrategia para buscar quietud e introspección en nuestra sociedad hiperestimulada cognitivamente.

Fenomenología y Religión

Verdad y Realidad

Peirce dice que la verdad es ¨un acuerdo de opiniones¨ . Es decir, la verdad es mucho más dinámica, incompleta, relativa y falible que la idea presente en el sentido común. Este ¨acuerdo de opiniones¨ es una estabilización transitoria del desarrollo del conocimiento humano, que persistirá hasta que se sobreponga el próximo acuerdo entre las autoridades reconocidas en aquél periodo histórico, en aquella región, país, ciudad, en fin, en aquella circunscripción espacio-tiempo. Las rupturas de estas verdades pueden llegar a ser tan chocantes para los ¨mantenedores¨ de la palabra como para motivar a, si bien tal vez no llegar al extremo de quemar al pensador, místico o científico que predice el próximo acuerdo, ridiculizarlo o hasta castigarlo – como pasó cuando la Iglesia Católica obligó Galileo a retratarse además de forzarlo al cárcel doméstico sumado a lectura de 7 salmos penitenciales por el resto de su vida porque él defendió la teoría heliocéntrica de Copérnico, afrontando fuertemente las creencias y los acuerdos de este tiempo.

La verdad, por lo tanto, es el acuerdo que une la naturaleza, única, inexpresable, dinámica, insondable, a la cultura humana, la que es necesariamente registrada a través del lenguaje, por lo tanto, limitada a sus códigos, recursos de expresión, su falibilidad intrínseca. La verdad es, en esta acepción, la mejor representación sígnica de la naturaleza en un determinado recorte del espacio-tiempo. Y las religiones, como las ciencias, son simplemente facetas de esta idea de verdad.

Conexión con la Naturaleza

Nómbreselo Dios, Tao o Mapu, hay algo que está en todas partes que es objeto de admiración e investigación de todas las religiones. Expresiones como armonía, conexión, unidad indican que en gran parte de las religiones existe una sugerencia de una posible integración espiritual del hombre con la naturaleza. Tal vez una percepción innata y olvidada culturalmente de que somos naturaleza. En las palabras del jefe indio Seattle:

La savia que recorre el cuerpo de los árboles lleva consigo la historia del piel roja. (...) Todo lo que le ocurra a la tierra, le ocurrirá a los hijos de la tierra. Si los hombres escupen en el suelo, están escupiendo en sí mismos.

Sin embargo, como percibió rápidamente el jefe Seattle, acosado por la sociedad blanca a vender sus tierras ancestrales – y seguramente muchos otros pueblos originarios de nuestro continente como los Mapuche o los Guaraní – nuestra cultura no facilita dicha percepción. No solo nos sentimos dominadores, a la vez señores de la naturaleza pero ajenos a ella, sino más bien estamos, en la mayor parte del tiempo, dedicados a diferentes tipos de reflexión, principalmente de carácter simbólico, abstracto, alejándonos de cualquier posibilidad de sentirse parte de algo más grande que nuestro ego y nuestro entorno cultural. Es decir, estamos sobrepasados por lenguaje, cultura humana. Pero, según Peirce, hay otros estados de la mente que, a pesar de que puedan estar abandonados temporalmente en esta cultura contemporánea, sobretodo la vertiente occidental de inspiración judaico-cristiana, reflejan estas anheladas posibilidades de conexión. Veamos brevemente cómo funcionan los Estados de la Mente de la fenomenología peirceana.

Estados de la Mente

Para Peirce, somos una especie de lago sin fondo en cuya superficie inciden constantemente estímulos – que él llama de perceptos. Estos estímulos tienen más o menos efecto en nuestra conciencia, pudiendo provocar, a través de procesos de asociación de ideas – por contigüidad o similitud – que ¨nuevos¨ conceptos, ideas, imágenes, afloren en esta superficie. La superficie de este lago es nuestra interfaz de interacción sensible con el mundo: son los sentidos, el pensamiento, el lenguaje, el cuerpo.

Dichos estímulos, o perceptos, pueden afectar nuestra mente de tres distintas formas, según el mismo autor. Nuestra mente puede operar en cualquiera

de estas tres, no necesariamente de forma separada, discriminada sino que priorizando uno de los tres que esté más presente. Son diferentes formas de lidiar con el lenguaje que el hombre logró desarrollar y que reflejan diferentes estados de la mente en relación a los estímulos del ambiente – tanto natural como cultural, tanto internos al cuerpo humano como externos. Son ellos primeridad, segundidad y terceridad.

Primeridad

La primeridad es un estado de la mente que podría ser interpretado como más primitivo, ya que es pre-lenguaje. Es la sensación antes del sentido, el insight antes de la idea, el sentimiento antes de que se le nombre.

Primeridad es el estado de somnolencia del que uno despierta del sueño profundo, sin saber donde está; es el súbito e inesperado calor del primer día de primavera; son las "mariposas en la guata" cuando se conoce alguien especial. Puede ser también la adrenalina pura durante un terremoto; el segundo antes de un accidente automovilístico; el sonido casi inaudible que te enojaba sin que te dieras cuenta; la percepción, cuando bailas una canción, que tu cuerpo y la canción son uno.

Imagine la siguiente situación: estás volviendo del trabajo, caminando, cabizbajo, a eso de las 18h30, fatigado, ansioso para llegar a la casa. En un determinado instante, sin mucha razón, levantas la cabeza y te das con una bella puesta de sol en la montaña. Hay un escalofrío que te domina antes que puedas darte cuenta de la emoción misma. Este instante, anterior al pensamiento ¨que bonito¨ y a la explicación ¨es que el cielo está azul pero con algunas nubes que reflejan el color rojo del sol etc¨, es lo que se llama primeridad. Es una especie de vacío instantáneo de la mente y de los sentidos, una emoción pura e innombrable – o anterior a su concienciación y a su posterior nombramiento dentro del espectro de emociones conocidas y clasificadas.

Segundidad

La segundidad es el estado de conciencia frente a una situación definida en el espacio-tiempo. Es la relación básica de acción-reacción gracias a o hacia un fenómeno. La segundidad es el presente corpóreo, el ¨estar¨, es la relación del individuo con el mundo a través de sus sentidos, cuerpo y hasta extensiones de su cuerpo – tales como herramientas o aparatos técnico-tecnológicos.

La primera vez que se hace cualquier acción motora, uno tiene que estar lo máximo posible concentrado en el momento para aprender y realizar el movimiento o acción. Al aprender a manejar un auto, por ejemplo, la persona está muy atenta a cada etapa: entrar, poner el cinturón de seguridad, verificar si está enganchado, prender el auto, enganchar, soltar el freno de mano y despacio ir soltando el embrague y presionando el acelerador simultáneamente. Para alguien que sabe manejar, hasta esta descripción escrita parece obvia, aburrida. Sin embargo ¿quien no ha prendido el auto enganchado aún después de años de aprender a manejar? ¿O se ha olvidado ponerse el cinturón de seguridad? En deportes radicales como buceo o paracaidismo es más común haber accidentes con deportistas experimentados que con los nuevos, pues los experimentados fácilmente dejan de ¨estar¨, dejan de preocuparse de las precauciones y medidas de seguridad pues ya llevan años sin tener un accidente, aumentando su autoconfianza y "automatizando" procedimientos. Esta capacidad de actuar basado en la experiencia pasada, de aprender y con eso cambiar o predecir nuestra forma de actuar o la de otros es representativo del tercer estado de la mente que ser verá a continuación que es la terceridad.

Terceridad

La terceridad es el estado de la mente que entiende, racionaliza, sintetiza, establece relaciones lógicas, saca conclusiones. Este es el estado de la mente que considera el tiempo, pasado y futuro. Permite el actuar basado en un aprendizaje anterior, permite especular que pasará a priori de un evento, acción, experimento. La terceridad es la capacidad que tiene el humano de almacenar información y conocimiento y reutilizarlos cuando necesario, estableciendo relaciones. La palabra-clave para entender la terceridad es mediación. Sólo sé que al ver una luz roja debo detenerme porque en algún momento de mi vida me han enseñado. Solo puedo tirar una moneda para arriba y agarrarla de vuelta porque en algún momento entendí que hay una ley que la atrae para abajo, al igual que a mi cuerpo. De esa forma, no es necesario tirarme del 20º piso de un edificio para darme cuenta que mi cuerpo no sobreviviría. Es decir, no todo aprendizaje demanda la experiencia sensorial, sino más bien puede ser concretado a través del experimento conceptual, lógico.

Cuando tienes delante tuyo una naranja, en primeridad, eres la naranja, estás en la naranja. Cuando ves la naranja, la agarras, la tocas, la hueles, la comes, estás en segundidad, estás con la naturaleza. Cuando te acuerdas como era el sabor de la naranja, o cuando no la comes porque sabes que te va a causar acidez o porque alguien te dice ¨no la comas porque está mala¨, estás anticipando a través de lenguaje, abstrayendo de la experiencia, por veces hasta con el propósito de evitar la experiencia, por lo tanto no estás "con" ni "en" la naranja.

Práctica Religiosa y Estados de la Mente

Registros

Toda religión tiene sus escrituras sagradas. Son ellas las directrices que permiten mantener relativa homogeneidad en el pensamiento, el comportamiento de sus seguidores y practicantes. Llámese Torá, Corán, Biblia, Popol Vuh o Mahabharata, el libro sagrado es el punto de convergencia de la religión y la virtualización de su "contrato" . Dichas escrituras son representaciones, por lo tanto, sensibilizan la mente a través de la terceridad, a través de representaciones simbólicas. De igual forma lo hacen el lenguaje pictórico, los registros orales, películas y cualquier otro tipo de registro de lenguaje.

Ritos

Otra característica en común de las religiones es la creación y reproducción de ritos y prácticas colectivas, como la misa católica o los bailes chinos. Los ritos tienen una motivación interesante, que es acercar el practicante de la experiencia, creando ambiente para acceder al segundo estado de la mente: la relación. El principio inseparable de la acción-reacción, la conexión con el momento presente, el estar atento a los sentidos, al cuerpo, a los estímulos sensoriales que están incidiendo a todo instante es una clave para traer la práctica religiosa para el ámbito de la experiencia, no apenas del aprendizaje conceptual, racional, que provoca la lectura de los libros.

Introspección

Mencionamos los estados de la mente segundidad y terceridad, nos falta el primero. La primeridad es un estado de la mente que es más complicado de percibir, comprender, ya que es pre-comprensión, pre-lenguaje. A partir del momento que se exprime, que se escribe, se habla, se define que es la primeridad, ya deja de serlo, solo restando el trabajo de inducción para que uno entienda lo que es. Y luego tratar de identificar la descripción con la experiencia personal. Pero no es fácil identificarlo en nuestra vida. Más difícil aún es explicarlo o aprenderlo a partir de una explicación. De forma que este es el paso más difícil tanto para comprender como para practicar.

La búsqueda de la introspección es vital para la experiencia mística. El desapego con lo exterior, la búsqueda de la plenitud, del amor, de la vida "en Dios", como dicen muchos místicos, es el paso más difícil e importante para los que hacen esta opción. La primeridad es un estado de la mente en que se vacía todo lo que es cultural, se desconectan los sentidos, se desautoriza la mente a racionalizar. Yo no puedo representar un árbol a través de la primeridad, siquiera pensarlo en términos de lenguaje. Sentir el árbol con las manos o mirarlo sería segundidad. Describirlo por palabras o dibujos simbólicos sería terceridad. En el ámbito de la primeridad, solo puedo SER el árbol.

Pero en una sociedad de consumo, que prima por las apariencias, que busca siempre el reconocimiento externo de las acciones positivas – premio, agradecimiento, remuneración –, estamos hiper-dependientes del lenguaje. Apariencia es de cierta forma la expresión de la individualidad a través de todos los aspectos externos al individuo, como la ropa, los bienes materiales, los gestos, todas manifestaciones que pueden ser identificadas como comunicación, lenguaje, por lo tanto terceridad. El reconocimiento solo sirve si es verbalizado sea con un elogio, una medalla, un aumento de sueldo, una mirada. Es una reacción. Otra vez lenguaje.

La otra cara de la moneda sería la motivación interna, individual y profunda. Es hacer un favor sin esperar el agradecimiento; hacer una donación sin aparecer en la televisión; Es portarse de determinada manera simplemente porque se cree que es correcto, no porque es ventajoso, lucrativo, sino que todo lo contrario, puede ser perjudicial al individuo en el plan superficial – por ejemplo financieramente – pero la motivación, nacida de la certeza de que estoy haciendo algo en pro de la armonía en el mundo, de la certeza de que estoy en sintonía con la naturaleza, es medida por otros factores. La satisfacción no es como un clímax de película de Hollywood, más bien debiera ser calma, silenciosa y contemplativa.

Resta la pregunta: ¿Cómo hacer para conseguir el ambiente y la motivación para la introspección en una sociedad en que las religiones están en queda aunque la espiritualidad, la inquietud, el reconocimiento del vacío interno parecen crecer? ¿Será posible, y más, será un camino válido hoy por hoy? ¿O se debiera volver al pasado, dejar las tecnologías de la comunicación, recluirse, explotar las metrópolis y partir todo del cero en el campo, con más tiempo y contacto con la naturaleza?

Nueva Homeostasis

La inquietud y la inestabilidad actual de los sistemas religiosos y la crisis de la institucionalidad eclesiástica, sobre todo la católica, indica cambio. Una de las soluciones encontradas en la sociedad posmoderna es el sincretismo individual – como si una religión fuese una bicicleta modular que se puede armar con las partes que te gustan de cada marca. Otra alternativa que se ve con cierta frecuencia es el aislamiento – en un monasterio, un bosque o una comunidad alternativa. Muchas veces son grupos con visiones de mundo similares que se juntan para vivir en comunidad en mayores o menores niveles de radicalidad, dejando a veces de usar dinero, medicamentos, electricidad etc. Esta alternativa configura un caso de ruptura con la sociedad en búsqueda de una forma radicalmente diferente y no-integrada de convivir. Es salir del sistema.

Hay un problema para esta solución de aislamiento: el cambio en realidad es solamente una temporal re-estabilización del sistema de creencias y religiosidad, lo que no significa fin del proceso. Es una especie de pausa en un constante evolucionar. Pero ¿en qué circunstancias se dará dicha pausa?¿Cuál será el rol de la religión en nuestra sociedad?¿Cómo se adaptará una sociedad adicta al lenguaje para disfrutar de los beneficios del silencio?

Hay muchas propuestas para buscar este silencio necesario en nuestras sociedades – extrovertidas en su esencia – pero que se pueden dividir en dos propuestas, las que llamo arcaístas y las integradas. Las arcaístas son las que preconizan una vuelta al pasado y las integradas son las que proponen soluciones adecuadas a la realidad actual o observan e incorporan las tendencias visibles en sus perspectivas. En la primera estrategia, por ejemplo, predomina la idea de aislamiento y de desarrollo de comunidades desvinculadas del resto del mundo, buscando autonomía, una especie de ¨micro-clima¨, como un oasis en el desierto. La segunda perspectiva es revolucionaria y conformista a la vez. Revolucionaria porque imprime una visión alternativa y ofrece soluciones activas para ayudar a construir el camino de la espiritualidad y conformista porque no combate las tecnologías o los cambios culturales, sino que más bien propone que se reeduque críticamente a la gente para lidiar con dichos cambios. En este segundo caso están aquellos que miran la realidad de frente y buscan cambiarla desde sus entrañas. Como suele decir una amiga médica tras su retorno de un retiro espiritual en Nepal: difícil es ser zen en un turno en la Posta Central.

Si por un lado, enfrentar al sistema con todos sus elementos, variables y complejidades es mucho más difícil, cada logro seguramente es más sólido. A continuación se propone que el camino de ruptura y aislamiento no es una solución viable para este dilema, para luego presentar una propuesta de un nuevo equilibrio para que florezca la espiritualidad contemporánea.

¿Aislamiento o Integración?

Abandonar el lenguaje para volver a un estado de conexión con la naturaleza puede ser un camino posible y muchas veces puede resultar exitoso. Sin embargo, en términos de sistemas, sería como aislarse en algún pretenso sistema cerrado sin contacto con el exterior lo cual en la práctica es imposible y su emulación es cada día más complicada por la integración mundial efecto de los crecientes procesos de globalización y urbanización.

Somos un sistema complejamente interrelacionado. La fuga o el aislamiento, la desconexión completa con el mundo el que se vive es una utopía, una quimera inalcanzable. Volver al pasado, desdeñando los logros de la civilización es un intento de volver a un nivel de menor complejidad en el sistema – que debieran ser – según Prigogine, Uyemov y otros – irreversibles.

Otra posibilidad sería cerrar el sistema, por ejemplo organizando una comunidad que se pretende desconectada del mundo. Sin embargo sería ingenuo tratar de crear, como en un ejercicio abstracto de física o química en el colegio, las "condiciones normales de temperatura y presión" para poder aplicar las fórmulas de esas disciplinas sin margen de error. Bueno, los científicos saben que el margen de error es muy real y que es imposible aislar perfectamente un sistema de su entorno. Más temprano que tarde su estabilidad y su modo de vida será sumamente afectado con la llegada del "progreso": una maderera que invade sus tierras ancestrales, una hidroeléctrica que a centenas de quilómetros de sus tierras puede alterar el curso de los ríos afectando su subsistencia o una planta que contamina el suelo y el aire con sus residuos tóxicos.

Cualquier sistema, por definición, por más rígido que sea, es abierto en alguna medida. El utópico aislamiento será indudablemente invadido – o más bien "contaminado" - por el entorno que camina en otra dirección. Si no hay una mezcla con el entorno, buscando una nueva homeostasis – equilibrio estable del sistema considerando los constantes cambios en el ambiente – no hay un nuevo nivel de estabilidad para el sistema – en términos de sistemas, un nuevo évolon.

Ayuno de Lenguaje

La búsqueda de esta nueva homeostasis significa el reconocimiento de un cambio en curso en la civilización y la necesidad de incorporar las nuevas variables. Nos referimos aquí mayormente a las variables que describen la forma como nos comunicamos y toda la órbita alrededor de este tema. ¿Es posible una sociedad que logre conjugar los avances tecno-comunicativos con la testaruda resiliencia demostrada a lo largo de la historia de una conexión con la naturaleza, conexión que al parecer sólo es posible justamente a través de la negación sistemática y consciente del uso del lenguaje? Mejor dicho, conexión que es posible al aquietarse aún que se tenga la oportunidad de hablar, chatear, tutear, llamar. En medio de tantos aparatos, sonidos, puentes comunicativos ¿será uno capaz de optar por no elaborar lenguaje – incluso no pensar?

Muchos autores místicos predican que para poder experimentar vivir en Dios, es necesario controlar nuestra dependencia de los sentidos. Es decir, no ser esclavo de los placeres – de la comida, bebida, sexo etc. – para mantener una autonomía de decisión. El dominicano brasileño Frei Betto habla del "ayuno de los sentidos", una práctica que significa ser capaz de no atender a las demandas sensoriales aunque ellas estén disponibles, como estrategia de lograr dicha autonomía de decisión. La idea que hay detrás es que si eres capaz de no atender a los deseos del cuerpo, tienes fuerza y sobriedad para decidir de forma neutra, sin pasión, sin impulsividad, sin apego, sin ser dominado por el deseo. Este dominio del deseo ganándole a la razón es algo de lo más común en la sociedad postmoderna, gracias, entre otras cosas, al exacerbado hedonismo, narcisismo e individualismo característicos de nuestro tiempo: adulterio, endeudamiento, obesidad, entre tantos otros. En otras palabras, cuando una persona se deja llevar por su impulso narciso-hedonista, queriendo satisfacer sus demandas – no necesidades – inmediatamente, muchas veces consciente de que tendrá problemas futuros por ello, es un reflejo de la debilidad carnal, de que uno esta dominado por sus sentidos. De ahí la idea del ayuno.

El ayuno de los sentidos es justamente lo contrario. Al igual que el que sale a correr constantemente para mantener sus músculos activos y preparados para el uso en un partido de fútbol o una maratón, el ayuno sistemático de los sentidos es una estrategia para lograr tomar decisiones sobrias y desprendidas de sus deseos cuando se enfrente a algún dilema. Análogamente se puede proponer un ayuno de lenguaje. La hiperestimulación cognitiva que vivimos hoy no debe disminuir en las próximas décadas – quizás nunca – apoyada por las tecnologías de comunicación. La única posibilidad que visualizamos de que este ambiente de amplias posibilidades comunicativas pueda ser fértil a la espiritualidad es que la humanidad aprenda a ayunar el lenguaje.

Tener la posibilidad de publicar algo en Twitter no significa que voy a publicar. Aunque esté accesible y tenga señal en la cumbre del Everest, soy siempre el que decide si contestar o no la llamada. Tener la puerta abierta al infinito universo de información a la Internet con mi laptop o mi celular no significa que yo no puedo contemplar una flor por algunos minutos en mi jardín.

El nuevo eslabón de estabilidad de nuestro sistema social posiblemente radica en la recuperación del control sobre nuestras posibilidades comunicativas. Como niños pequeños con un juguete nuevo, jugamos con las tecnologías de la información y comunicación de forma desmedida y ya vemos los primeros síntomas de adicción, en particular en países ¨early adopters¨ como EEUU y en particular Corea del Sur. Es hora de plantearse la relevancia de ser capaz de estar sistemáticamente off:

¿Qué resta de la vida si un hombre no puede oír el llorar solitario de un ave o el croar nocturno de las ranas alrededor de un lago? (jefe Seattle, 1855)

Referencias Bibliográficas

MARCUS, Greil (1989) Lipstick Traces. Harvard University Press
Documental Notación Musical #Maca
BETTO, Frei y BARROS, Marcelo (2009) O amor fecunda o Universo. Editora Agir, Rio de Janeiro.
MERTON, Thomas (1999) Novas Sementes de Contemplação. Fisus Editora, Rio de Janeiro.
LÉVY, Pierre (1999) O que é o Virtual? Editora 34, São Paulo.
LASN, Kalle (1999) Culture Jam: How to reverse America´s suicidal consumer binge – and why we must. Harper Collins, Nueva York.
LASCH, Christopher (1983) A Cultura do Narcisismo. Editora Imago, Rio de Janeiro.
SANTOS, Marcelo L. B. (2005) Design Hipermídia na Internet: Uma análise semiótica dos padrões de comunicação online. Disertación de magíster, PUC-SP, São Paulo
PEIRCE, Charles S. (2003). Semiótica. 3ª edição, 1ª reimpressão, São Paulo: Editora Perspectiva.
PEIRCE, Charles S. (s/d). Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural.
SANTAELLA, Lucia (s/d). Why Peirce's Semiotics is also a Theory of Communication. São Paulo, disponível em Jan/2003 em < http://www.pucsp.br/~lbraga/ >.
SANTAELLA, Lucia (s/d). The muscular, the sensorial, and the cerebral machines. São Paulo, disponível em Jan/2003 em < http://www.pucsp.br/~lbraga/ >.
SANTAELLA, Lúcia (1983). O que é Semiótica. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense.
SANTAELLA, Lúcia (1992). A Assinatura das Coisas. Rio de Janeiro: IMAGO Editora.
SANTAELLA, Lúcia (2000). Hipermídia: A trama estética da textura conceitual. In: S. Bairon e L.C. Petry. Psicanálise e História da Cultura. Caxias do Sul: Educs, São Paulo: Editora Mackenzie.
SANTAELLA, Lúcia (2001). Comunicação e Pesquisa: Projetos para mestrado e doutorado. São Paulo: Hacker Editores.
SANTAELLA, Lúcia (2002). Matrizes da Linguagem e Pensamento. São Paulo: Iluminuras: VII – 369-388.
SANTAELLA, Lúcia. Os Significados Pragmáticos da Mente e o Sinequismo em Peirce. Cognitio – Revista de Filosofia, num. 3, nov/2002. São Paulo: EDUC, Angra.
SANTAELLA, Lúcia (2004). Navegar no Ciberespaço: O Perfil Cognitivo do Leitor Imersivo. São Paulo, Paulus.
SILVEIRA, Lauro B. F. Os Primeiros Passos Rumo à Verdade. Cognitio – Revista de Filosofia, num. 3, nov/2002. São Paulo: EDUC, Angra.
SILVEIRA, Lauro B. F. A Comunicação de um Ponto de Vista Pragmaticista. Cognitio – Revista de Filosofia, num. 2 [s.d.]. São Paulo: EDUC, Angra.
DÉBORD, Guy. (1998) Archivo Situacionista Hispano - del original La Societé du Spectacle, Champ Libre, 1967. Consultado en Mayo/2010

Titulo: Atmósfera cotidiana como signo arquitectónico

Autor: Leonardo Seguel
Adscripción: Universidad del Bío- Bío
Email:

Resumen:

Palabras clave:

Titulo: Interculturalidad en la literatura antropológica en chile

Autor: Pilar Andrea Valenzuela Rettig
Adscripción: Universidad de La Frontera
Email: valenzuela.pilar@gmail.com

La literatura antropológica en Chile corresponde a una textualidad interdisciplinaria creada por antropólogos y arqueólogos chilenos contemporáneos que, ante los límites expresivos del discurso científico, buscan nuevas formas discursivas para comunicar la experiencia del contacto y conocimiento del otro. Constituye una nueva clase de literatura, caracterizada por la mutación disciplinaria y cuya teoría es reciente (2010) y en construcción, debido a que los textos son presentados y leídos mayoritariamente dentro del campo de las ciencias sociales como antropología poética y/o literaria y recién comienzan a estudiarse en el campo de la literatura.

El presente trabajo tiene el objetivo de reflexionar sobre la relación entre la interculturalidad y la literatura antropológica en Chile, desde una perspectiva semiótica y basándonos en el análisis del libro El umbral roto. Escritos en antropología poética (1995) del antropólogo Juan Carlos Olivares. La hipótesis que

conduce la reflexión y análisis es que el sujeto antropólogo presenta una experiencia intercultural que se da en medida que el sujeto se relaciona con el otro desde su integridad, no solo profesionalmente, experimentando una situación intercultural que debido a su fuerza intelectual y sensitiva requiere de estrategias interdisciplinarias, antropológicas y literarias, para comunicarse.

El interés por la relación entre la interculturalidad y esta literatura surge a partir de las proyecciones que se desprenden de la tesis doctoral "El diario de viaje/campo como literatura antropológica en Chile" (Valenzuela 2013) que formó parte del Proyecto Fondecyt Regular 2010 Nº1100344 "Literatura antropológica en Chile" a cargo del Dr. Iván Carrasco. En la investigación se incluye y justifica la condición de interdisciplinariedad e interculturalidad en el autor y lector modelo de los diarios que forman parte del corpus de la literatura antropológica. A partir de esta tesis, y del proyecto Fondecyt en general, se plantea la necesidad de ahondar en la relación entre la literatura intercultural y antropológica en Chile, ante las interrogantes como ¿La interculturalidad es un elemento constitutivo de la literatura antropológica en Chile? ¿La mirada del antropólogo como sujeto textual se enfoca en la otredad o interculturalidad?¿La literatura antropológica es un tipo de literatura intercultural?

La literatura antropológica en Chile, como propuesta teórica, surge del análisis de la situación de interdisciplinariedad que presentan textos de antropólogos y arqueólogos chilenos contemporáneos que crean textos de índole etnográfico o etnológico pero con elementos que los asemejan a los literarios. Juan Carlos Olivares en El umbral roto… presenta un proyecto escritural a nivel de marcos discursivos que denomina "antropología poética" y que a nivel paratextual es recepcionado y asumido por otros antropólogos que comparten el proyecto, Daniel Quiroz y Francisco Gallardo, que legitiman la propuesta de Olivares de considerar el texto como parte del desarrollo de la antropología en Chile, como una textualidad que siendo de carácter etnográfico se escribe poéticamente (Cf. Valenzuela 2012). Quiroz, a nivel paratextual, expresa que "Una etnografía poética no es sino recrear la descripción del encuentro con el otro con la imaginación y rigurosidad que nos exige la poesía. La poesía nos permite transmitir las emociones y sensaciones que nos provoca el encuentro etnográfico." (Quiroz en Olivares 1995: 16).

Estos textos son presentados y recepcionados, en primera instancia, como parte del discurso de las ciencias sociales en Chile, principalmente por Miguel Alvarado (2000, 2001 y 2002) y Yanko Gonzalez (2003). Luego, Iván Carrasco (2003) hace hincapié en el carácter interdisciplinario de los textos al considerar a la antropología poética como una manifestación de mutación disciplinaria en Chile y en el 2010 realiza la propuesta de leerlos como una literatura de carácter interdisciplinario que corresponde a "un tipo de discurso que conlleva las condiciones suficientes para ser leído simultánea o alternativamente como texto literario y/o como texto etnográfico/etnológico." (Carrasco 2010: 13-14).

La interculturalidad está presente en la postura teórica de Carrasco al considerar que la literatura antropológica en Chile corresponde a un conjunto de textos literarios de carácter principalmente etnográfico, que surge en medio de la escritura antropológica y puede considerarse un sector de la literatura chilena por su parcial analogía temática y estilística con la textualidad literaria moderna y postmoderna , sin perder sus cualidades etnográficas y etnológicas como la reiteración de temáticas como la del otro diverso, la importancia del viaje para encontrar experiencias y conocimientos distintos, diversos indicios de la formación profesional de los autores-narradores y la descripción detallada de situaciones de contacto intercultural e interétnico (Id.: 14). Estos textos son, según Carrasco: literarios ambivalentes, transdiciplinarios e interculturales (Id.: 19).

Por tanto, a nivel general, podemos afirmar que la interculturalidad es un elemento de la literatura antropológica entendida como código, es decir, como regla asociativa (Cf. Eco 2000). Si se nos presenta un texto cuyo autor-narrador corresponde a un antropólogo o arqueólogo chileno contemporáneo, cuyo texto presenta características interdisciplinarias entre antropología y literatura y un componente intercultural, podemos interpretarlo bajo el código de la literatura antropológica en Chile.

Sin embargo, la interculturalidad no es un elemento exclusivo del código de la literatura antropológica en Chile, más bien es un elemento clave de la literatura intercultural. Carrasco (2005) presenta los proyectos de literatura intercultural en Chile, basándose en la distinción entre interculturalidad sociocultural que corresponde al proceso de comunicación y convivencia natural y cotidiana, y de apropiación de elementos, hábitos y estructuras culturales de las comunidades humanas en contacto para ampliar y diversificas la propia y la otra cultura, de la interculturalidad textual referida al proceso de comunicación entre personas y grupos mediante discursos o textos de distinta condición étnica y cultural que se manifiesta mediante la oralidad y la escritura, dependiente de situaciones y contextos de comunicación intercultural. Es en el ámbito de la interculturalidad textual donde se inscribe la interculturalidad literaria que define Carrasco como la relación entre étnias, culturas, lenguas y dialectos, producida en textos reconocidos como literarios por la comunidad literaria chilena, que se modifican y transforman en la compleja situación de interacción o reciprocidad en que se hallan. En ese momento se presentan tres expresiones principales y destacadas de interculturalidad literaria en Chile: la poesía etnocultural, la literatura del exilio y la literatura de grupos inmigrantes (Id.: 64). A estas se le podría llegar a incluir la literatura antropológica en medida que se investigue esta relación y justifique su inclusión o relación.

En cuanto a El umbral roto… podemos considerar estas dos situaciones de interculturalidad a las que hace referencia Carrasco: al hecho de la interculturalidad sociocultural y la textual. El texto hace referencia a un trabajo de campo, de carácter etnográfico, con metodología de observación-participante con relación a la comunidad de San Juan de la Costa, sin presentar la situación científica-académica que genera el trabajo . El texto de Olivares se divide en cinco capítulos que corresponden a textos creados en los años 1985 y 1986, entre los cuales comparte autoría con Daniel Quiroz en el último capítulo titulado "El umbral roto: La mirada antropológica". La experiencia real de Juan Carlos Olivares-autor corresponde a una situación extratextual que podríamos llegar a definir como una situación de interculturalidad sociocultural, pero nuestro interés, basado en la postura de análisis semiótico de la intención de la obra (Cf. Eco 1992) se enfoca en la interculturalidad textual que pudiera presentar El umbral roto. Podemos interpretar que este texto corresponde a una manifestación de interculturalidad textual en medida que es un texto reconocido como literario (o por lo menos en proceso de canonización) donde se presenta una relación entre culturas que implica una transformación textual, en cuanto crea un proyecto de escritura original y novedoso para el campo literario (Cf. Carrasco 2005: 68).

Un texto etnográfico tradicional-realista se basa en una escritura narrativa que busca representar con detalles o "partes" la totalidad del objeto en estudio, donde el etnógrafo se presenta como narrador científico que observa, cuya experiencia queda marginada a la introducción, pie de página, prefacios y apéndices; donde se excluyen los personajes individuales y se presenta el material etnográfico en forma general, es decir, un hecho (como un matrimonio) se considera como típico y no en su calidad individual y particular; y donde la narración se desarrolla a través de una jerga etnográfica, en la cual se manifiesta la competencia lingüística del etnógrafo a través del análisis de conceptos y del discurso nativo, creando un texto dirigido a un lector académico (Marcus y Cushman 2003: 183-184). En un texto de estas características la otredad se refiere sólo al alterno o diverso, desde una mirada ajena, determinada por una tradición científica-naturalista. Sin duda no corresponde a un texto de carácter intercultural, puesto que el relato se centra en el otro, sin manifestar la "posible o no" relación entre antropólogo-informante. Lo que distinguimos en el texto de Olivares es una participación integral donde el sujeto no se presenta sólo como científico sino como persona, creando un discurso literario donde se desarrollan y confluyen los datos, sensaciones, reflexiones, críticas a la antropología tradicional y el proyecto de la antropología poética.

Este concepto de participación integral, que conlleva a una situación intercultural a nivel textual, la analizaremos en El umbral roto… a través de dos aspectos: primero, a nivel de la macroestructura semántica y luego en su manifestación a nivel de marcos discursivos.

A nivel de macroestructura semántica, en los capítulos "Un encuentro con Arcadio Yefi Melillanca. Bajo la hojarasca estaba la gota de rocío", "Prácticas alucinógenas entre los moradores de la cordillera de la costa" y "La increíble historia de Arcadio Yefi y la mujer de los siete ojos" se desarrolla un relato centrado en el encuentro con el otro (los costinos del área de San Juan de la Costa, Provincia de Osorno), su historia y los puntos de encuentro entre ambas culturas o "estilos de vida" como se refiere Olivares. En el primero de estos capítulos el sujeto ubica el pueblo ferrocarrilero de Trumag como un punto de encuentro entre el antropólogo y Arcadio Yefi, al presentarlo como el lugar donde nace Arcadio y también la madre del antropólogo. Luego el relato se centra en el estilo de vida de Arcadio, para pasar al punto de encuentro, donde el antropólogo tiene el rol de forastero y, a pesar de las diferencias en los estilos de vida, el encuentro estaba esperándoles debido al punto de unión que se establece con el nacimiento de su madre y Arcadio en el mismo pueblo:

Mientras mi madre vivió en Trumag, en los territorios de Butahuillimapu, yo aún no nacía y sin embargo, la evolución de los estilos de vida nos preparaba, a Arcadio y a mí, un encuentro. En aquel entonces nos separaba una remota distancia étnica y cultural y solamente, después de miles de sucesiones e intertemporalidades, nos encontramos, cada unos con sus miserias, derrotas, dolores, ausencias, carencias, recuerdos y soledades porque yo, también soy un vencido y no he participado en guerra ninguna. En aquel tiempo Arcadio tenía 61 años y yo todavía no cumplía los 24 años de edad. (Olivares 1995: 50)

Este punto de unión que se establece entre el nacimiento de su madre y Arcadio representa su participación integral en cuanto el sujeto busca y encuentra un espacio común dentro de las diferencias, experimentando un encuentro en donde se inserta a nivel profesional-racional y personal-emocional. Es más, esta participación integral supera el punto de encuentro en el pasado y se proyecta al deseo compartido del "retorno de un mundo y un estilo de vida que no se perderá en la obscuridad de los tiempos" (Id.). Al establecer la relación a través del nacimiento de su madre en el mismo lugar que Arcadio y de conocer el estilo de vida (las creencias de Arcadio) el antropólogo manifiesta el deseo de ser heredero de ese mundo mítico del pasado, como expone en el último párrafo del relato, luego de presentar dibujos de Arcadio a través de los cuales explica las ceremonias del lepún y el huachihue:

Vean ustedes como de estos dibujos surge la esperanza del retorno de un mundo y un estilo de vida que no se perderá en la obscuridad de los tiempos. Es el deseo profundo de Arcadio y de casi todos los costinos y deseo tan intenso podría dejarnos solos y desolados si no hundimos nuestras manos entre los sueños de los moradores del área de San Juan de la Costa, con el propósito de encontrar allí, nuestro propio deseo: ser herederos del mito de la gota de rocío. (Id.)

El capítulo "Prácticas alucinógenas entre los moradores de la Cordillera de la Costa" presenta como macroestructura semántica el uso del latúe. El encuentro se da entre el antropólogo y el herbatario Juan Floridor Cheuquián quien lo instruye en los usos del latúe como planta medicinal y en cómo es usado por brujos para producir alucinaciones que llegan a provocar locura y muerte. La participación integral a la cual hacemos referencia se manifiesta en el consumo del latúe por parte de un antropólogo al cual se nombra como Negro Pájaro Cuervo para proteger el nombre del culpable (como se expresa en "Anotaciones"). El antropólogo decide experimentar el uso del alucinógeno y el análisis que realiza de la experiencia se comunica desde las concepciones de los costinos, debido a que expresa haber entrado en el mundo de Don Juan Latúe. El antropólogo presenta su experiencia personal desde los códigos culturales de los otros:

Negro Pájaro Cuervo nos habla de su experiencia. Sentí que estaba un poco alejado de la realidad. Sin entender mucho lo que había pasado. Pero en todo caso enriquecido. Creo haber conocido a Don Juan Latúe, y se portó bien con todos nosotros. Nos mostró lo interesante de su mundo, pero advirtiendo también sus peligros y, verdaderamente, prefiero los míos y los de mi mundo. Respeto mucho a Don Juan, pero volver nuevamente, de ninguna manera /…/ es un mundo muy respetable, pero no es mi mundo /…/ es un mundo interesante y peligroso. (Id.: 67)

El capítulo "La increíble historia de Acadio Yefi y la mujer de los siete ojos" corresponde a la sección del texto donde la narración está más centrada en el otro.

Este texto presenta como macroestructura semántica la concepción costina del mar, las costumbres y creencias en relación a él a través de los relatos de Arcadio Yefi. El antropólogo pasa a ser un nexo entre la voz de Arcadio (que se presenta en cursiva) y el lector, a través de narraciones breves y reflexiones. El encuentro se produce entre los sujetos de diversas culturas, sin embargo, en este capítulo el encuentro adquiere un tono más informativo-reflexivo que emocional. La participación integral puede deducirse al final del texto cuando el sujeto reflexiona sobre la divinidad representada en la Iglesia Católica y el ser mitológico del Abuelito Huentiao, presentado un punto de encuentro íntimo en la situación de vacío que ambos sienten ante la religiosidad católica:

Toda la realidad detallada, el alma que tenía la antigüedad, el reglamento de la antigüedad, que nos enseñaban los agüelos, se confunde por el tiempo resquebrajado por el silencio, el olvido y la muerte. el fraile enciende los cirios y velones en los altares donde Arcadio y yo, no vemos nada, sin embargo, entre las sombras horadadas por el titilar de la lumbre maloliente, surge nuevamente, empalada, herida y suplicante, la imagen de un hombre que sólo es el silencio, el olido y la muerte. el lugar de Huentiao en Arcadio Yefi Melillanca, pareciera estar vacío. Entonces, en el devenir, esperaremos el día, por siempre a recordar, cuando Arcadio, retorne a Cuinco, después de haber realizado el viaje al océano, con las manos vacías. En aquel instante postrero, tendremos la certeza que, las aguas del océano, se han transformado en un páramo y, el esqueleto roto del traro, hundiéndose en las arenas desoladas, bajo el peso transparente de los vientos, nos relatará la ausencia de la divinidad. (Id.: 85)

A nivel de marcos discursivos, analizamos los otros dos capítulos que conforman el texto: el primero, titulado "El exilio de la fragancia resquebrajada o una reflexión en torno a la antropología" y el último, "El umbral roto: la mirada antropológica".

En "El exilio de la fragancia resquebrajada…" al antropólogo propone una nueva forma de relato etnográfico basado en la búsqueda de la verdad etnográfica que no es "la verdad partidista del militante, del creyente o del simpatizante, ni siquiera la filosófica, mucho menos la periodística" (Id.: 21). Más bien corresponde, según el antropólogo, a los estilos de vida insertos en una realidad-total, donde el etnógrafo no puede distinguirse como observador del objeto de estudio, sintiéndose prisionero de esa realidad-total y sintiendo el miedo al no poder colocar una distancia real entre él y el objeto. Luego del miedo, expresa el sujeto, viene el cambio y la liberación, dando como fruto un trabajo más veraz, más antropológico y más humano:

Al mirar más allá de las fronteras reales de su objeto de estudio, el antropólogo, descubre que ese objeto continúa encadenado a la inmensidad eterna de la realidad total y se horroriza, y siente miedo cuando se percibe él mismo también prisionero de aquella realidad total, sin poder, pese a sus esfuerzos intelectuales, colocar una distancia real entre él (sujeto) y la problemática a investigar (objeto); cambia, después de mucho sufrir, podrá liberarse y no dudamos que su trabajo será más veraz, más antropológico y fundamentalmente, más humano." (Id.: 24)

Olivares presenta una propuesta de trabajo y relato etnográfico donde el sujeto experimenta un encuentro completo-integral, debido a la conciencia de ser parte de esa realidad total en la que está participando, ya no distinguiendo entre sujeto-objeto, sino como parte de esta nueva categoría que es la unión entre el sujeto y el objeto (antropólogo-estilo de vida) (Id.). Corresponde a una experiencia que se grafica como el desplazamiento del estilo de vida del sujeto antropólogo a la búsqueda de la otredad, donde entra en contacto con los otros estilos de vida y el sujeto se transforma en "un peregrino que busca similitudes y diferencias":

El viaje ya no es un simple ir y venir sin sentido. Llevan al hombre desde el manantial de su propio estilo de vida hasta las vastedades obscuras, desconocidas, mágicas y misteriosas de otro estilo de vida, su preocupación y su razón de ser. Desde ahí mismo el antropólogo viaja a la otredad de una realidad que había permanecido ausente. Es un peregrino que busca similitudes y diferencias, su estilo de vida. (Id.: 24-25)

Es la participación integral del sujeto en contacto con el otro la que le permite ver, experimentar y comunicar la realidad-total que lo conduce a poder comprender el profundo, diverso, complejo y real significado de los estilos de vida (Id.: 26):

La realidad eterna nos abre las puertas, esas puertas nuevas (probablemente conocidas de antaño) que llevan al conocimiento certero, nos orienta a nuevos caminos sin fin, (alejados del rumbo cotidiano de los que siguen la rosa náutica anclada en el mar obscuro de la ignorancia), nos destroza (he ahí mis alucinaciones, he ahí mi llanto, he ahí todos mis sueños erosionados por el tictaqueo incesante de la realidad tremenda), nos confunde (a veces pareciera que el recuerdo tuviera existencia real y presente) y nos deja prisionero en un vacío insondable. Este vacío, el terrible espacio es un vacío fértil /…/ su exploración constituye el punto de giro hacia el cambio. (Id.: 27)

La participación integral se manifiesta en la afirmación del antropólogo de que "El éxito del trabajo etnográfico se sustenta en la capacidad de poder ser el otro." (Id.: 28). Un éxito que implica conocimiento del otro, pero también un cambio en el sujeto, en su estilo de vida, un cambio que Olivares determina como una ofrenda, una entrega llena de soledad:

El antropólogo como ofrenda es la transformación del hombre en otro hombre, motivado por la soledad que lo impulsa a derrotar el vacío para buscar así, en la ausencia, distintos estilos de vida en donde poder ser otro. De fondo, en esta idea, están el viaje y el arraigo como factores fundamentales de la acción etnográfica. El desarraigo impide el trabajo etnográfico. (Id.: 29)

El antropólogo es un peregrino, un sujeto en viajes de conocimientos de nuevos estilos de vida, donde el conocimiento implica un cambio en él, pero no un abandono o negación de lo que es. Olivares se refiere al desarraigado como aquel antropólogo que busca y justifica la objetividad de su trabajo etnográfico a través de la afirmación de haber "asumido sus prejuicios y suspendido los juicios" (Id.: 25). Estos antropólogos son los que, según Olivares, han fracasado debido a que su quehacer es "un quehacer desarraigado y por lo tanto, carece de significación (en el sentido importante) en el logro del relato (principalmente) y la explicación de fondo." (Id.: 26). El error del desarraigo de los antropólogos cae en no asumir la realidad, en ver la categoría antropólogo-estilo de vida como una unidad divisible.

Otro concepto clave del proceso de conocimiento del otro, o de la propuesta antropológica de Olivares, es el del vacío. Este es presentado como parte de la ofrenda del sujeto, como la entrega que implica conocer al otro mediante el cambio personal que se experimenta al ser el otro:

En la ausencia está la presencia. Sólo es necesario buscar y en esta búsqueda hay que renunciar, sacrificarse, ser ofrenda, caminar en el vacío para surgir desde la otra realidad transformado en otro, habitando el lar, la tierra. (Id.: 29).

En el último capítulo, "El umbral roto: la mirada antropológica", Olivares ahonda en la crítica a la antropología y realza la obra literaria de Joseph Conrad, como ejemplo de una manifestación de la realidad-total, postura que ya había sido introducida en el primer capítulo al afirmar "La literatura en cambio, al contrario de la antropología, no ha dejado de lado a la realidad eterna." (Id.: 26) mostrando como ejemplo el relato El reino de este mundo de Carpentier, Cien años de soledad de García Márquez y el poema Los trenes de la noche de Teillier. Así, a nivel de marcos discursivos, presenta el mirar literario presentado por Conrad, como una mirada antropológica desde la cual puede superar su crisis (Id.: 95), es decir, como la mirada de la antropología poética. Se expresa que es una mirada inocente, clara, absolutamente transparentada, como la de un niño, una mirada que indaga y participa en el trabajo de campo (Id.: 96-97), una mirada total (Id.: 102) en donde se manifiesta la labor del antropólogo, "Mirar el mundo en el mirar del otro." (Id.: 103).

Esta mirada-antropológica es la que acompaña al viaje-antropológico, que es el viaje "en busca de un estilo de vida diferente, todavía ausente, escondido entre las sombras y, ese otro viaje, ese movimiento en la interioridad del viajero (…)" (Id.: 103). Olivares nos dice que implica una búsqueda del otro y de sí mismo, un viaje que posibilita el encuentro entre hombres diferentes y el encuentro del antropólogo consigo mismo, en medida que "intenta averiguar lo suyo en lo otro" (Id.: 103).

En conclusión, la literatura antropológica en Chile presenta un carácter intercultural que la relaciona con la literatura intercultural en Chile, sin embargo, para precisar el tipo y nivel de relación es necesario investigar a mayor profundidad las teorías de ambas literaturas y el corpus de la literatura antropológica. En el caso de El umbral roto… establecemos que presenta un carácter intercultural en medida que el sujeto textual se relaciona con el otro a nivel integral, tanto profesional como emocionalmente, por lo que debe recurrir a estrategias interdisciplinarias para poder comunicarla. En específico, analizamos que en cuanto a macroestructura semántica se desarrolla el encuentro con el otro y los puntos de unión que implican una participación integral (el pasado en común, el deseo similar, el vacío ante la religiosidad católica y la práctica del latúe); a nivel de marcos discursivos, se manifiesta un proyecto escritural de carácter etnográfico y literario, basado en la búsqueda de la verdad etnográfica, entendida como un práctica antropológica que se origina de la certeza de inclusión de todos los estilos de vida en una realidad total donde el antropólogo no puede colocar una distancia real con el objeto de estudio. Bajo esta concepción de realidad-total se produce una participación integral donde el sujeto pasa a ser el otro, a mirar desde el otro pero no a partir del desarraigo, más bien entendiendo que luego de la experiencia del trabajo de campo su estilo de vida ha cambiado. El trabajo de campo, entendido como viaje, implica un ir donde el otro, encontrarse con el otro, ser el otro y luego mirarse, mirar cómo ha cambiado a partir de la experiencia. Por tanto, en el texto no se presenta una postura centrada en la otredad, por el contrario, corresponde a una postura donde el sujeto se hace visible y partícipe de una relación intercultural.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarado, Miguel. 2000. "Los últimos poetas del aldea. Notas sobre la antropología poética como posibilidad hermenéutica". Revista Austral de Ciencias Sociales 4: 151-166.
____. 2001. La antropología poética como textualidad híbrida. Tesis de Doctorado en Ciencias Humanas. Universidad Austral de Chile. Valdivia.
____. 2002. "Introducción a la antropología poética chilena". Estudios Filológicos 37: 169-183.
Carrasco, Iván. 2003. "La antropología poética como mutación disciplinaria". Estudios Filológicos 38: 7-17.
____. 2005. "Literatura intercultural chilena: proyectos actuales". Revista Chilena de Literatura 66: 63-84.
____. 2010. "Literatura antropológica chilena: fundamentos". Estudios Filológicos 46: 9-23.
Eco, Umberto. 1992. Los límites de la interpretación. Barcelona: Lumen.
____. 2000. Tratado de semiótica general. Barcelona: Lumen.
González, Yanko. 2003. "Nuevas prácticas etnográficas: el surgimiento de la antropología poética". Comp. Nicolás Richard. Movimientos de campo, en torno a cuatro fronteras de la antropología en Chile. Guatemala / Francia: Ed. ICAPI y Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
Massone, Mauricio. 2005. Santa María. Una isla en el desván del tiempo. Concepción: Ediciones Escaparate.
Marcus, George y Dick Cushman. 2003. "Las etnografías como texto". Eds. Geertz, Clifford; James Clifford y otros. El surgimiento de la antropología posmoderna. Barcelona: Gedisa.
Mignolo, Walter. 1978. Elementos para una teoría del texto literario. Barcelona: Crítica.
____. 1986. Teoría del texto e interpretación de textos. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Olivares, Juan C. 1995. El umbral roto. Escritos en antropología poética. Santiago de Chile: Fondo Matta / Museo Chileno de Arte Precolombino.
Recasens, Andrés. 2003. Pueblos de mar. Relatos etnográficos. Santiago de Chile: Ediciones Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias, Universidad de Chile.
Van Dijk, Teun. 1993. Estructuras y funciones del discurso. México: Siglo XXI.
Valenzuela, Pilar. 2012. "Entre antropología y literatura: recepción de El umbral roto. Escritos en antropología poética". Acta Literaria 45: 137-151.
____. 2013. El diario de viaje / campo como literatura antropológica en Chile. Tesis Doctorado en Ciencias Humanas. Universidad Austral de Chile. Valdivia.

Titulo: Principios semióticos del diseño háptico.Percepciones sensoriales codificadas en imágenes mentales. Caso de estudio: Ceguera Congénita.

Autor: Manuel Agustín Velázquez Luévanos, Erika Rivera Gutiérrez, Miguel Ángel Rubio Toledo
Adscripción:
Email: manuve74@hotmail.com, fad_graf@yahoo.com.mx, miguelblond72@yahoo.com.mx

Introducción.

Los aspectos culturales de cada región han relegado a quienes padecen alguna discapacidad física, obligándolos a desarrollar sus capacidades biológicas activas, con las que suplen las limitaciones a las que se enfrenta, valiéndose de procesos especiales para enfrentarse a un mundo que no ha sido diseñado para ellos.

Con arreglo a la clasificación internacional de enfermedades establecida por la Organización Mundial de la Salud, (OMS, 2012) la función visual se subdivide en cuatro niveles:

- Visión normal. (normovisual)
- Discapacidad visual moderada.
- Discapacidad visual grave.
- Ceguera.

Cuando se habla de personas con discapacidad visual moderada y grave son aquellas personas que podrían ver o distinguir, aunque con gran dificultad, algunos objetos a una distancia muy corta, utilizando ayudas especiales, se reagrupan comúnmente bajo el término débil visual y junto a la ceguera representan el total de casos de discapacidad visual. Cuando se habla de ceguera, el término se aplica a aquellas personas que no ven nada en absoluto o solamente tienen una ligera percepción de luz (pueden ser capaces de distinguir entre luz y oscuridad, pero no la forma de los objetos).

"Una discapacidad no debería definirse solo por las condiciones físicas o mentales, sino por como afectan estas condiciones a la integración social y al desarrollo personal de un individuo, bajo esta premisa, cualquier persona que tenga dificultad para encajar en algún entorno social se convertiría en discapacitado"(Frascara, 2000).

El concepto de diseño, estipula que todo elemento gráfico que es creado, debe comunicar o servir como instrumento de comunicación manteniendo un equilibrio entre estética y funcionalidad, y escasas veces son consideradas diferentes capacidades físicas que entorpecen este proceso de comunicación visual, son exentos de análisis factores que prohíben la emisión del mensaje.

Contenido.

Con apego a la Reglamentación Internacional de la Salud de la OMS, la ceguera es catalogada en tres áreas, ceguera congénita, donde el problema de visión es de nacimiento, ceguera espontánea o adquirida donde el sentido de la vista ha sido interrumpido de forma tajante en algún accidente o por causa medicas, y ceguera paulatina donde el problema de refracción de la luz va declinando de manera degenerativa hasta llegar a la perdida de la vista (ONCE, 2012). En el mundo hay aproximadamente 285 millones de personas con discapacidad visual, de las cuales 39 millones son ciegas.

La Convención Sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad de la ONU (CONADIS, 2010), menciona el derecho a la participación en la vida cultural hacia el público invidente, pero faltan profesionales que entiendan como se pueden relacionar conceptos y percepciones a partir de la sensibilización del resto de los sentidos biológicos.

El sistema de lectoescritura braille creado por Louis Braille ofrece una alternativa para registro y lectura de texto, pero este método no es conocido por la totalidad de las personas ciegas, y aun siendo así, el suponer que el conocimiento solo puede ser transmitido por el texto escrito es una aberración a los nuevos sistemas educativos, donde materiales didácticos y audiovisuales desarrollan la capacidad cognitiva del individuo, encontrando la desventaja que estas herramientas auxiliares son susceptibles al uso de la vista (Lara, 2011).

El ciego, es incapaz de codificar la información lumínica que entra por el ojo y no se genera una interpretación real y exacta de lo que todos podemos observar, sin embargo es susceptible a las manifestaciones sensoriales que su cuerpo sintonice, adquiriendo como propias las emociones que pueda sentir a través del olfato, tacto, gusto y oído, reinterpretándolas y unificando estos conceptos en su propia imagen mental, generada como concepto propio de los estímulos sensoriales que el ciego percibe y codifica en su mente.

El diseñador debe entender que la imagen no solo es visual, sino que es el concepto abstracto que se forma en la mente del espectador, y aun cuando la persona carezca del sentido de la vista tiene la capacidad de ser generador de imágenes. Alejandro Montes de Oca redacta "El ver no se limita al sólo registro de la realidad tal cual, sino que implica de alguna manera un juicio. La percepción es llevada por un sujeto, e involucra un proceso cognitivo de aprehensión del mundo fenoménico y representa una actuación interpretativa y propositiva de parte del yo" (López, 1993). El termino "ver" es transportado a algo mas haya del registro de imágenes.

La palabra Háptica se puede identificar desde su origen del griego "Hapthys" que se refiere al tacto o percepción del tacto. Algunos teóricos como Herber Read (Jaime, 2012) han extendido el significado a todo el conjunto de sensaciones no visuales que percibe el individuo. De este modo el diseño háptico es propuesto para generar mensajes eficientes que canalicen los estímulos percibidos por los sentidos biológicos y evoquen imágenes en la mente del ciego.

Para comprender el proceso cognitivo de una persona ciega, se recurre a la semiótica definida por Saussure como un sistema de signos, formada por dos partes inseparables, el significante y el significado (Di Girolamo, 1985), en el contexto de un ciego estos signos son codificados de manera diferente a como los canaliza un normovisual, de este modo un signo o significante tendrá un mensaje implícito en su creación, pero el significado será otorgado según las manifestaciones que despierte en el interpretante, en este caso el ciego.

Un signo solo puede trabajarse como signo cuando el interpretante tiene un concepto previo asociado al signo, es primordial desarrollar en el ciego una base de datos sensoriales asociativos, podría llamarse a esto una especia de alfabetidad visual como la que nos establece Dondis (2011) pero sin llegar a concretarse exclusivamente a signos visuales, esto permitirá generar asociaciones morfológicas, cromáticas y conceptuales al momento de interactuar con signos táctiles.

Peirce divide a la semiótica en tres ramas: la pragmática que implica al sujeto parlante (Signo), la semántica que implica la relación entre el signo y la cosa significada, y finalmente la sintaxis que tiene por objeto la relación formal entre los signos, y sus posibles combinaciones con otros signos (Carintini y Peraya, 1979), de este modo se establece a todo estímulo creado con una estructura háptica como un signo pragmático que implica su esencia en emitir un mensaje.

La semántica en un mensaje háptico es la interpretación o significación propia que el ciego otorgue al interactuar con el comunicado háptico, y se ubicará a la sintaxis en el contexto en el cual se da dicho mensaje pudiendo evocar diversos significados. Todos los elementos anteriores son mezclados y canalizados por el ciego para generar su propia interpretación del conceptos y así generar su propia imagen mental.

El objetivo del diseño háptico es establecer los fundamentos aplicables a la pragmática en la elaboración de mensajes, y que estos signos sean codificados en la mente del ciego por medio de la semántica para generar conceptos adquiridos en un contexto especialmente diseñado para personas con discapacidades visuales.

El objeto (signo) dice Peirce es el referente que presupone un conocimiento para que sea posible proveer alguna información adicional sobre el mismo (López, 1993). Dicho de otro modo, el ciego debe de conocer con antelación al signo para que éste sea significante para él y la asociación de conocimiento solo será posible en la medida que el ciego interactúe con fluidez en el mundo natural en el que se desarrolle.

El representamen es una abstracción que se usa para atraer al objeto ausente a la mente del receptor, bajo un concepto háptico es posible representar un color verde solo por la asociación táctil de la textura del pasto bajo los pies, o percibir el color rojo por el contacto con una superficie que irradie calor, en resumen, crea en la mente de una persona un signo aun más desarrollado (López, 1993). En un concepto háptico obliga al ciego a desarrollar su capacidad de interpretación cognitiva y asociarla a algún estimulo ya registrado previamente.

Finalizando el cuadro, el interpretante es aquello que piensa, que recibe los signos y los interpreta, implicando mayor libertad de significación, bajos su propia perspectiva genera la imagen mental evocada por los diferentes estímulos hápticos.

Desde la sintáctica se deben de generar símbolos bien analizados en un mensaje claro y directo, con el cual se pueda terminar el proceso de comunicación creando los argumentos deseados por el diseñador y transcritos en la semántica, para ser interpretados por el ciego. El proceso sígnico para la comunicación puede darse al concebir un mensaje como la organización compleja de muchos signos, (Eco, 1980) por lo tanto entre emisor y destinatario ha de haber un código común, es decir, una serie de reglas que atribuyan un significado al signo.

En un proceso de comunicación en el que no exista código, no existe una significación, por consiguiente el ciego requiere generar dichos códigos con referentes vivenciales que formen este tipo de alfabetidad.

"Comunicarse es usar el mundo entero como aparato semiótico" (Eco, 1973), para un ciego la interacción con el mundo requiere de la amplitud de sus sentidos biológicos, y en medida que el diseñador genere comunicados hápticos, el acercamiento al mundo conceptual que rodea al ciego será de mayor acceso para generar los códigos de signos a los cuales el invidente podrá remitirse al momento de otorgar significados para la generación de imágenes mentales.

El signo es un termino que no puede definirse de forma asilada ni en la sintaxis, ni en la semántica, ni en la pragmática (Morris, 1994) es la labor del diseñador, generar el signo analizando el simbolismo que pueda adquirir en la concepción de interpretante (ciego) y plantear su representación dentro de un contexto donde converjan diversos estímulos sensoriales.

Fundamentando la creación del diseño háptico la semiología se retoma como la ciencia de la interpretación de los signos y cómo influyen los sistemas significativos para la interpretación de los comunicados, desarrollando dos principios básicos, el índice y la seña (Mounin, 1970). El índice es un signo que no muestra el significante pero hace la alusión a él, o crea el vínculo directo para su interpretación, la aplicación del índice en un concepto háptico implica generar

un mensaje abstracto, en el que la representatividad del signo queda en un segundo plano, estimulando el proceso cognitivo del ciego.
Para la interpretación del índice se requiere capacidad de interpretación de un signo que no se muestra de forma representativa. Caso diferente, la seña, es un signo que representa de forma directa el concepto a comunicar, facilitando la interpretación del mensaje. Aplicar la seña en forma directa y no poética como en el caso del índice, genera la fluidez del mensaje y no requiere de la abstracción del mensaje, ambas formas de signos son validas en la composición de mensajes hápticos, pero el diseñador debe de analizar, el momento oportuno para aplicarlos.
Un lugar idóneo para la implementación de la seña sería durante los procesos de enseñanza, como la letra en negro, éste método tiene por objetivo que el ciego conozca la morfología del alfabeto arábigo, distinguiendo por medio del contraste de niveles cada uno de los caracteres que lo comprenden, con la finalidad de conocer la lectoescritura como la realiza un normovisual, otorgando al ciego la posibilidad de realizar actividades que el Braille no le permite, como el hecho de poder firmar con rúbrica.
El índice como medio de representación de un signo conlleva una representación más abstracta, implica la asociación de un significado evocado pero no representado táctil, olfativa o sonoramente, y éste debe de ser traducido por el interpretante, por el contexto y la sintaxis en la que se desenvuelva el signo pudiendo connotar conceptos diferentes, dependiendo de las percepciones, vivencias y características propias del interpretante, el resultado del significado siempre será influido por el contexto empleado, y se debe considerar las características socio culturales donde el signo cobre vida, para de este modo optimizar la comunicación del ciego.
Como en cualquier sistema semiótico, los signos no tienen un significado específico y constante, y como todo lenguaje vivo dependen en gran parte de la situación y las combinaciones en que sean usados, es decir, del contexto (López, 1993), para la interpretación de un mensaje López Rodríguez propone el estudio de la denotación que consiste en un nivel donde se establece una relación simple entre el signo y su significado, sin la participación de ningún elemento retórico. Y la connotación en cambio es la dimensión retórica del signo, donde todo aquello que, a través de los signos, es capaz de evocar, excitar, sugerir, o implicar algo de modo neto o impreciso (López, 1993). Trasladado a un ejemplo háptico, una figura tridimensional con la forma icónica de un corazón, será el elemento denotativo, que al ser manipulado por el tacto activo connotará el concepto abstracto del amor, por la asociación del sentimiento a la morfología del signo del corazón, pudiendo llegar en un momento dado hasta la connotación del color rojo, que comúnmente es aplicado como complemento a la forma del corazón para llegar al concepto "amor", y esto sin la necesidad de utilizar la vista para la interpretación del signo. Se complementa este sencillo ejemplo, agregando una fragancia de fresa o frutos rojos perceptibles por el olfato para evocar la cromática cálida al concepto de "amor".
Con el fin de comprender este asunto, debe distinguirse entre el tacto pasivo y el tacto activo; mediante el primero, una persona percibe los objetos sin desplazar las manos sobre ellos; lo hace con sus sentidos que le permiten conocer texturas, temperaturas y consistencias. En el segundo caso la gente explora objetos con movimientos de las manos y dedos para obtener información. En el tacto activo, llamado percepción háptica, se captan contornos de elementos, formas, la estructura global y puede decodificarse información más compleja (Lara, 2011).
El diseño háptico al igual que la retórica "consiste en una elaboración programada y por lo tanto no espontanea, de un mensaje a fin de que resulte efectivo para persuadir" (Prieto, 1990); no hay figura retórica que no fuera programa con antelación. Ante este concepto, el diseño háptico es una herramienta que comunica, crea imágenes mentales y puede ser un instrumento educativo, "Nada hay en el intelecto que no pase antes por los sentidos" (Ibídem p.46), dicho esto las posibilidades de desarrollo cognitivo y la estimulación de los sentidos, puede ser facilitado gracias a piezas diseñadas para la adquisición de conocimiento, que amplié los códigos de signos que el ciego debe de desarrollar para comprender mejor los signos denotativos de su contexto sociocultural.
Un mensaje connotado, requiere de un análisis social, cultural y hasta antropológico, ya que un signo puede tener no uno, sino múltiples significados, entre los cuales el interpretante debe de elegir alguno de ellos e ignorar los otros. El diseñador debe de reconocer si el signo presentado denota el mensaje literal, o connota un concepto desarrollado mas haya de lo evidente, pero siempre será el signo háptico el que posea toda la carga informativa. En el caso de que el ciego (interpretante), no conozca la naturaleza del signo o su sistema de significación, no podrá otorgarle un valor connotativo, y no se considera un signo que comunique un mensaje. Simplemente es una representación más, sin concepto, que tal vez pueda ser percibida por los sentidos, pero al no tener un referente, no cumple con la función de signo, es excelente que el ciego pueda comprender símbolos, pero la comunicación no se ejerce al comprender un símbolo aislado.
El diseñador debe buscar la conjunción de símbolos dentro de la mente del ciego; la riqueza de significados dependerá de las evocaciones que le otorgue el ciego, las cuales por el hecho de no contar con la vista ya se encuentran reducidas, de este modo el diseñador tiene la obligación de aplicar aquellas que sean más relevantes y buscar los sistemas de composición donde la aplicación de estos signos puedan conjugar en un mensaje común.
La armonía, el ritmo, equilibrio, los contrastes, texturas, morfologías, son elementos de una composición gráfica que deben de ser evaluados y reconfigurados para comprender que su aplicación, en personas ciegas no es la misma que para un normovisual, de este modo cada signo podrá ser interpretado de manera independiente, pero al interactuar con cada signo y sus conceptos percibidos, conforma una composición detectable mediante tacto activo, pudiendo evocar una connotación clara y concordante con la que el diseñador buscó expresar.
Mediante el tacto pasivo, un signo puede ser reconocido en su morfología y codificar su denotación, pero el proceso de clasificación del mensaje no termina aquí, si este signo se encuentra dentro de una composición háptica, el tacto activo interactúa con el resto de los signos que conforman el comunicado o composición háptica, la cercanía entre signos, las texturas, los contrastes calóricos, los materiales, el área de la composición y la ubicación de los signos dentro del formato, etc. agregarán datos informativos, que cambian la percepción original del signo analizado de manera independiente, y al percibirlos como parte de un todo, el mensaje connotado es exaltado a un nivel cognitivo elevado al supuesto en un primer acercamiento por el tacto pasivo.
Lo anterior solo es explicado mediante el uso de signos táctiles, sin embargo al añadir más signos susceptibles por medio del olfato, gusto y oído, el significado se enriquece y se vuelve otra cosa provocando descubrir algo que esta mas allá del objeto original (López, 1993). Imagine que tiene en sus manos un objeto, al manipularlo percibe que es un cuenco circular y vacío, el material frío y liso le hace suponer que es de porcelana y el sonido que provoca al chocar con sus uñas u otro objeto lo corrobora, por último detecta que en uno de sus lados tiene un asa, ES UNA TAZÓN, a reconocido el objeto, y puede otorgarle múltiples y muy diversos significados, ahora detecta un aroma a café recién molido, no distingue palabras pero escucha murmullos y risas a su alrededor, usted no puede ver pero si percibir luces y sombras y se da cuenta que esta en un lugar con mucha iluminación, ventilado y con un ambiente cálido. Lo más seguro es que usted se imagine disfrutando de una tarde de verano, sentado en algún café disfrutando de un expreso doble, y todo ello nace del simple signo del tazón y los signos adheridos a su conjunto. Ahora imagine que tiene en sus manos el mismo objeto, escucha llantos y sollozos, a la vez percibe un aroma de flores y de un poco de humedad en el ambiente mezclado con un discreto aroma a café, no puede percibir luces, detecta que está en un lugar de sombras provocando una sensación de frío, usted está en un funeral.
En ambos casos el signo detectado por el tacto activo es un tazón, pero el resto de los signos hápticos, codifican la información para generar dos contextos diferentes, que concluyen en connotaciones paralelas, pero no congruentes entre si. Para llegar a estas conclusiones se debe conocer de forma vivencial el asistir a una cafetería y a un funeral, dicho de otra forma, esta información se encuentra registrada en forma de códigos y los signos expuestos anteriormente corresponden a este código.
"La organización sensorial, es el núcleo original de la percepción. Para que haya percepción es además necesario que el núcleo de esos datos sensoriales organizados se les añada un significado" (Ibídem p.233). Este concepto nace tomando a la vista como principal medio de percepción, pero es 100 % aplicable al diseño háptico, Alejandro Montes de Oca corrobora este concepto. "El ver no se limita al solo registro de la realidad tal cual, sino que implica de alguna manera un juicio, involucra un proceso cognitivo de aprehensión del mundo fenoménico a través de los sentidos y representa una actuación interpretativa y propositiva de parte del yo" (Ibídem p.234).
El proceso de comunicación de los signos puede causar otras interpretaciones en el público que lo registra como propio, el uso de metáforas para el diseño de objetos o mensajes es una herramienta utilizada por el diseño emocional para generar afinidad con el objeto analizado respecto a sus significaciones connotativas. La fundamentación lingüística juega su parte en la definición de un objeto de diseño, un signo puede integrar múltiples funciones, pero todas pertenecer al mismo género que da identidad a la semiótica del objeto, otorgándole atributos en un sin número de sentidos. Un signo puede mutar del concepto original y convertirse en otro, que simbolice algo más que para lo que fue creado, reconfigurando la intencionalidad de comunicación con la que se generó, y otorgándole una nueva identidad.
Conclusión:
El diseñador debe conocer el signo detectado e interpretarlo en un significado propio, desarrollando imágenes generadas en la mente del interpretante, que solo podrán ser analizadas por el ciego, generando un desarrollo sensorial y por consiguiente una adaptabilidad a su contexto sociocultural, exaltando la importancia de analizar los códigos empleados en los métodos de enseñanza y desarrollo cognitivo en personas de baja visión.
Todo signo es relevante según el valor del interpretante, la creación de un sistema de significación para una persona ciega, puede resultar irrelevante para un normovisual, pero para un ciego significa un cambio en la concepción de su entorno y su adaptación social facilitando el proceso de comunicación. Estos signos pueden ser percibidos como signos siempre y cuando se tenga una información previa del significado, donde el interpretante invidente pueda crear su propio concepto, dentro de un proceso sencillo para él.
El uso de las figuras retóricas es muy recomendado, pues desarrollará la habilidad cognitiva del invidente. Pero a la par, es posible caer en el problema al emplear soluciones hápticas sintetizadas, o por el contrario muy exageradas en su forma, que dificulten el proceso de comunicación, el reto en este sentido es encontrar el balance perfecto, en el que el signo siga trabajando como ícono sin llegar a una abstracción de sus partes, donde la esencia misma del signo se vea sacrificada, ya que esto llevaría a la pérdida connotativa del signo.
De las figuras retoricas existentes son varias las posibles a aplicar, pero siempre se debe pensar en la funcionalidad y la capacidad de representación en un público limitado de códigos o conceptos visuales a los cuales asociar el concepto táctil. Un concepto lingüístico claro que sirva de base para su traslado a comunicados hápticos, es en gran parte el éxito de la emisión de un mensaje, el diseñador tendrá que abandonar sus sistemas habituales de diseño y reinterpretarlos en la comunicación háptica.
Esto conlleva romper estructuras establecidas en el modo de trabajo de la mayoría de los especialistas del diseño, y comienza la sensibilización del tacto, gusto, olfato y oído, al igual que con las funciones de cada sentido biológico y sus diferentes formas de actuar en cuanto a su función. Generarán en el interpretante, el mensaje referencial con el cual podrán formar una imagen mental sobre el mensaje denotado por medio de los signos de la composición háptica.
El poder de la retórica debe de ser siempre aplicado con cuidado y el comunicador debe de ser ético con los esquemas propuestos. El diseño háptico busca

crear estímulos sensoriales que lleven a la generación de un concepto en la mente de los ciegos, y aunque se pueden aplicar las figuras retóricas, éstas deben de ser estudiadas con mayor esmero al igual que los niveles de abstracción o significación, eliminando elementos que no ofrezcan información y generen confusión en el ciego, pero se debe cuidar no simplificar en su máximo al signo.

Para lograr esto se debe de persuadir al diseñador a sensibilizarse y as formular diseños hápticos eficientes. En el libro "Diseño Gráfico para la Gente" Jorge Frascara (2000), marca la responsabilidad del diseñador al momento de abordar un proyecto nuevo de diseño, invita a realizar comunicados incluyentes a todas las personas, tomando en cuenta las capacidades especiales que esta pueda tener. Es momento de generar conciencia y establecer fundamentos teóricos que faciliten esta labor en la practica profesional del diseño.

Fuentes de Consulta

Bibliografía

- Carintini, E. y Peraya, D. (1979) "Elementos de semiótica general". España, Colección GG Diseño.
- Di Girolamo C., (1985) "La cultura del 900" México, Editores Siglo XXI
- Dondis a D. (2011)"La sintaxis de la imagen, Introducción al alfabeto visual".

1ra. edición, 22ª. Tirada, España, Colección GG Diseño.

- Eco, U. (1980) "Signo". España, Editorial Labor
- Eco, U (1973) "Introducción al estructuralismo". Madrid España, Alianza.
- López Rodrígez, J., (1993) "Semiótica de la comunicación gráfica". México, INBA/UAM AZ.
- Montes de Oca, A. (1989) "Hacia una concepción semiótica de la vista". México, UAM Xochimilco.
- Morris, C. (1994) "Fundamentos de la teoría de los signos". España, Paidós.
- Mounin, G. (1970) "Introducción a la semiología". España, Anagrama.
- Prieto Castillo, D. (1990) "Retórica y manipulación masiva". México, Premia.

Hemerografía

- Frascara, J., (2000). "Diseño Grafico para la Gente" [En Línea] disponible en: http://es.scribd. com/doc/7202038/Frascara-Jorge-Diseno-Frafico-Para-La-Gente-Cap [Recuperado el 21 de Marzo de 2012] Buenos Aires, Ediciones Infinito.
- Jaime, P., (2012). "Diseño háptico de los dispositivos de trabajo". Tesis de Maestría. [En Línea] disponible en: http://es.scribd.com/doc/20394367/HAPTICA-y-ACCIDENTABILIDAD [Recuperado el 21 de Marzo de 2012]. Universidad de Concepción.
- Lara, L., (2011). "Diseño Gráfico Háptico para personas con Ceguera". En revista "Universitarios Potosinos" Año 7 Numero 6, 2011. Universidad Autonoma de San Luis Potosí [En Línea] disponible en: http://www.uaslp.mx/Spanish/Administracion/comsoc/divulgacion/univpoto/ Documents/2011/universitarios%20octubre.pdf. [Recuperado el 21 de Marzo de 2012]

Mesografía

- Organización Mundial de la Salud (OMS) [En Línea] disponible en:http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs282/es/index.html [Recuperado en diciembre de 2012].
- Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE) [En Línea] disponible en: http://www.once.es/new/servicios-especializados-en-discapacidad-visual/discapacidad-visual-aspectos-generales/concepto-de-ceguera-y-deficiencia-visual[Recuperado en Diciembre de 2012].
- Consejo Nacional Para el Desarrollo y la Inclusión de las Personas con Discapacidad (CONADIS). "Ley General de las Personas con Discapacidad y Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación" [En Línea] disponible en: http://www.conadis.salud.gob.mx/interior/leyes_ docs/leyes/nacional1.html [Recuperado el 21 de Marzo de 2012]