

Pluriversos en la semiótica latinoamericana

*Pluriverses in Latin
American semiotics*

ANDRÉS CASTIBLANCO ROLDÁN
MÓNICA MARIÓN CATAÑO O.
GERMÁN GARCÍA OROZCO
EDITORES ACADÉMICOS

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE SEMIÓTICA
INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE BELLAS ARTES

•e
editorial
Pontificia Universidad
JAVERIANA

PLURIVERSOS EN LA SEMIÓTICA
LATINOAMERICANA

PLURIVERSES IN
LATIN AMERICAN SEMIOTICS

Pontificia Universidad Javeriana
Asociación Internacional de Semiótica
Instituto Departamental de Bellas Artes

PLURIVERSOS EN LA SEMIÓTICA
LATINOAMERICANA

PLURIVERSES IN
LATIN AMERICAN SEMIOTICS

Andrés Castiblanco Roldán
Mónica Marión Cataño Otálora
Germán García Orozco
Editores académicos





Reservados todos los derechos

© Pontificia Universidad Javeriana
© Asociación Internacional de Semiótica
© Instituto Departamental de Bellas Artes
© Castiblanco Roldán, Mónica Marión
Cataño Otálora y Germán García Orozco,
de la edición académica

Primera edición: Bogotá, octubre de 2025
ISBN (impreso): 978-628-502-060-5
ISBN (digital): 978-628-502-023-0
DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.9786285020230>
Hecho en Colombia
Made in Colombia

Facultad de Educación
Carrera 7ª N.º 42-27
Edificio Lorenzo Uribe, S. J.
Teléfono: (601) 320 8320 ext. 2635
[educacion.javeriana.edu.co/](mailto:educacion.javeriana.edu.co)
Bogotá, D. C.

Facultad de Comunicación y Lenguaje
Transversal 4 n.º 42-00, piso 6
Edificio José Rafael Arboleda
Teléfono: (571) 320 8320 exts. 4563-4566
[comunicacionylenguaje.javeriana.edu.co/](mailto:comunicacionylenguaje.javeriana.edu.co)
Bogotá, D. C.

Instituto Departamental de Bellas Artes
Av. 2 Nte. #7N-66
Teléfono: (602) 620 3333.
www.bellasartes.edu.co
Cali, Colombia

Editorial Pontificia Universidad Javeriana
Carrera 7.ª n.º 37-25, oficina 1301
Edificio Lutaima
Teléfono: (601) 320 8320 ext. 4205
www.javeriana.edu.co/editorial
Bogotá, D. C.

Diagramación:
Carmen Villegas

Diseño de cubierta:
Carmen Villegas

Impresión:
Imprime tu Libro

Pontificia Universidad Javeriana | Vigilada
Mineducación. Reconocimiento como
Universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo
de 1964. Reconocimiento de personería
jurídica: Resolución 73 del 12 de diciembre
de 1933 del Ministerio de Gobierno.



Pontificia Universidad Javeriana. Biblioteca Alfonso Borrero Cabal, S. J.
Catalogación en la publicación

Castiblanco Roldán Andrés, autor, editor académico

Pluriversos en la semiótica latinoamericana = Pluriverses of Latin American Semiotics / autores,
Andrés Castiblanco Roldán [y otros trece] : editores académicos, Mónica Marión Cataño Otálora, Germán
García Orozco, Carlos Montaña Vélez. -- Bogotá : Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2025.

345 páginas ; 24 cm
Incluye referencias bibliográficas.
ISBN (impreso): 978-628-502-060-5
ISBN (digital) : 978-628-502-023-0

1. Semiótica 2. Estudios del lenguaje 3. Cultura - América Latina 4. Diversidad cultural - América Latina
5. Comunicación social I. Cataño Otálora, Mónica Marión, editora académica II. García Orozco, Germán,
editor académico III. Montaña Vélez, Carlos, editor académico IV. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad
de Teología V. Asociación Internacional de Semiótica.

CDD 302.2 edición 21

CO-BoPUJ

8/04/2025

CONTENIDO

PREFACIO. LA SEMIÓTICA CONTEMPORÁNEA: APUESTAS FUTURAS DE LOS INVESTIGADORES DE CARRERA TEMPRANA (ECR)

Jorge Eduardo Urueña López 15

PRÓLOGO. SEMIÓTICA CONTEMPORÁNEA: INVESTIGACIÓN EN CINCO LENGUAS. CINCO LIBROS EN CINCO IDIOMAS

Jacques Fontanille y Tiziana Migliore 17

PRESENTACIÓN. EXPLORANDO REALIDADES E IDENTIDADES MÚLTIPLES EN AMÉRICA LATINA

Neyla Graciela Pardo Abril 29

INTRODUCCIÓN

Andrés Castiblanco Roldán, Mónica Marión Cataño Otálora
y Germán García Orozco 35

PRIMERA PARTE

Identidades y subjetividades de la comunidad LGBTIQ+

I. PROPUESTA SEMIÓTICO-DISCURSIVA PARA SENTIRREFLEXIONAR IDENTIDADES TRANSFEMENINAS EN EL CINE LATINOAMERICANO

Daniel Jhovani Arzate Díaz 47

**II. SEMIOSFERA QUEER: UNA APROXIMACIÓN
SEMIÓTICA AL ESTUDIO DE LA SEXUALIDAD
Y LA CULTURA**

Néstor David Polo Rojas

79

**III. SEMIÓTICA DE LA REBELIÓN:
ENTENDIENDO LA DISRUPCIÓN CULTURAL
DE REGIAS DEL DRAG FRENTE A LA HOMOFOBIA**

Francisco D. García Saavedra

109

SEGUNDA PARTE
**Semióticas de lenguajes
cotidianos en Latinoamérica**

**IV. LA SAZÓN DE LA CULTURA CULINARIA
Y LA TECNOLOGÍA: UN TAMIZ
DE SIGNOS CONTEMPORÁNEOS**

Flor de Liz Pérez Morales, Angélica María Fabila Echauri
y Diana del Carmen Madrigal Castellano

139

**V. SEMIÓTICA DE LA MEMORIA VIVA:
EL CASO DE LA VIOLENCIA Y LAS PRÁCTICAS
COTIDIANAS DE CORABASTOS (BOGOTÁ, COLOMBIA)**

Jefferson Arley Díaz Mesa

159

**VI. POÉTICAS HÍBRIDAS DEL CUERPO,
LA DANZA Y LA TECNOLOGÍA: UNA APROXIMACIÓN
TEÓRICA Y SEMIOLÓGICA A LA PROPUESTA
DE ARTISTAS LATINOAMERICANAS**

Edgar Vite Tiscareño

189

**VII. PASIONES DEL EXILIO EN PAISAJES SEMIÓTICOS
DE LA NARRATIVA DE JOSÉ MARTÍ**

Andrés Castiblanco Roldán

223

TERCERA PARTE

**Palabras, imágenes y símbolos ancestrales:
semiótica de la cultura y de la memoria**

**VIII. MACROCOSMOS CULTURALES
Y ORALITURAS: DIÁLOGOS ENTRE LA OBRA
POÉTICA DANZANTES DEL VIENTO:
BÍNŸBE OBOYEJUAYĔNG, DE HUGO
JAMIOY JUAGIBIOY, Y LA SEMIÓTICA
CULTURAL DE IURI LOTMAN**

Angie Lucía Puentes Parra y Emilce Moreno Mosquera

251

**IX. KAMPA YA: UNA SEMIOSFERA
PARA LA MEMORIA MISAK**

Mónica Marión Cataño Otálora

275

**X. APORTES DE LA SEMIÓTICA DE LA CULTURA
PARA LA INVESTIGACIÓN Y ENSEÑANZA
DEL *POPOL VUJ*, *EL CHILAM BALAM*
DE TUZIK Y OTROS TEXTOS MAYAS COLONIALES**

Israel León O'Farrill

307

LOS AUTORES Y LAS AUTORAS

335

CONTENTS

PREFACE. CONTEMPORARY SEMIOTICS: FUTURE DIRECTIONS FROM EARLY CAREER RESEARCHERS (ECR)

Jorge Eduardo Urueña López 15

PROLOGUE. CONTEMPORARY SEMIOTICS: RESEARCH IN FIVE LANGUAGES. FIVE BOOKS IN FIVE LANGUAGES

Jacques Fontanille y Tiziana Migliore 17

PRESENTATION. EXPLORING MULTIPLE REALITIES AND IDENTITIES IN LATIN AMERICA

Neyla Graciela Pardo Abril 29

INTRODUCTION

Andrés Castiblanco Roldán, Mónica Marión Cataño Otálora
y Germán García Orozco 35

FIRST PART

Identities and subjectivities of the LGBTIQ+ community

I. SEMIOTIC-DISCURSIVE PROPOSAL FOR FEELING-REFLECTING ON TRANSFEMININE IDENTITIES IN LATIN AMERICAN CINEMA

Daniel Jhovani Arzate Díaz 47

**II. QUEER SEMIOSPHERE: A SEMIOTIC
APPROACH TO SEXUALITY AND CULTURE**

Néstor David Polo Rojas

79

**III. SEMIOTICS OF REBELLION:
UNDERSTANDING THE CULTURAL
DISRUPTION OF REGIAS DEL DRAG
IN THE FACE OF HOMOPHOBIA**

Francisco D. García Saavedra

109

SECOND PART
**Semiotics of everyday
languages in Latin America**

**IV. THE SEASONING OF CULINARY
CULTURE AND TECHNOLOGY:
A SIEVE OF CONTEMPORARY SIGNS**

Flor de Liz Pérez Morales, Angélica María Fabila Echauri
y Diana del Carmen Madrigal Castellano

139

**V. LIVING MEMORY SEMIOTICS:
THE CASE OF VIOLENCE AND DAILY
PRACTICES AT CORABASTOS (BOGOTÁ, COLOMBIA)**

Jefferson Arley Díaz Mesa

159

**VI. HYBRID POETICS OF BODY, DANCE,
AND TECHNOLOGY: A THEORETICAL AND
SEMIOLOGICAL APPROACH TO THE PROPOSALS
OF LATIN AMERICAN ARTISTS**

Edgar Vite Tiscareño

189

**VII. PASSIONS OF EXILE IN SEMIOTIC
LANDSCAPES OF JOSÉ MARTÍ'S NARRATIVE**

Andrés Castiblanco Roldán

223

THIRD PART

**Words, images, and ancestral symbols:
Semiotics of culture and memory**

**VIII. CULTURAL MACROCOSMS AND ORALITURES:
DIALOGUES BETWEEN THE POETIC WORK *DANZANTES
DEL VIENTO: BÍNŸBE OBOYEJUAYĚNG* BY HUGO JAMIOY
JUAGIBIOY AND THE CULTURAL SEMIOTICS
OF IURI LOTMAN'S**

Angie Lucía Puentes Parra y Emilce Moreno Mosquera

251

**IX. KAMPA YA: A SEMIOSPHERE
FOR MISAK MEMORY**

Mónica Marión Cataño Otálora

275

**X. CONTRIBUTIONS OF THE SEMIOTICS
OF CULTURE TO THE RESEARCH
AND TEACHING OF *POPOL VUJ*,
THE CHILAM BALAM OF TUZIK
AND OTHER COLONIAL MAYAN TEXTS**

Israel León O'Farrill

307

AUTHORS

335

PREFACIO

LA SEMIÓTICA CONTEMPORÁNEA: APUESTAS FUTURAS DE LOS INVESTIGADORES DE CARRERA TEMPRANA (ECR)

Los investigadores de carrera temprana, nombrados como *Early Career Researchers* (ECR) en inglés, es una red de investigadores jóvenes alrededor de los estudios semióticos, en donde las apuestas por el trabajo interdisciplinar y transdisciplinar contribuyen a la diversificación de los estudios semióticos.

Esta comunidad académica nació bajo el liderazgo de dos grandes semióticos: el profesor Paul Copley (Reino Unido) y el profesor Kristian Bankov (Bulgaria), quienes fueron el presidente y el secretario, respectivamente, de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos (IASS-AIS) hasta el año 2024. Ellos reunieron un primer grupo de investigadores de diferentes lenguas, contextos y áreas de formación, con el fin de crear y consolidar espacios de discusión teórica y así impulsar nuevas generaciones de investigadores en el campo de los estudios del lenguaje nucleados en los Estudios Semióticos. Este grupo fue constituido por Jia Peng (Asia), Damien Tomaselli (Sudáfrica), Alin Olteanu (Europa) y Jorge Eduardo Urueña (América Latina).

Esta red se constituyó como un espacio para que los jóvenes investigadores se empoderen de las diferentes iniciativas académicas y profesionales, con el fin de apelar a nuevos excursos teóricos que aseguren el debate y la discusión sobre los signos, los significados y los sentidos.

La Asociación Internacional de Estudios Semióticos (IASS-AIS), según el artículo número dos de su estatuto, busca fortalecer y diversificar los vínculos internacionales entre los países miembros, así como con otras naciones que puedan formar parte de esta comunidad. Bajo este principio, esta red buscó consolidarse en los últimos ocho años en un espacio para el desarrollo social y académico, para la construcción renovada de vínculos a través de la ciencia, la innovación, la tecnología, la transformación social

y cultural, y, así mismo, proyectar las carreras académicas de los futuros semióticos en el mundo.

Esta red se materializa en propuestas de investigación, movilidad académica y formación continua de jóvenes en el área de Semiótica con una perspectiva transdisciplinaria. Hemos sostenido ya tres encuentros de la red dentro de los congresos mundiales de semiótica, organizados por la IASS-AIS en las ciudades de Buenos Aires (Argentina), Tesalónica (Grecia) y Varsovia (Polonia). Estos encuentros, reconocidos por la asociación, se han presentado como el escenario para la formación integral de todos los investigadores que desarrollan su carrera académica en el marco de los Estudios Semióticos. El objetivo es fortalecer la vocación científica de jóvenes investigadores y estimular la vinculación de las nuevas generaciones para el crecimiento y expansión de la semiótica como perspectiva teórica y enfoque metodológico en la ciencia contemporánea.

No siendo más, los invitamos a disfrutar esta primera serie de libros, en los cuales podrá encontrar el futuro de la semiótica en las manos de los Investigadores de Carrera Temprana ECR de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos IASS-AIS.

PROF. JORGE EDUARDO URUEÑA LÓPEZ, PH.D.

Profesor de la Facultad de Educación
de la Pontificia Universidad Javeriana Colombia

Miembro del Comité Ejecutivo por Colombia
de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos IASS-AIS

PRÓLOGO

SEMIÓTICA CONTEMPORÁNEA: INVESTIGACIÓN EN CINCO LENGUAS. CINCO LIBROS EN CINCO IDIOMAS

El programa de investigadores de carrera temprana (ECRS¹)

Este programa fue concebido y ejecutado por iniciativa de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos (IASS-AIS) durante la presidencia del profesor Paul Cobley, y supervisado por la anterior Junta Directiva de la Asociación. La vicepresidenta para las Américas, Neyla Pardo, concibió y supervisó todos los aspectos de la primera fase del programa, con el apoyo logístico y financiero de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Los Investigadores de Carrera Temprana se identifican sobre la base de criterios internacionales: son investigadores menores de 40 años, y no son profesores-investigadores titulares, ya sean estudiantes de posdoctorado, quienes hayan defendido su tesis durante menos de 6 años o estudiantes de doctorado.

El marco temático del programa es lo más amplio posible y se refiere a los fenómenos sociales, políticos, económicos, artísticos y educativos de las sociedades contemporáneas de todo el mundo. El objetivo es mostrar qué contribución puede aportar la semiótica y qué impulso puede dar a los campos del saber que se ocupan de los retos sociales, culturales, políticos y ecológicos. La semiótica aporta sus modelos y métodos explicativos a todas las grandes cuestiones contemporáneas.

Además, este programa pretende fortalecer y diversificar los vínculos internacionales entre los países miembros, así como con otras naciones que puedan formar parte de la comunidad IASS-AIS, sin exclusividad alguna. De acuerdo con este principio, las acciones de los “Investigadores de Carrera Temprana”, que representan el futuro de la semiótica en el mundo, deben contribuir a crear y fortalecer vínculos con universidades y entidades de investigación de todo el mundo, en un enfoque que pretende ser inclusivo.

1 Sigla de Early Career Researchers.

Por último, desde el punto de vista del IASS-AIS, el programa también tiene un objetivo pragmático, que es permitir a los investigadores al inicio de sus carreras, enfrentarse a situaciones académicas y científicas del más alto nivel -seminarios, conferencias y congresos, publicaciones- sujetas a estándares internacionales de excelencia.

Los cinco libros en cinco idiomas

Gracias a los esfuerzos de las instituciones colombianas, el programa ECRS ha organizado un número considerable de conferencias, cursos, “conversaciones” y artículos científicos. Aquí sólo presentamos la parte más visible y duradera de estas operaciones, titulada “Semiótica contemporánea: investigaciones en cinco lenguas y cinco libros. Proyecto de serie editorial”.

El principal objetivo de esta serie editorial es la concepción, producción y difusión de las investigaciones y debates epistémicos actuales llevados a cabo por la red de ECRS como miembros del IASS-AIS. Los idiomas elegidos no son los oficiales del IASS-AIS, sino los seleccionados por el comité editorial: español, portugués, chino, italiano e inglés. Para el comité editorial, “es prioritario difundir el conocimiento en cada una de las lenguas en las que se realiza esta investigación semiótica como forma de cuestionar la producción de conocimiento en las lenguas hegemónicas tradicionales”. El profesor Jorge Eduardo Urueña López de la Pontificia Universidad Javeriana ha sido el precursor y mentor de esta serie de libros y de su comité editorial.

Los cinco libros en cinco idiomas son:

- *Pluriversos en la semiótica latinoamericana*
- *Semiótica da Comunicação: novas perspectivas sobre mídia e linguagens*
- 艺术产业符号学：在技术、政治与感知之间
- *Semiotica, vita, ecologia e sostenibilità: Critici biosemiotici*
- *Remodelling narrative spaces: Semiotic insights*

Los títulos propuestos, así como las obras, muestran claramente que no es posible abarcar, ni siquiera en cinco libros, toda la investigación semiótica relevante a nivel internacional, y que ya es imprescindible proponer un marco para un proyecto más eficaz que sea capaz de promover las investigaciones más prometedoras en todo el mundo. El objetivo, definido como “cuestionar la producción de conocimiento en las lenguas hegemónicas tradicionales”, se limita de hecho a excluir el coreano, el alemán, el árabe, el francés y el ruso, entre otros. Pero no son sólo las lenguas las que quedan excluidas de los cinco libros, porque los jóvenes investigadores cuya lengua materna o de trabajo queda excluida están a su vez casi todos ausentes de estos cinco libros, a pesar de que podrían haberse expresado o haber sido traducidos a una de las cinco lenguas seleccionadas.

Los cinco libros abarcan un abanico muy amplio de cuestiones semióticas: culturas marginadas, comunicación con el futuro, artes industriales, biosemiótica y ecología, y nuevos espacios narrativos de significación, adoptando cada uno de ellos una estrategia específica.

1. El libro en español, titulado *Pluriversos en la semiótica latinoamericana*, trata de las identidades y grupos sociales víctimas de la discriminación y de la resistencia polifacética que oponen; el campo de estudio se circunscribe a América Latina, y la mayoría de los autores están radicados en universidades colombianas, con otros en México. Los temas de la discriminación, la dominación y la resistencia fomentan la adopción de posturas identitarias y militantes. Los procesos semióticos subyacentes, alimentados por la investigación antropológica contemporánea, implican enfoques perspectivistas e incluso multiperspectivistas.
2. El libro en portugués presenta un conjunto de investigaciones en el campo de la comunicación, caracterizadas como “nuevas perspectivas sobre los medios y los lenguajes”. Pretende ser una panorámica de los trabajos actuales de jóvenes investigadores brasileños, la gran mayoría de ellos radicados en Sao Paulo. Se

espera que los lectores del resto del mundo puedan transponer estas nuevas perspectivas a sus propios ámbitos culturales.

3. El libro en chino, dedicado a las “Artes industriales”, es particularmente homogéneo e innovador, en sus temas y en sus enfoques, porque la industrialización de las artes cuestiona los fundamentos mismos de la creación. Además, se ha hecho un esfuerzo por diversificar los autores: no todos son chinos, y los que no lo son han sido traducidos al chino, y se encuentran en varios países del mundo: es la prueba de que todos los jóvenes investigadores, cualquiera que sea su lengua materna o de trabajo, podrían participar en cada uno de los libros de la serie.
4. El libro en italiano cubre una tendencia científica ya bien establecida en el campo de la biosemiótica: la extensión a todo lo que tiene que ver con el mundo vivo. Enfoques ya desarrollados en otras partes, en otros marcos teóricos, como la enacción, la cognición distribuida, el actor-red, la internaturalidad, teorías y métodos que abogan por la corporeización de instancias, actantes y enunciados, tenidos en cuenta desde hace tiempo por semióticos de todos los horizontes teóricos, son aquí reconfigurados y bien integrados en la biosemiótica. La mayoría de los autores son italianos, mientras que otros proceden de América Latina, en particular de Venezuela y Argentina. También en este caso, autores cuya lengua materna o de trabajo no es el italiano han podido contribuir a esta obra en italiano.
5. El libro en inglés es el único que ha elegido un tema que no está ya institucionalizado, fijado en un campo bien identificado o que emana de una situación sociocultural regional: está dedicado a un problema semiótico contemporáneo, el de la reconfiguración de los espacios de presentación y representación en las culturas y tecnologías actuales. El resultado es un reto que ha necesitado una gran reorganización para ofrecer a los autores nuevos puntos de referencia. Pero también es un gran acierto:

cada capítulo plantea al menos uno de los problemas semióticos que plantea la reconfiguración de los espacios contemporáneos. En este libro no se indican las instituciones ni los países a los que pertenecen los autores.

La serie es polifacética en muchos sentidos: multidisciplinar, multi-teórica, multicultural y multilingüe. Tras analizar cada uno de los libros, consideramos que los aspectos multiteórico y multilingüe confieren a la serie su estructura más sólida. La pluralidad de teorías nos llevaría a proponer modelos híbridos. Se reconoce a los jóvenes investigadores la virtud de reunir y homogeneizar concepciones diferentes. El reto metodológico es considerable, ya que la yuxtaposición de teorías debe dar lugar a nuevos métodos coherentes y adaptados al objeto de análisis. El análisis semiótico alcanza su objetivo primordial -la inteligibilidad de los fenómenos, la dimensión del descubrimiento a través de resultados heurísticos- cuando utiliza modelos coherentes y herramientas descriptivas.

Para una Asociación Internacional de Estudios Semióticos, el multilingüismo es una solución perfectamente coherente con su finalidad, en un campo de investigación en el que la traducción entre lenguas ocupa un lugar central, sea cual sea el punto de vista teórico y metodológico adoptado. Pero hay dos maneras de practicar el plurilingüismo: 1) todos los autores de un libro escriben en una sola lengua, incluso traducida, y es la serie de obras, y no cada libro, la que es plurilingüe: el lector de cada libro sólo puede conocer una lengua, la de cada libro; y 2) todos los autores escriben su contribución en su lengua materna o en la lengua de trabajo de su elección, elegida a partir de una lista elaborada colectivamente, y es cada libro el que se convierte en plurilingüe; en este caso, se espera que todos lean y comprendan las lenguas de los demás.

Es evidente que la primera solución no favorece el multilingüismo ni el diálogo intercultural y conduce a exclusiones difíciles de justificar. La segunda solución también tiene sus inconvenientes, por supuesto, pero son los del mito de Babel, que eminentes semiólogos, Lotman y Fabbri en particular, han demostrado que pueden convertirse en ventajas en términos de producción de nuevos significados.

La segunda fase del proyecto ECRs se basará en los alentadores resultados de la primera. Con el fin de reforzar el objetivo declarado del proyecto ECRs de crear una vasta red mundial de intercambios, se propondrá, como prolongación de esta serie editorial, promover un multilingüismo dinámico, integrador y creador de sentido, y se esforzará por dirigirse no sólo a semióticos, sino también a investigadores y profesionales de otras disciplinas y campos de investigación.

JACQUES FONTANILLE

Presidente del IASS-AIS, Universidad de Limoges, Francia.

TIZIANA MIGLIORE

Secretaria General del IASS-AIS, Universidad de Urbino Carlo Bo, Italia.

PROLOGUE

SÉMIOTIQUE CONTEMPORAINE: RECHERCHE EN CINQ LANGUES. CINQ LIVRES EN CINQ LANGUES

Le programme Chercheurs en début de carrière (ECRS)¹

Ce programme a été conçu et mis en œuvre à l'initiative de l'International Association for Semiotic Studies (IASS-AIS), pendant la Présidence de Paul Cobley, et supervisé par le précédent Bureau de l'Association. La vice-présidente pour l'Amérique, Neyla Pardo, a conçu et porté toute la réalisation de la première phase du programme, avec le soutien logistique et financier de la Pontifica Universidad Javeriana de Bogota. Les *Chercheurs en début de carrière* sont identifiés sur la base de critères internationaux : ce sont des chercheurs qui ont moins de 40 ans et ne sont pas des enseignants-chercheurs titulaires, soit des postdoctorants qui ont soutenu leur thèse depuis moins de 6 ans, soit des doctorants.

Le cadre thématique du programme est le plus large possible, et concerne les phénomènes sociaux, politiques, économiques, artistiques et éducatifs des sociétés contemporaines dans le monde entier. L'objectif est de montrer quel peut être l'apport et l'impulsion de la sémiotique à l'égard des domaines de la connaissance qui traitent des défis sociaux, culturels, politiques et écologiques. Dans toutes les grandes questions contemporaines, la sémiotique apporte ses modèles d'explication et ses méthodes.

En outre, le programme vise à renforcer et à diversifier les liens internationaux entre les pays membres, ainsi qu'avec d'autres nations qui pourraient faire partie de la communauté de la IASS-AIS, sans aucune exclusive. En vertu de ce principe, les actions des « Chercheurs en début de carrière », qui représentent l'avenir de la sémiotique dans le monde, doivent contribuer à créer et fortifier des liens avec des universités et des entités de recherche du monde entier, dans une démarche qui se veut inclusive.

1 Sigle du programme Early Career Researchers.

Enfin, du point de vue de l'IASS-AIS, le programme a aussi un objectif pragmatique, qui consiste à permettre aux chercheurs en début de carrière de se confronter à des situations académiques et scientifiques au plus haut niveau d'exigence – séminaires, conférences et congrès, publications – soumises à des normes d'excellence de niveau international.

Les cinq livres en cinq langues

Le programme ECRS a organisé, grâce aux efforts des institutions colombiennes, un nombre considérable de conférences, d'enseignements, de « conversations » et de communications scientifiques. Ici même, nous ne présentons que la partie la plus visible et la plus durable de ces opérations, intitulée : « Sémiotique contemporaine : la recherche en cinq langues et cinq livres. Projet de série éditoriale ».

L'objectif principal de cette série éditoriale est la conception, la production et la diffusion des recherches actuelles et des discussions épistémiques menées par le réseau ECRS en tant que membres de l'IASS-AIS. Les langues choisies ne sont pas celles officielles de l'IASS-AIS, mais celles qui ont été retenues par le comité éditorial : espagnol, portugais, chinois, italien, anglais. Pour le comité éditorial, en effet, « il est prioritaire de diffuser les connaissances dans chacune des langues dans lesquelles cette recherche sémiotique est menée comme une manière de questionner la production de connaissances dans les langues hégémoniques traditionnelles ».

Jorge Eduardo Urueña Lopez a été le pilote avisé et le coordinateur efficace de cette série de livres et de son comité éditorial.

Les cinq livres en cinq langues sont :

- *Pluriversos en la semiótica latinoamericana*
- *Semiótica da comunicação: novas perspectivas sobre mídia e linguagens*
- 艺术产业符号学：在技术、政治与感知之间
- *Semiotica, vita, ecologia e sostenibilità: Critici biosemiotici*
- *Remodelling narrative spaces: Semiotic insights*

Les titres proposés, ainsi que les ouvrages, montrent à l'évidence qu'il n'est pas possible d'embrasser, même en cinq livres, la totalité des recherches sémiotiques pertinentes au niveau international, et qu'il est déjà essentiel de proposer un cadre pour un projet plus efficace qui saura valoriser partout dans le monde les recherches les plus prometteuses. L'objectif défini comme « questionner la production de connaissances dans les langues hégémoniques traditionnelles », se limite de fait à exclure notamment le coréen, l'allemand, l'arabe, le français, le russe, parmi d'autres. Mais ce ne sont pas seulement les langues qui sont exclues des cinq livres, car les jeunes chercheurs dont la langue maternelle ou de travail est exclue sont eux-mêmes presque tous absents de ces cinq livres, alors qu'ils auraient pu s'exprimer ou être traduits dans l'une des cinq langues retenues.

Les cinq livres couvrent un très large champ de problématiques sémiotiques : les cultures marginalisées, la communication au futur, les arts industriels, la biosémiotique et l'écologie, les nouveaux espaces narratifs de signification, en adoptant chacun une stratégie spécifique.

1. Le livre en espagnol, sous le libellé «*Pluriversos en la semiótica latinoamericana*», traite des identités et des groupes sociaux victimes de discriminations et de la résistance multiforme qu'ils leur opposent ; le champ d'étude est circonscrit à l'Amérique Latine, et les auteurs sont en majorité implantés dans les universités colombiennes, les autres étant situés au Mexique. Les questions de discriminations, de domination et de résistance incitent à adopter des positions identitaires et militantes. Les processus sémiotiques sous-jacents, nourris des recherches anthropologiques contemporaines, impliqueraient des approches perspectivistes, voire multi-perspectivistes.
2. Le livre en portugais présente un ensemble de recherches dans le domaine de la communication, caractérisées comme « *de nouvelles perspectives sur les médias et les langages* ». L'ensemble est conçu comme un panorama des travaux actuels de jeunes chercheurs brésiliens qui sont en très grande majorité implantés à Sao Paulo. Il suppose que les lecteurs du reste du monde

soient en mesure de transposer ces nouvelles perspectives dans leur propre champ culturel.

3. Le livre en chinois, consacré aux « Arts industriels », est particulièrement homogène et innovant, dans ses objets et dans ses approches, car l'industrialisation des arts interroge les fondements mêmes de la création. En outre un effort de diversification des auteurs doit être souligné : tous ne sont pas chinois, et ceux qui ne le sont pas ont bénéficié d'une traduction en chinois, et ils sont situés dans plusieurs pays du monde : c'est bien la preuve que tous les jeunes chercheurs, quelle que soit leur langue maternelle ou de travail, pourraient participer à chacun des livres de la série.
4. Le livre en italien couvre une tendance scientifique déjà bien établie dans le domaine de la biosémiotique : l'extension à tout ce qui a trait au monde vivant. Des approches déjà développées par ailleurs, dans d'autres cadres théoriques, comme l'énaction, la cognition distribuée, l'acteur-réseau, l'internaturalité, les théories et méthodes qui prônent l'incarnation des instances, des actants et des énonciations, depuis longtemps prises en compte par les sémiotiques de tous horizons théoriques, sont ici reconfigurées et bien intégrées à la biosémiotique. Les auteurs sont en majorité italiens, et les autres sont situés en Amérique Latine, notamment au Venezuela et en Argentine. Là aussi, des auteurs dont la langue maternelle ou de travail n'est pas l'italien, ont pu contribuer à cet ouvrage en italien.
5. Le livre en anglais est le seul qui a choisi un thème qui n'est pas déjà institutionnalisé, fixé dans un domaine bien identifié, ou émanant d'une situation socio-culturelle régionale : il est consacré à un problème sémiotique contemporain, celui de la reconfiguration des espaces de présentation et de représentation dans les cultures et technologies d'aujourd'hui. Il en résulte une difficulté qui a imposé bien des réaménagements

pour proposer aux auteurs de nouveaux repères. Mais il en résulte aussi un beau succès : chaque chapitre pose au moins l'un des problèmes sémiotiques soulevés par la reconfiguration des espaces contemporains. Ce livre n'indique ni les institutions ni les pays de rattachement des auteurs.

La série éditoriale est multiple à maints égards : multidisciplinaire, multi-théorique, multiculturelle, et multilinguistique. Après analyse de chacun des livres, les aspects multi-théorique et multilinguistique nous semblent ceux qui structurent le plus fortement la série. La pluralité des théories conduirait à proposer des modèles hybrides. On reconnaît aux jeunes chercheurs la vertu de réunir et homogénéiser des conceptions différentes. Le défi méthodologique est considérable, car il faut que la juxtaposition des théories engendre de nouvelles méthodes cohérentes et adaptées à l'objet d'analyse. En effet, l'analyse sémiotique atteint son objectif premier – l'intelligibilité des phénomènes, la dimension de la découverte à travers les résultats heuristiques – lorsqu'elle utilise des modèles et des outils descriptifs cohérents.

Le multilinguisme, pour une Association Internationale de Sémiotique, est une solution parfaitement cohérente avec son objet, dans un champ de recherches où la traduction entre langages occupe une place centrale, quel que ce soit le point de vue théorique et méthodologique adopté. Mais il y a deux façons de pratiquer le multilinguisme : 1) tous les auteurs d'un livre écrivent dans une seule langue, y compris avec traduction, et c'est la série d'ouvrages, et non le livre, qui est multilingue : le lecteur de chaque livre peut ne connaître qu'une seule langue, celle de chaque livre; et 2) tous les auteurs écrivent leur contribution dans leur langue maternelle ou la langue de travail de leur choix, choisie dans une liste établie collectivement, et c'est chaque livre qui devient multilingue ; dans ce cas, chacun est censé lire et comprendre les langues des autres.

Il est bien clair que la première solution ne favorise pas le multilinguisme et le dialogue interculturel, et qu'elle aboutit à des exclusions difficiles à justifier. La deuxième solution a bien sûr également des inconvénients, mais ce sont ceux du mythe de Babel, dont d'éminents sémioticiens,

Lotman et Fabbri en particulier, ont montré qu'ils pouvaient se transformer en avantages en termes de production de nouvelles significations.

La phase 2 du projet ECRS tirera les enseignements des résultats très encourageants de la phase 1. Pour renforcer l'objectif déclaré du projet ECRS, celui d'un vaste réseau mondial d'échanges, elle visera, en prolongement de cette série éditoriale, à promouvoir un multilinguisme dynamique, inclusif et producteur de sens, et s'efforcera de s'adresser non seulement aux sémioticiens, mais aux chercheurs et professionnels d'autres disciplines et d'autres domaines d'investigation.

JACQUES FONTANILLE

Président de l'iass-ais, Université de Limoges, France.

TIZIANA MIGLIORE

Secrétaire Générale de l'iass-ais Université de Urbino Carlo Bo, Italie.

PRESENTACIÓN

EXPLORANDO REALIDADES E IDENTIDADES MÚLTIPLES EN AMÉRICA LATINA

La cultura latinoamericana constituye una semiosfera rica en significación, cuyas fronteras se reconfiguran en interseccionalidades e intersticios en los cuales se encuentran multiplicidades de voces y de hibridaciones. En estas imbricaciones, seres y colectivos se constituyen en agentes, cuyos discursos adquieren mayor visibilidad y trascendencia en la formulación de regímenes de significación anclados en sus saberes y prácticas. Estas expresiones semiótico-discursivas, en contextos como el de América Latina, caracterizado por las violencias simbólicas y estructurales, y por la marginalización y subalternización de comunidades por motivos de género, etnia y pensamiento político, entre otros, formulan alternativas de ser-vivir que trascienden cada vez más la territorialidad y se van incorporando a la identidad colectiva, caracterizada como un universo heterogéneo y plural.

Estas maneras de estar en la vida social implican el reconocimiento de las múltiples diversidades, las cuales permiten explicitar la complejidad de lo identitario articulado al origen étnico y los anclajes socioeconómicos, entre otros factores que enfatizan los modos como las personas adoptan desde la interacción comunicativa formas de compartir o desafiar a otros, en diferentes circunstancias. En este sentido es en la comunicación y el lenguaje donde se delimita el territorio y se apropia el capital social para el ejercicio del poder.

La identidad, campo de estudio transdisciplinar, en el que se involucran ámbitos como la sociología, la psicología, la antropología social, la semiótica y los estudios de la comunicación, entre otros, permite reconocer la complejidad cultural, que no solo trasciende las fronteras disciplinarias, sino que se inserta en la vida contemporánea y produce transformaciones sociales sustanciales. El campo de la identidad articula variadas interpretaciones y explicaciones sobre las representaciones de la realidad social, poniendo en evidencia especialmente la tensión que va

de lo global a lo local. Las identidades múltiples devienen como respuesta a la necesidad de desestructurar el carácter binario y restrictivo del pensamiento occidental cuando se piensa en la otredad o la diferencia. Los abordajes investigativos sobre este tema posibilitan reconocer, recuperar y explicitar las diversidades como modos de desafiar las formas hegemónicas de conocimiento. Las expresiones semiótico-discursivas que recuperan las identidades dejan huellas de la presencia de seres y colectivos, cuya asociación y conexión en términos materiales y simbólicos no se articula necesariamente con las formas que preestablece el sistema capitalista para comprender al ser humano.

La preponderancia de la multiplicidad es, por lo tanto, una perspectiva que pretende desarrollar cambios a los patrones, la composición y la regulación de las sociedades tradicionales que se proyectan como estables y homogéneas. La comunicación mediatizada permite recuperar, además, no solo las conexiones y vínculos entre las diferentes comunidades, sino las maneras como transitan las identidades para la coexistencia en la sociedad contemporánea. Se trata, entonces, de reconocer colectivos diferenciados socioculturalmente que interactúan en torno a una forma de percibirse. En esta perspectiva, reflexionar desde el lenguaje humano en su integralidad semiótica da paso al reconocimiento de cómo el entretelado de recursos signícos encarna identidades, las contextualiza y las ubica en diferentes entornos, lo que permite evidenciar cómo el ser crea interacciones y estructura nuevas formas de estar en la realidad social a través de su condición de sujeto-signo.

A través de la diversidad signíca se gestionan, en el mundo contemporáneo, pluriversos expresados en múltiples estrategias y recursos que, recontextualizados permanentemente, hacen posible la circulación y presencia de las otredades; el lenguaje humano interconecta identidades y prácticas comunicativas que abren espacios físicos, virtuales e imaginarios que dan lugar a la configuración y negociación de las identidades en la interacción. En este sentido, la construcción de las identidades se constituye en un fenómeno cronotópico, esto es, interacciones dinámicas que se articulan creativamente en las configuraciones cambiantes de las espacio-temporalidades (Blommaert y De Fina, 2017). La consolidación de las identidades

da cuenta de la presencia de nuevos marcos discursivos e ideológicos que desafían los ejercicios de poder establecidos.

Se podría señalar que la identidad está incrustada en procesos de negociación de significado en los que los agentes sociales construyen intersubjetivamente prácticas de creación y resistencia. Según Butler (2001), “afirmar que el sujeto está constituido no es afirmar que está determinado: por el contrario, el carácter constituido del sujeto es la precondition misma de su agencia” (p. 27). De esta manera, recuperar la identidad en el discurso implica la coexistencia de las diversas agencialidades, de modo que la diferencia y el reconocimiento de la alteridad sustenten una sociedad cuyos principios ético-políticos se contrapongan a la discriminación, la exclusión y la gestión de la violencia como recurso de control. En este marco, se propone este libro, dividido en tres partes, articuladas a la condición identitaria en América Latina y sus múltiples materializaciones. La primera parte, “Identidades y subjetividades de la comunidad LGBTQI+”, propone miradas diversas en torno a la representación de la diversidad de géneros y sexualidades transversalizadas por diferentes prácticas sociodiscursivas y políticas localizadas espacio-temporalmente; la segunda parte, “Semióticas de lenguajes cotidianos en Latinoamérica”, reivindica las formas de creación de significado en torno al ser y el hacer colectivo, recuperando en las cotidianidades de los grupos sociales expresiones en las que se imbrican estéticas encarnadas en múltiples sensorialidades.

La tercera parte, “Palabras, imágenes y símbolos ancestrales: semiótica de la cultura y de la memoria”, hace énfasis en la riqueza semiótico-discursiva de las comunidades indígenas que articulan, desde diferentes lenguajes, formas de memorialización y ritualización, nucleadas en sus cosmologías y luchas históricas por el territorio y la armonía con la naturaleza. Este libro, iniciativa de la Asociación Internacional de Semiótica (IASS-AIS, por sus iniciales en inglés), publicado por la Pontificia Universidad Javeriana, se constituye en un crisol en términos de los objetos de estudio y de las diversas rutas teórico-metodológicas, las cuales permiten abordar las realidades e identidades múltiples en América Latina, mostrando desde una perspectiva transdisciplinar cómo la semiótica es un núcleo epistémico para reflexionar fenómenos latinoamericanos,

visibilizando los saberes y conocimientos propios para proyectar nuevos futuros articulados a las necesidades, intereses y expectativas de nuestras sociedades pluriétnicas y multiculturales.

En síntesis, se podría señalar que este libro constituye una semiótica de la cultura en la que la diversidad de los procesos involucrados reivindica el carácter plural, múltiple y en permanente resignificación, implicando multiplicidad de composiciones sígnicas que recuperan la identidad en lo que se expresa. Se podría pensar que este libro recupera transversalidades que imponen la transformación sígnica, desestructurando los límites para proponer un espacio semiótico-abierto que permite recuperar posicionamientos impredecibles. En esta perspectiva, la organización de esta compilación deriva de un universo de relaciones culturales donde el carácter sígnico abre paso a la pluralidad de significados, siendo este proceso denominado por Lotman (2003) el surgimiento de nuevos textos. El encuentro de las diversidades de autores al estudiar las textualidades configura el contexto y hace emerger el nuevo discurso, superando las fronteras heterogéneas del libro y asumiendo la complejidad en las diferencias. Poder reconocer estas diversidades como parte de lo que se expresa implica la construcción de nuevas significaciones, de manera que el discurso latinoamericano centrado en sus signos y códigos modela los diversos dominios de la cultura, fruto de unos condicionamientos sociohistóricos que le dan presencia a un pensamiento alternativo para una región múltiples veces invisibilizada. En este sentido, recupera el espacio semiótico en el que se reconfiguran múltiples elementos y signos en relaciones diversas que, en tensión permanente, permiten reconocer sentidos en movimiento que van construyendo identificación en la divergencia. Siguiendo algunas ideas de Lotman, este libro es un acto creador centrado en el intercambio que recupera permanentemente la otredad para decir y expresar.

NEYLA GRACIELA PARDO ABRIL

Profesora titular de la Universidad Nacional de Colombia

Vicepresidenta para las Américas de la IASS-AIS

Referencias

- Blommaert, J. y De Fina, A. (2017). Chronotopic identities. On the timespace organization of who we are. En A. de Fina, D. Ikizoglu y J. Wegner (eds.), *Diversity and super-diversity: Sociocultural linguistics perspectives* (pp. 1-15). Georgetown University Press.
- Butler, J. (2001). Fundamentos contingentes: el feminismo y la cuestión del post-modernismo. *La Ventana*, (13), 7-41. <https://doi.org/10.32870/lv.v2i13.549>
- Lotman, I. (2003). La semiótica de la cultura y el concepto de texto. *Entretextos*, (2), 121-123. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1332884>

INTRODUCCIÓN

Andrés Castiblanco Roldán
Mónica Marión Cataño Otálora
Germán García Orozco

Pluriversos en la semiótica latinoamericana hace parte de un conjunto de publicaciones que la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá edita con el apoyo académico de la Asociación Internacional de Semiótica (AISS-AIS, por sus iniciales en inglés) y el concurso de los investigadores de carrera temprana (ECR IASS-AIS, por sus iniciales en inglés), con el propósito de fortalecer la trayectoria y el desarrollo académico de los estudios semióticos contemporáneos a través de la recolección de investigaciones que vienen desarrollándose en cinco lenguas diferentes: portugués, inglés, chino, italiano y español. De esta manera, se reconoce la importancia de la diversidad lingüística en los estudios semióticos a nivel mundial.

Este proyecto, materializado en este libro, explora las posibilidades plurales de la cultura, sus creencias y prácticas más allá de los multilateralismos y las promesas de horizontalidad de perspectivas que se abanderan interculturales aunque apenas alcanzan a ser un nuevo multiculturalismo, en el cual el centro euro y angloétnico organiza y da la palabra. Se trata de realidades múltiples para identificar la vitalidad de la invención de lo cotidiano, lo ancestral y lo estético en horizontes que combinan las interacciones simbólicas, los contextos y las posibilidades de las comunidades y sus actantes. A partir de estas vitalidades, se proponen procesos de significación que se originan en distintas formas de vida, imaginarios, formas de representación y cosmovisiones, las cuales se han agrupado en las tres líneas gruesas de investigación que estructuran este libro: “Identidades y subjetividades de la comunidad LGBTQI+”, “Semióticas de lenguajes cotidianos en Latinoamérica” y “Palabras, imágenes y símbolos ancestrales: semiótica de la cultura y de la memoria”.

A continuación, se proporciona una breve descripción de cada una de estas tres secciones con el fin de esclarecer sus objetivos y brindar al

lector una posible ruta de lectura. Además, se presentan los capítulos que conforman estas líneas de investigación, destacando los aspectos metodológicos y los diversos enfoques semióticos que fundamentan cada una de las propuestas.

La primera sección, “Identidades y subjetividades de la comunidad LGBTQI+”, explora formas de construir la identidad y la subjetividad de una comunidad que incluye una diversidad de identidades. Por un lado, las estructuras identitarias de lo trans son analizadas desde el lenguaje cinematográfico, permitiendo la construcción del otro desde la mirada fílmica, que se contrasta con la de los imaginarios sociales. De otro modo, se indaga por lo *queer*, que no se identifica con categorías tradicionales con respecto a la sexualidad y visibiliza la convergencia en las experiencias simbólicas de las personas en las manifestaciones culturales que componen el amplio espectro de la diversidad sexogenérica. Finalmente, se plantea lo *drag queen*¹ en un entorno de entretenimiento que permite descubrir un espacio para el encuentro, la tolerancia y la diversidad.

El primer capítulo, “Propuesta semiótico-discursiva para sentirreflexionar identidades transfemeninas en el cine latinoamericano”, ofrece un panorama general del feminicidio a nivel global, en el cual Latinoamérica ocupa el primer lugar de las estadísticas. Para entender el fenómeno, plantea una “semiosfera *queer*”, derivada de la teoría lotmaniana, interrelacionando el contexto social, cultural, político e ideológico como parte de un sistema complejo. Así, explora desde lo cinematográfico las secuencias finales de dos películas en las que se observan patrones hegemónicos de las estructuras patriarcales y heteronormativas, en las que las formas de representación de lo masculino y lo femenino constituyen la norma, y lo trans se percibe a partir de lo extraño y particular, dado en la periferia, argumento que justifica posturas arbitrarias y el aniquilamiento del otro.

1 Se denomina *drag* a la identidad o personaje en el que una persona practica el *cross-dressing* para entretenimiento o por gusto; es decir, utiliza la indumentaria socialmente asignada al género opuesto con la intención de ofrecer entretenimiento. *Queen* porque es un individuo masculino vestido de mujer. Entonces, *drag queen* es un individuo masculino que se viste de mujer con una gran capacidad histriónica y expresiones exageradas que le permiten realizar un espectáculo.

El cine es un reactivo de nuestra moralidad y una interfaz potente que devela el pensamiento. Es por esto por lo que el autor, desde el sentir y el reflexionar, nos invita a descubrir maneras de ser en el mundo trans para identificar los imaginarios que circulan tanto en la ficción como en los imaginarios sociales.

El segundo capítulo, “Semiosfera *queer*: una aproximación al estudio de la sexualidad y la cultura”, corresponde a una investigación doctoral en curso que analiza los discursos, las expresiones y las subjetividades de un grupo de lectores que se autoidentifican como “maricas” en la ciudad de Quito (Ecuador). El análisis propone un enfoque semiótico-fenomenológico al considerar que los procesos de significación cobran sentido a partir de las interacciones, discursos y prácticas artísticas vinculadas con la intersubjetividad de sus integrantes. El autor propone una triangulación de la sociosemiótica, la semiosfera de la cultura y una metodología etnográfica con el grupo marica para aproximarnos a la “semiosfera *queer*” que propone, considerando que el contexto es un elemento primordial en la construcción del sentido marica.

El tercer capítulo, “Semiótica de la rebelión: entendiendo la disrupción cultural de Regias del Drag frente a la homofobia”, analiza desde la semiosfera de la cultura la escena de Regias del Drag, una reconocida competencia de entretenimiento de *drags* realizada en Monterrey (Nuevo León, México). Aunque Nuevo León es considerado uno de los estados más conservadores de México, existe un lugar que congrega a la comunidad cisgénero² y a la comunidad LGBTQ+ como espacio de entretenimiento que presenta un espectáculo en el que compiten las *drag queens* para divertir, reflexionar y generar espacios para concienciar a los distintos públicos sobre aspectos fundamentales de los derechos humanos que vulneran a la comunidad LGBTQ+. Este estudio vincula la expresión artística y cultural como un puente de reconciliación entre las fronteras de estos dos mundos, a pesar de las contradicciones y la aparente tolerancia que el trabajo plantea.

2 Cisgénero hace referencia a una persona cuya identidad de género y sexo asignado al nacer son coincidentes.

La segunda parte del libro, “Semióticas de lenguajes cotidianos en Latinoamérica”, invita a hacer un recorrido por las diferentes formas y expresiones que los vínculos humanos adscriben en manifestaciones organizadas de tal manera que construyen sentidos y posibilidades que, con el territorio, disponen de diferentes estrategias sociales, que pasan precisamente por las formas simbólicas que van plasmando en signos, tanto materiales como espirituales, mediante las lógicas y prácticas culturales. A la luz de utillajes interdisciplinarios de interpretación, tales sistemas de significación se pueden plantear como lenguajes por sus complejidades y estructuras. Por esto es importante comprender de qué manera la diversidad territorial (en sus acepciones materiales y simbólicas) en Latinoamérica ha comprendido diferentes formas de construcción con las cuales se han situado históricamente acontecimientos, hechos sociales y diferentes intertextualidades en las comunidades, que nos llevan a hacer un recorrido de lo que se ha denominado *lo cotidiano*, en el que converge de manera inmanente el gesto estético en sus lenguajes vinculados desde el intercambio de bienes hasta arquitecturas de la producción cultural, como las artes y el diseño.

La cotidianidad como campo de estrategias y tácticas sociales a los ojos de su trayectoria y eficacia (De Certeau, 1996) contribuye a la relación que se establece en la producción textual (multimodal) que se ubica entre el ser pensante y su cultura (Lotman, 1998), relación que implica redes de intercambios, con los cuales también se generan resistencias como claves de asimilación y transformación de los territorios y sus paisajes en cuanto entrada e identidad del lugar. Al ser un campo complejo por sus matices y genealogías, propone diversas maneras vitales de ser y trascender con las realidades y sus ficciones.

En esta parte del libro, vale la pena situar una serie de elementos que caracterizan los diferentes ritmos y comunidades latinoamericanas alrededor de diversos lenguajes cotidianos. Las lecturas y análisis semióticos proponen, en primer lugar, en el cuarto capítulo, titulado “La sazón de la cultura culinaria y la tecnología: un tamiz de signos contemporáneos”, el papel que tiene la cocina y sus códigos, plasmados en recetas y en sus ambages alimentarios, que han pasado de generación en generación; prácticas

y formas que han incorporado, junto a los gestos ancestrales, una serie de tecnologías actuales o instrumentales con las cuales esta práctica semiótica se asienta sobre las formas de creación de nuevos sentidos para la alimentación, especialmente en la gastronomía de México, y, en particular, en la cocina tabasqueña. La formas emergentes de construcción viandante de las recetas, junto con el sentido ancestral de sus preparaciones e ingredientes, vienen a encontrarse con maneras de narrar y mediatizar las lógicas de las redes y la recepción y de compartir estos sabores alrededor del fogón. Parte de estos saberes sensoriales implica un mundo cotidiano a través del gusto de los paladares y los sabores, y termina generando unos procesos interesantes de intercambio, que permiten precisamente que haya cocinas completamente internacionales, así como también laboratorios como escenarios de exploración, intercambio y puesta en escena de sabores nuevos en la alimentación.

En el quinto capítulo, “Semiótica de la memoria viva: el caso de la violencia y las prácticas cotidianas de Corabastos (Bogotá, Colombia)”, el lenguaje alimentario se conjuga en la plaza de mercado como central de abastos y espacio de socialización en el intercambio económico y tradicional. Es un espacio que trae memorias, tanto violentas como culturalmente amigables, de mundos pretéritos, en los cuales los sujetos estaban en contacto con su vida ancestral, así como también trae una lógica de historias que vienen a complementar el sentido de lo que ha sido la trayectoria de los migrantes campesinos e indígenas en la construcción de identidades en la ciudad. La central de mercado de Corabastos se convirtió en una unidad vivencial de ficciones y relatos de la historia del país, que toca desde el narcotráfico hasta la guerra de guerrillas; el lugar es clave para comprender cómo funcionan las dinámicas de las memorias, aquellas que traen los recuerdos de los pasados violentos, pero que ante todo instalan un sitio para sobrevivir cargado de simbología, de signos materiales y de formas, con las cuales terminan convirtiéndose en grandes paisajes de una semiótica que pareciera una colcha de retazos, como las montañas latinoamericanas cuando se las puede ver desde el aire.

Finalmente, los lenguajes artísticos se complementan desde la mezcla de los academicismos occidentales, propios de las reglas que constituyen

el canon de los lenguajes del arte frente a las expresiones y resistencias propias de los lugares y sus formas de recomponer lo estético y lo sensible. A propósito de ellos, se sitúan algunos lenguajes en clave del signo. De este modo, en el sexto capítulo, titulado “Poéticas híbridas del cuerpo, la danza y la tecnología: una aproximación teórica y semiológica a la propuesta de artistas latinoamericanas”, se encuentra el lenguaje de la videodanza como técnica y gesto performático mediado tecnológicamente. En ella, a través del cuerpo, se da una construcción con base en sus movimientos como signos/gestos que involucran las prácticas situadas, y por otro lado el cuerpo va desplegando sus sentidos en la medida en que es percibido y mediado instrumentalmente en la técnica audiovisual como territorio practicado en la experiencia propia de los practicantes. Lo corporal se torna un pretexto para encontrarse con esas texturas y mixturas que hacen parte de la creación audiovisual en la modulación de resistencias, adaptaciones o incluso resignaciones a las lógicas sociales.

Por esta razón, la dimensión del intercambio simbólico tiene lo latinoamericano como punto de partida y de llegada. Así como la gastronomía, la plaza de mercado y el cuerpo van situando sentidos desde sus enunciaciones situadas, el cierre de todos estos andares regionales e interregionales desemboca en un punto de tensión con una dinámica que hoy en día nos aqueja en el mundo contemporáneo: la de la migración. Pero no se busca pasar a la cuestión actual del fenómeno migratorio, que está costando caro al sistema capitalista y a su impronta de progreso, con la cual algunos territorios se convirtieron en sitios de expulsión o de contención de lo distinto. En el séptimo capítulo, “Pasiones del exilio en paisajes semióticos de la narrativa de José Martí”, el aporte se ubica en un análisis que busca indagar dentro de las narrativas literarias del siglo XIX parte de las respuestas de lo que está pasando con el exilio, como una figura semiótica del destierro, a través de los escritos de uno de los personajes históricos de las revoluciones independentistas latinoamericanas: José Martí, lo que permite entrever el paisaje como unidad semiótica, en este caso de la isla de Cuba, que se dibuja a través de los olvidos, las memorias y las añoranzas que crea el estar lejos del territorio donde se ha nacido.

Con este acercamiento a las letras y los paisajes termina conjugándose toda una apuesta en la cual Latinoamérica habla a través de su pluri-verso sensorial: a partir del gusto, el intercambio, el movimiento corporal y la literatura y sus estéticas, pero también de los sentidos de los escenarios, que van de los intrínquilos de las plazas de mercado a los grandes escenarios de las historias de invasiones, resistencias y sometimientos de poblaciones completas, como ha ocurrido históricamente en lugares insulares, como Cuba; lugares que pasan al olvido y que hacen que lo que vivimos actualmente frente al fenómeno migratorio aparezca como novedad efímera en la historia humana de un continente que siempre ha estado colmado de desplazamientos forzados y de destierros, con sus costos sociales, emocionales y simbólicos. Vale la pena mirar hacia este esquema simbólico desde estos lugares diversos de enunciación para ponerlos a dialogar con las grandes teorías, la mayoría eurocéntricas, mientras se trata de construir una soberanía teórica, en cuanto metodológica, con la que Latinoamérica viene elaborando sus propias formas de construcción frente a los objetos de estudio; un relato propio, que viene acompasado con la marcha de pueblos en movimiento, que en últimas siguen buscando sus identidades no como medio de representación, sino como vehículo de existencia.

La tercera parte, titulada “Palabras, imágenes y símbolos ancestrales: semiótica de la cultura y de la memoria”, está compuesta por tres capítulos, que abordan temáticas relacionadas con las culturas y expresiones vivas de pueblos ancestrales de Colombia y de la simbología maya en México: la poesía del camëntsá Hugo Jamioy Juagibioy; la memoria viva del pueblo misak, expresada en uno de sus sistemas simbólicos, y los textos y símbolos prehispánicos y coloniales de los mayas en México; los tres analizados desde la semiótica de la cultura de Lotman.

En el octavo capítulo, titulado “Macrocósmos culturales y oralituras: diálogos entre la obra poética *Danzantes del viento: Bínjbe oboyejuayëng*, de Hugo Jamioy Juagibioy, y la semiótica cultural de Iury Lotman”, las autoras analizan algunos poemas del libro *Danzantes del viento: Bínjbe oboyejuayëng*, del escritor camëntsá Hugo Jamioy Juagibioy, asumiendo el texto como un espacio semiótico que se vincula con otros textos de la cultura y estableciendo conexiones y relaciones con la semiótica cultural de

Lotman. El análisis se centra en las imágenes vinculadas con la visión de la escritura indígena y con la oralitura, como la actitud frente a la identidad, la naturaleza y la visión ancestral, que invitan a repensar el concepto de la tierra como un espacio dador de vida y epicentro de la transmisión de saberes ancestrales a través de la oralidad y las prácticas ancestrales; asimismo, invita a reflexionar con Lotman sobre la relación entre el texto y el contexto.

El noveno capítulo, titulado “Kampa Ya: una semiosfera para la memoria misak”, corresponde a un texto derivado de un proceso de construcción participativa de un proyecto con indígenas del pueblo misak, en el cual intervienen diferentes sistemas de signos, entre ellos su cosmovisión, el anclaje al territorio y la indumentaria como forma de comunicación y de reconocimiento, con los cuales los indígenas preservan y refuerzan su identidad y cultura. Este capítulo también resalta la importancia del reconocimiento de las luchas de los pueblos milenarios por la recuperación de su tierra, de su dignidad, de sus resistencias para la pervivencia, de sus memorias y del buen vivir, en aras de transitar hacia la paz y la convivencia armoniosa.

En el décimo capítulo, titulado “Aportes de la semiótica de la cultura para la investigación y enseñanza del *Popol vuj*, el *Chilam balam de Tuzik* y otros textos mayas coloniales”, el autor nos recuerda que la palabra ha sido fundamental entre los pueblos mayas y destaca la importancia de la complejidad simbólica de un texto, por lo que se ocupa de analizar y comprender los textos como sistemas comunicativos. Este autor acoge la propuesta de texto de Lotman para realizar un análisis semiótico que abarca las posibilidades de la producción escrita maya colonial, bien sea procedente de la oralidad, los códices, danzas, escenificaciones, ritualidades o sus combinaciones, para dar cuenta de la plasticidad de los manuscritos en el marco de las funciones sustantivas universitarias, como la docencia y la investigación.

Todo este entramado de textos, entretejidos desde la semiótica, constituye pluriversos semióticos latinoamericanos, sistemas de signos que se configuran, reconfiguran y transforman en contextos situados, desde los que se reflexiona y se analizan prácticas, acontecimientos y saberes cotidianos desde los cuales sentir y pensar la vida social.

Referencias

- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. Las artes del hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Lotman, I. (1998). *La semiosfera. Tomo 1: semiótica de la cultura*. Cátedra.

PRIMERA PARTE

**Identidades y subjetividades
de la comunidad LGBTQ+**

FIRST PART

**Identities and subjectivities of
the LGBTQ+ community**

I

PROPUESTA SEMIÓTICO-DISCURSIVA PARA SENTIRREFLEXIONAR IDENTIDADES TRANSFEMENINAS EN EL CINE LATINOAMERICANO

SEMIOTIC-DISCURSIVE PROPOSAL TO FEEL-REFLECT TRANSFEMININE IDENTITIES IN LATIN AMERICAN CINEMA

Daniel Jhovani Arzate Díaz

*La visión es siempre una cuestión del “poder de ver” y, quizás,
de la violencia implícita en nuestras prácticas visualizadoras.*

¿Con la sangre de quién se crearon mis ojos?

DONNA HARAWAY, *Ciencia, cyborgs y mujeres*

Resumen

En este capítulo proponemos un modelo para sentirreflexionar identidades sexogenéricas no normativas en el cine mexicano. Para ello, primero, planteamos un panorama general sobre las violencias que viven cotidianamente las personas trans o de género diverso en México; segundo, problematizamos los filmes como documentos complejos; tercero, proponemos un modelo transdimensional, que toma en cuenta distintos niveles; cuarto, aplicamos el modelo, para conocer sus alcances, y, finalmente, en un último paso, realizamos a una interpretación de lo analizado.

Abstract

In this chapter we propose a model to feel non-regulatory sexogenic identities in Mexican cinema. To do this, we first propose a general view about the violence that diverse trans or gender people live daily in Mexico. Secondly, we problematize films as complex documents. In a third moment, we propose a transdimensional model, which takes into

account different levels. At the fourth moment, we apply the model, to know its scope and, finally, in one last step, we arrive at an interpretation of the analyzed.

Sentir reflexiones en el centro de la palabra: una introducción

El transfeminicidio en Latinoamérica descubre violencias estructurales y sistemáticas contra las mujeres trans. Asimismo, establece una geografía constituida por prácticas patriarcales, capitalistas, colonialistas e históricas de opresión, visible en los índices cada vez más elevados de muertes y actos contra la dignidad. Al mismo tiempo, pone en tensión la universalidad y el ejercicio de los derechos humanos, mientras se yergue como la punta de un iceberg que conlleva relaciones de capas culturales, sociales, políticas y económicas con violencias y prácticas necropolíticas. Una dinámica que puede estudiarse desde perspectivas transdisciplinarias y complejas que analicen funcionamientos del odio, como la relación entre imagen y narración.

Según el Observatorio de Personas Trans Asesinadas (TMM, por sus iniciales en inglés), durante el 2023, entre el 1.º de octubre y el 30 de septiembre, fueron registrados 321 asesinatos de personas trans y de género diverso en el mundo. De estos, 222 casos (el 68 %) fueron reportados en América Latina y el Caribe. En general, los asesinatos están relacionados con la identidad de género, la ocupación o la raza.

El TMM concluye que aspectos como los anteriores “siguen indicando una tendencia global preocupante en lo que se refiere a las intersecciones de misoginia, racismo, xenofobia y putofobia, siendo la mayoría de las víctimas mujeres trans negras y migrantes racializadas, y trabajadoras sexuales trans” (“Actualización TMM. Día de la Memoria Trans 2022”, 2022).

El monitoreo cuantitativo que ha realizado el TMM se concentra en el mapa presentado en la figura 1, en el cual se observa que, desde el 2008 hasta septiembre del 2023, fueron asesinadas 4690 personas trans o de género diverso en el mundo. De dicha cifra, 1841 casos se han dado en Brasil, 701 en México,¹ 254 en Colombia, 134 en Venezuela y 121 en Argen-

1 En el nivel global, Brasil ocupa el primer lugar en transfeminicidios, seguido por México.

tina, por mencionar algunos países latinoamericanos. Latinoamérica es la región que ocupa el primer lugar en asesinatos de personas trans o de género diverso en el mundo, seguida por Estados Unidos (375), India (114) y Pakistán (99).



FIGURA 1. ACUMULATIVO DE PERSONAS TRANS O DE GÉNERO DIVERSO ASESINADAS EN LATINOAMÉRICA ENTRE LOS AÑOS 2008 Y 2023

Fuente: Observatorio de Personas Trans Asesinadas (2024).

El TMM reporta que el 48 % de las personas asesinadas en el 2023 eran trabajadoras sexuales; el 80 %, negras, morenas o racializadas; el 45 %, migrantes o refugiadas en Europa, y el 94 %, mujeres trans o *femmes*. Además, por este reporte sabemos que el 28 % fueron asesinadas en la calle y el 26 % en su residencia, y que los casos fueron perpetrados, en su mayoría, con arma de fuego, apuñalamiento, palizas o estrangulamiento.

Los datos reportados son significativos, porque dan cuenta de prácticas de discriminación, racialización y criminalización que sufren las personas trans o de género diverso en el mundo, sobre todo en América Latina. Pero, al mismo tiempo, son muestras de una red de prácticas que, en la mayoría de los casos, tienen su origen en núcleos familiares, dado

que desde temprana edad muchas de las personas trans o de género diverso son expulsadas de sus casas por su identidad y/o su expresión de género. Así, el asesinato por odio (por transfobia) puede concebirse como el último escalón de crueldad que sufren las personas trans o de género diverso, después de constantes violencias simbólicas, verbales, físicas y estatales/institucionales, entre otras, que escalan y que, hasta el día de hoy, han sido imparables.

Consideramos que los crímenes de odio —amén de otras redes de sentido con las que se entretajan— están cruzados (entre otras dimensiones) por la edad, la raza, la pobreza y, en muchos casos, por el nivel educativo; perspectiva interseccional que, en el modelo global, capitalista y patriarcal, establece lógicas recursivas con la colonialidad del ver, el saber, el hacer y el ser; lógicas en las que el territorio, el lugar y el espacio contribuyen a la significación de la persona; lógicas que se unen con la complicidad entre varones para perpetuar estructuras de violencia, en las que las mujeres trans son *moneda de cambio* y objeto de vínculo entre machos y de reforzamiento de estructuras patriarcales. En otras palabras, los maltratos, las violencias, los asesinatos de mujeres trans tienen una base misógina y patriarcal que ejercen los hombres y que funcionan como mensajes diacrónicos, históricos, dirigidos a sus pares, con el fin de perpetuar estructuras de violencia, como lo ha planteado Rita Segato en distintos momentos (2003, 2013, 2014).

Al mismo tiempo, a estos hechos que violentan la dignidad humana de las personas trans y de otros grupos minoritarios los observamos en una red significativa que definimos como *semiosfera cisheteropatriarcal* (una propuesta que emerge de la semiosfera de Lotman [1996, 1998]).

Para comprender esta última categoría, partimos de la noción de que el patriarcado, el espacio y la institucionalización de la violencia constituyen redes que actualizan, afirman y exhiben la capacidad de control (patriarcal, capitalista y colonial); es decir, configuran una semiosfera cisheteropatriarcal, que produce/significa cuerpos abyectos, enviados a la periferia de las relaciones sexogenéricas; un espacio semiótico, sociocultural, constituido por relaciones heterosexuales, cisgénero y, predominantemente, patriarcales, desde donde se dicta la forma de vivir los cuerpos. De tal

manera, dicho tipo de relaciones se comprenden como centrales; mientras que aquellas que no son heterosexuales ni cisgénero son periféricas o abyectas. En suma, entendemos una semiosfera cisheteropatriarcal como un continuo de formaciones semióticas sobre el género, el *deber ser* sexogénérico, simbólico, sociocultural e histórico, que desplaza a las periferias las disidencias que no “cumplen” con el *performance* hegemónico cisgénero, heterosexual y patriarcal.²

Entre las expresiones del *género femenino* que se consideran fuera de la semiosfera cisheteropatriarcal, podemos identificar a mujeres afrodescendientes, lesbianas, gordas, pobres o trans,³ por ejemplo, dado que *no representan o no cumplen* un estándar, un esquema de mujer blanca, hegemónica. Todas ellas se configuran mediante distintos dispositivos, paralelos a las prácticas en la vida cotidiana, que bien producen y reproducen el género, o que bien lo cuestionan. Entre tales dispositivos, encontramos el cine, como un mecanismo complejamente semiótico que permite la circulación de semiosis que configuran la realidad y que participan de la vida diaria.

Si bien el cine es universal y propone temas de manera global, también es un medio poderoso de constitución del género, puesto que

a través del pensamiento se toma conciencia de la mente y con la percepción se toma conciencia del cuerpo. Por lo tanto, el acto de percibir no consiste solo en mirar hacia fuera, sino también en verse reflejado desde fuera, como si estuviéramos ante un espejo, solo que la imagen en el espejo la asumimos nosotros mismos en la mente y, en este caso, se trata de que sea la mente la que sea asumida a través del cuerpo. El cuerpo es siempre un elemento fundamental de la representación. (Català, 2008, p. 90)

2 Judith Butler (2006) defiende la idea de que el género es un *performance*, que se pone en funcionamiento mediante reglas de comportamiento. En tal sentido, tal puesta en escena parte de un tipo de género (uno heterosexual y cisgénero), y aquello que no cumple con *lo masculino o lo femenino* (algo ya establecido, un mandato) es enviado a la periferia.

3 Por supuesto, entre ellos encontramos a personas homosexuales, bisexuales, no binarias, etc., pero no es ese el asunto central de este trabajo.

Al mismo tiempo, junto con Teresa de Lauretis (1989), lo concebimos como una tecnología del género. La simultaneidad de la producción del sujeto en el cine, ligada a la del conocimiento, muestra su potencialidad como máquina del pensar, en la que la dirección es un ser pensante y la cámara, una conciencia que registra, elige, recuerda y comenta aquello que piensa, como lo defiende Deleuze en *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1* (1983) y *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 2* (1985) y lo retoma Català (2008) en sus planteamientos sobre la imagen como interfaz del pensamiento.

Por lo anterior, en este capítulo proponemos un modelo de análisis de películas centrándonos en dos filmes que representan mujeres trans en la pantalla latinoamericana. Tomamos como ejemplos de aplicación secuencias de dos películas mexicanas que tienen como centro una mujer trans y una muxe: *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977) y *Carmín tropical* (Rigoberto Perezcano, 2014), para dar cuenta de la producción y la circulación de la información que habrá de ser traducida en el conocimiento de la alteridad.

El filme como dispositivo de conocimiento: una propuesta de lectura

Para MacDougall (2009), desde la antropología de lo visual, la producción audiovisual (la fotografía o el filme) describe identidades con mayor detalle que las palabras. Como toda producción audiovisual, la etnográfica tiene una fundación ideológica y política —como lo ha planteado Panofsky—, pues su construcción está mediada por la subjetividad en relación recursiva con otras dimensiones de lo social, como las instituciones. En ese sentido, configura un “conocimiento social alternativo” (Nandy, citado en MacDougall, 2009, p. 59); permite conocer códigos de ver, representar y saber (Serrano Pascual y Zurdo Alaguero, 2012), y da cuenta de pedagogías de la mirada (Deleuze, 1983).

Por sus alcances etnográficos, el audiovisual es una herramienta documental⁴ transcultural (MacDougall, 2009) para las ciencias sociales, como también llegan a serlo otras producciones de su tipo, como las

4 De ello dejaron constancia los pioneros Margaret Mead y Gregory Bateson.

películas comerciales. Según Jorge Grau (2005), estas son documentos porque refractan la realidad e interactúan con la coyuntura social, política y económica que las configura, y porque pueden ser seleccionadas por un investigador según sus objetivos, debido a que poseen información analizable. A partir de esto, defendemos la complejidad de largometrajes de ficción como documentos fílmicos, que pueden ser “leídos” como *textos de la cultura* (Lotman, 1998).

En tal sentido, consideramos las películas como sinónimo de *producciones audiovisuales cinematográficas*, categoría de mayor amplitud, que no borra las cualidades del cine, sea corto o largometraje, de ficción o no. Por otro lado, nos parece importante destacar que el cine es un *auto-eco-sistema* (Morin, 2010, 2016), cerrado (Deleuze, 1983) y abierto al mismo tiempo. Es cerrado porque posee distintos niveles de organización, con reglas propias que ordenan el conjunto (*auto*); pero también es abierto porque interactúa con otros sistemas (*eco*) o dimensiones de la Realidad (Nicolescu, 1996) que desordenan las organizaciones y promueven la re-organización constante. En otras palabras, la producción audiovisual cinematográfica es un auto-eco-sistema autoorganizado por la interacción de *niveles informativos* (lo técnico), *semióticos* (lo visual/lo no visual; lo sonoro/la ausencia de sonido), *diegéticos* (lo narrativo)⁵ y *discursivos* (lo verbal/lo no verbal), que se eco-relacionan con otras dimensiones, como *lo social*, *lo histórico*, *lo cultural* y *lo político*. Desde la perspectiva de la complejidad, estas interacciones son recursivas y simultáneas en la producción del sentido.

En el nivel informativo, ubicamos el conocimiento sobre los géneros cinematográficos, los códigos propios de la cinematografía (como el manejo de la cámara, por ejemplo) y lo tecnológico que se relaciona con esto. En el semiótico, el encuadre, el campo, el color, las formas, lo simbólico, lo cultural... En el diegético, el plano, la secuencia y la imagen-movimiento⁶

5 Para comprender los niveles semiótico y diegético, partimos de las propuestas de lo fílmico y lo diegético de Gaudreault y Jost (1995) y Aumont *et al.* (1983).

6 Para Deleuze (1983), “el mundo pasa a ser su propia imagen, no es que una imagen se convierta en mundo” (p. 89).

(Deleuze, 1983); la duración y la perspectiva, y aquellos elementos que comunican pensamiento, que nos permiten conocer una perspectiva autoral. En el discursivo, el guion y los silencios.⁷

En suma, más que un documento, la producción audiovisual cinematográfica es una organización compleja de múltiples niveles que se interconectan, y, debido a esta interconexión, se produce el sentido. Los niveles cinematográficos que mencionamos se interconectan entre sí de manera simultánea, pero también con otras dimensiones de la vida, como lo social, lo cultural, lo ideológico o lo político. Esto provoca una *interfaz de conocimiento*,⁸ gracias a su dinámica interaccional de información: *posee* información, porque sigue sus propias reglas de organización; *recibe* información, gracias a sus posibilidades eco-sistémicas, y *produce* información. En tal medida, son dispositivos de la cultura, documentos de conocimiento.

El cine, así concebido, es un documento audiovisual complejo que intercala la razón y la emoción: al mismo tiempo que se ve una o varias secuencias, se siente algo, se experimenta. En esta medida, se erige aquello que puede denominarse *sentirreflexión*, dos dimensiones que han sido concebidas como separadas, pero que forman parte de procesos cognitivos simultáneos, gracias a los cuales conocemos la realidad ficcional y no ficcional.

Semiosferas cisheteropatriarcales en el cine mexicano de temática trans

Aunque antes del siglo XXI encontramos largometrajes de ficción mexicanos (y en el mundo) en los que se hacen representaciones de identidades trans y homosexuales, la mayoría cae en la estereotipación, la caricaturización o el maniqueísmo; pero también existen propuestas cinematográficas ficcionales (cortos o largometrajes) en las que la imagen del homosexual no es ridiculizada. Destacan, por supuesto, las poéticas de Jaime Humberto

7 Es cierto que esta dimensión es, al mismo tiempo, semiótica, porque, por ejemplo, el silencio es significativo, pero lo separamos por razones analíticas.

8 Para Josep Català (2005), el cine es una interfaz del pensamiento. En esta idea me detendré más adelante.

Hermosillo,⁹ Julián Hernández y Roberto Fiesco, o bien trabajos representativos, como *Puños rosas* (Beto Gómez, 2004), *Quemar las naves* (Francisco Franco, 2007), *Todo el mundo tiene alguien menos yo* (Raúl Fuentes, 2012), *Peyote* (Omar Flores, 2013) o *Cuatro lunas* (Sergio Tovar, 2014), por mencionar algunos.

Paralelos a estos, encontramos trabajos mexicanos emblemáticos que dan cuenta de la experiencia trans femenina desde el documental, como *Muxes: auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro* (Alejandra Islas Caro, 2005), *Morir de pie* (Jacaranda Correa, 2011), *Quebranto* y *Club Amazonas* (Roberto Fiesco, 2013 y 2016, respectivamente), *Made in Bangkok* (Flavio Florencio, 2015), *Salir* (Luis Villalobos, 2016, para *Time Out México*), “La doble condena” y “Víctimas de la vanidad” (Flavio Florencio, 2016, para *Vice Trans*), *El remolino* (Laura Herrero Garvín, 2016), *Casa Ros-hell* (Camila José Donoso, 2017), *La felicidad en la que vivo* (Carlos Morales, 2020), *Traviatas* (Manuel Villalobos, 2020), *Abrazada por la noche* (Alejandro Zuno, 2019) y *Las flores de la noche* (Eduardo Esquivel y Omar Robles, 2020). Por otra parte, encontramos *El mismo corazón* (Norali Uribe, 2019) e *Identificación perdida* (Axel González, 2020), cortometrajes documentales que reflexionan acerca de la identidad trans masculina, dos de los pocos referentes en el cine nacional.

Como anunciamos antes, para este capítulo seleccionamos dos largometrajes representativos de la cinematografía mexicana de ficción, centrados en identidades trans femeninas: *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977) y *Carmín tropical* (Rigoberto Perezcano, 2014). Para su análisis transdisciplinario tomamos como punto de partida la *posición perceptual*¹⁰ (visual/auditivo), desde la cual se construye la arquitectura de las secuencias

9 Es cierto que personajes como Rodolfo y Ramón, de *Doña Herlinda y su hijo* (Jaime Humberto Hermosillo, 1985), están contruidos desde una perspectiva heteronormada, pero ello no desemboca en una ridiculización, sino en la presentación de una forma de ser homosexual, sobre todo en un contexto socio-cultural-político como la década de los ochenta.

10 Proponemos la posición perceptual como categoría de mayor alcance que *punto de vista*, *percepción* o *focalización* (Genette, 1972), categorías propias de los estudios literarios, después desarrolladas en el ámbito cinematográfico por Chatman (1990) y Gaudreault y Jost (1995), por ejemplo.

seleccionadas, articulada a la configuración de la protagonista. Partimos de ella, porque une los niveles que hemos presentado.

Para observar la operación del modelo, nos permitimos iniciar con *El lugar sin límites*, obra icónica del cine mexicano, tanto por su director y su guion (bajo la tutela de Arturo Ripstein, Emilio José Pacheco y José Donoso) como por las destacadas actuaciones de sus actores y actrices (Lucha Villa, Ana Martín, Carmen Salinas, Roberto Cobo, Fernando Soler y Gonzalo Vega, entre otros), así como por la desigual relación de violencia que se establece entre dos de sus personajes. Como sabemos, este drama es la adaptación de la novela homónima del chileno José Donoso, escrita once años antes.

El argumento es conocido. En El Olivo, un pueblo llevado a la miseria y a la pronta extinción por su gobernante-padre protector don Alejo (Fernando Soler), existe un burdel venido a menos, único testimonio de una pasada época de incipiente progreso. En esta casa, erigida por la Japonesa (Lucha Villa), habitan la Manuela (Roberto Cobo) y su hija, la Japonesita (Ana Martín), así como un grupo de trabajadoras sexuales, también en decadencia. Después de una temporada, Pancho (Gonzalo Vega) regresa al pueblo y, con él, los temores de la Manuela, a quien había agredido tiempo atrás. El reencuentro entre ambos personajes tiene un desenlace trágico.

Aunque el análisis de una película implica considerar su totalidad, solo seleccionamos la secuencia final de *El lugar sin límites*, como síntesis de una semiosfera cisheteropatriarcal que castiga la diferencia. El clímax de esta película inicia cuando la Manuela, vestida de española, recita a Pancho una adaptación de *La leyenda del beso*, mientras realiza algunos movimientos flamencos (figura 2), representación seductora que termina con un baile y un beso apasionado, que inicia Pancho (figura 3).

El beso es visto por Octavio, cuñado de Pancho, quien regresaba de pasar un rato con una de las trabajadoras sexuales de la casa. Al momento de darse cuenta, reclama (figura 4):



FIGURA 2. LA LEYENDA DEL BESO

Fuente: fotograma tomado de Ripstein (1977).



FIGURA 3. EL BESO

Fuente: fotograma tomado de Ripstein (1977).

Octavio: ¡Órale, cuñado, no sea maricón usted también! [*Los separa*].

Pancho: Ps, ¿yo qué hice?

Octavio: ¡No te hagas! ¡Te vi que lo estabas besuqueando!

Pancho: Ah, ¿cómo cree, cuñado? ¿Cómo me voy a dejar besar por este pinche puto? Usté está loco, cuñado. ¿Cómo cree que me voy a dejar hacer eso? [*Contra la Manuela*] A ver, tú, ¿a poco me besaste?

[*Una de las mujeres de la casa trata de separarlos*].

Pancho: Tú, puto, ¡contéstame!

Manuela: Era pura broma [*espantada*].

Pancho: Una cosa es andar de farra y ¡otra que me vengas a besar la cara!

Octavio: ¡Caray! [*sorprendido y en reclamo*].

Pancho: ¡No jodas!



FIGURA 4. OCTAVIO RECLAMA A SU CUÑADO

Fuente: fotograma tomado de Ripstein (1977).

Ante la actitud agresiva de los hombres, y dadas las violencias que ha sufrido de parte de Pancho en el pasado, la Manuela sale corriendo de la casa, en busca de la protección de don Alejo (figura 5). Inicia así el

desenlace de la historia. Para analizar dicha secuencia, nos concentraremos en la compleja arquitectura que configura la simultaneidad y recursividad entre *dimensiones discursivas, semióticas y diegéticas*.



FIGURA 5. LA MANUELA CORRE EN BUSCA AYUDA

Fuente: fotograma tomado de Ripstein (1977).

El *nivel discursivo* de esta escena y secuencia es brutal. En boca de Octavio escuchamos un vínculo (cuñado) y un reclamo homofóbico (“¡Órale, cuñado, no sea maricón usted también!”). Ello está ligado a gestos y movimientos de preocupación de Pancho, quien se dejó llevar por su deseo y fue descubierto. En el diálogo se reafirma la homofobia en boca de Pancho (“¿Cómo me voy a dejar besar por este pinche puto?/Tú, puto, ¡contéstame!”). Ante ello, el miedo se actualiza en la Manuela, quien (además de asumir la culpa) emplea la expresión “Era pura broma”. Mediante la articulación de las prácticas de violencia, las semiosis —en las que nos detendremos enseguida— y el diálogo, se vincula el afeminamiento con la burla, con el engaño; es decir, se culpa a la Manuela (en este caso) de ser quien es y se le castiga por ser quien es: una burla, un engaño.

El castigo está amparado entre dos varones que ostentan un vínculo familiar. La violencia, en ese sentido, mantiene dicha relación y la fortalece. Esto es ejemplo de lo que mencionamos al inicio del capítulo: la transfobia

encuentra sus raíces en la misoginia, la homofobia y el pacto patriarcal, como mensaje de un hombre a otro hombre, según el cual el castigo para la burla, para el engaño es una golpiza, otras formas de violencia e, incluso, el asesinato.

La topología visual de la secuencia seleccionada, en su plano semiótico, encuadra tres espacios: el salón de un burdel, una calle empedrada y un terreno baldío, que colinda con un par de casas. En cada uno de ellos, hay un tratamiento particular del campo visual. En el momento al que hacemos referencia, es posible percibir a la Manuela y Pancho disfrutando de un momento poético y erótico; la *mirada* pesa sobre ellos (figuras 2 y 3). En la calle empedrada, hay un juego entre lo visual y lo no visual, según el cual aparecen y desaparecen los personajes de los límites del encuadre, con un impacto en el nivel diegético, que abordaremos más adelante (figuras 6, 9 y 10). Finalmente, en el baldío, el campo visual se abre para que podamos observar con detalle el ataque físico contra la Manuela (figura 8).

Lo visual se articula con el sonido, a través de la música y el silencio. Empatado con su recital seductor, se escucha *La leyenda del beso*, de Soutullo y Vert (1924); asimismo, después de la representación de la Manuela, Pancho y ella bailan el pasodoble *El beso* (Moraleda y Ortega, 1947). Por otro lado, durante la persecución, predomina el silencio, a veces interrumpido tanto por las redilas del camión como por los jadeos de la Manuela, lo cual le imprime —a la par del claroscuro de la secuencia— un carácter tétrico, asfixiante y doloroso. Durante la agresión en el baldío, se escuchan las súplicas de la Manuela y dos expresiones muy representativas, proferidas por Pancho, mientras la golpea: “Ahorita va a ver este degenerado” y “Pa’ que aprendas”. En suma, el recorrido significativo en esta secuencia pasa de la seducción y la algarabía al silencio angustiante y, finalmente, al silenciamiento por la violencia.

Quisiéramos mencionar un detalle más en torno a la semiotización de la Manuela: ella ha sido vestida con un traje de flamenca rojo con moles blancos (emulando su referente literario). Su vestido de española fue roto por Pancho en un tiempo pasado, cuando también la agredió. Sus zapatos son casi huaraches. Su cabello es corto y no lleva aretes ni collares, solo un tenue color carmín en los labios. Tanto su pecho como su espalda y sus brazos están descubiertos.

Como parte del nivel diegético de la secuencia, encontramos una predominancia de planos generales con profundidad de campo y primeros planos, sobre todo en la persecución contra la Manuela en la calle y el doloroso desenlace. Estas articulaciones dan como resultado un mayor acercamiento al enojo de Octavio, a la preocupación de Pancho y al miedo de la Manuela (figuras 6, 7 y 8), pero también dan mayor realismo a las acciones presentadas y al estilo cinematográfico de la época y del director.



FIGURA 6. EL ENOJO DE OCTAVIO

Fuente: fotograma tomado de Ripstein (1977).



FIGURA 7. LA PREOCUPACIÓN DE PANCHO

Fuente: fotograma tomado de Ripstein (1977).



FIGURA 8. EL MIEDO DE LA MANUELA

Fuente: fotograma tomado de Ripstein (1977).

Como ha quedado bien desarrollado por Gerard Genette en *Figuras III* (1972), desde los estudios de la narración, todo relato implica un punto de vista, desde donde se cuenta la historia y se construye el relato; esto quiere decir que la historia es focalizada y enunciada por una instancia narrativa, gracias a la cual el receptor conoce (total o parcialmente) los acontecimientos.

A partir de esto, se ha desarrollado que el punto perceptual cinematográfico implica un *nivel sensorial* y uno *cognitivo*, como mostró François

Jost en *L'Oeil-caméra. Entre film et roman* (1989).¹¹ Este mismo autor establece una división entre la *ocularización*, para establecer las relaciones entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje observa, y la *auricularización*, para dar cuenta de las relaciones sonoras entre lo que percibe el micrófono y lo que escucha el personaje.

En *El lugar sin límites* encontramos una *ocularización cero* (Jost, 1987), puesto que los planos no son atribuibles a ningún personaje (figura 9), que cambia a una *ocularización interna primaria* (Jost, 1987), porque la cámara se identifica con las miradas de Pancho y Octavio (figura 10).

Esto impacta en el sentido y la recepción, porque la Manuela es objetualizada, al mismo tiempo, tanto por el *meganarrador* (Gaudreault y Jost, 1995) como por sus atacantes, lo que permite que quien ve la película asuma una postura en función de la información visual que se le presenta, pero también lo sujeta a un campo visual agobiante: se vuelve cómplice (por la auricularización cero) y perseguidor (por la auricularización interna primaria); también objetualiza, le guste o no, a la Manuela.

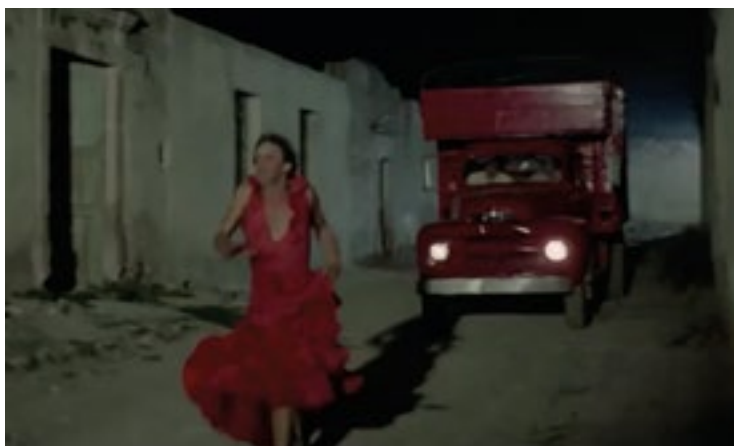


FIGURA 9. OCULARIZACIÓN CERO

Fuente: fotograma tomado de Ripstein (1977).

11 Jost (1987) divide la categoría genettiana de focalización en un nivel perceptual (que incluye no solamente lo que es visto, sino también lo que es escuchado) y uno cognitivo (lo que se conoce a través de la focalización).



FIGURA 10. OCULARIZACIÓN INTERNA PRIMARIA

Fuente: fotograma tomado de Ripstein (1977).

El cruce de perspectivas que mencionamos problematiza la recepción de documentos audiovisuales como el que nos compete, puesto que da cuenta de formas de conocimiento sobre ciertos temas; en este caso, de cuestiones sobre identidades trans. Además, actualiza la comprensión cultural e histórica del género y moviliza el sentido sobre la semiosfera cisheteropatriarcal de tal manera que la cuestiona y, al mismo tiempo, se sirve de ella para motivar la comprensión de quien es espectador del evento fílmico.

En el caso de *El lugar sin límites*, observamos dinámicas violentas que existen en la vida cotidiana. La brutalidad contra la Manuela es representación de múltiples asesinatos de mujeres trans en el país, que son privadas de la vida por golpizas, como lo mencionamos en la introducción del capítulo.

Cuarenta años después de *El lugar sin límites*, *Carmín tropical* cuenta, al estilo *neo-noir*, la historia de Mabel (José Pescina), una muxe que regresa a Juchitán (Oaxaca) para indagar el brutal asesinato de su mejor amiga, Daniela, también muxe. Durante la búsqueda de la verdad, Mabel se reencuentra con amigos, hace memoria de Daniela (a través del recuerdo, así como de fotografías y testimonios, tanto de la familia como del novio de su amiga) y conoce a Modesto (Luis Alberti), un taxista del que se enamora.

La secuencia de *Carmín tropical* que seleccionamos para este capítulo parecería nimia, pero además de conectar las transiciones temáticas, temporales y de tensión en la cinta, así como de funcionar como elemento de suspenso al final de la historia, es una metáfora de la persecución y el engaño que sufren muchas *mujeres muxes* o *trans*. Hacemos referencia a la imagen de Mabel caminando por el pasillo de un hotel, que es iterada ocho veces en el relato. Dado que no hay diálogos, para su análisis observamos dos niveles: el *semiótico* y el *diegético*.

Según el análisis del nivel semiótico, la imagen en movimiento presenta una profundidad de campo que permite observar el pasillo de un hotel modesto, de mosaicos verdosos, al estilo de un laberinto de espejos que refracta, en repetidas ocasiones, luces de un camino y puertas de habitaciones, mediante una técnica de claroscuros; aunado al sonido de unos tacones (en general fuera de campo), se escucha (siempre fuera de campo) el zumbido de una de las lámparas del pasillo. Para su análisis, enumeramos enseguida cada uno de los momentos iterados y describimos su configuración visual-auditiva.

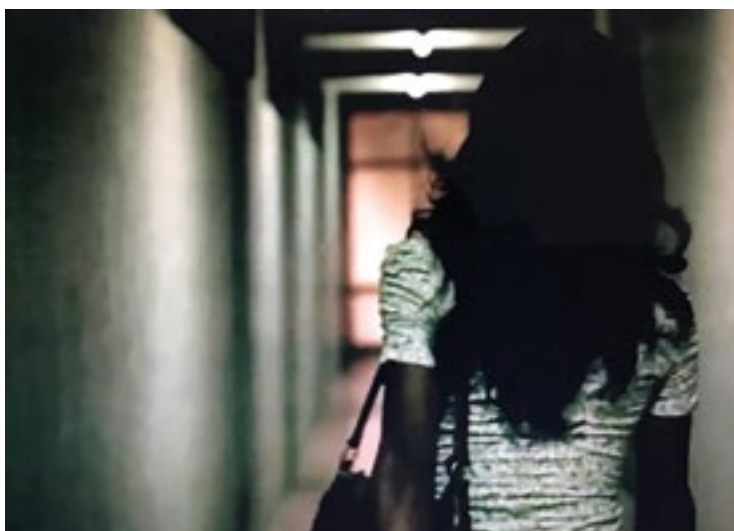


FIGURA 11. MABEL ARRIBA A JUCHITÁN

Fuente: fotograma tomado de Perezcano (2014).

En el primer pasillo, que aparece después del arribo de Mabel a Juchitán, se la observa en primer plano, de espaldas, caminando hacia su habitación e iluminándose conforme avanza: pasa de la oscuridad a la luz (figura 11). Una vez que llega a su cuarto y abre la puerta para entrar, cambia el encuadre y todos los otros elementos de la dimensión fílmica de lo visual. Cabe mencionar que Mabel tiene el cabello largo, suelto; una blusa entallada de manga corta; una falda tipo lápiz; una cadena en el pecho; uñas largas, y maquillaje discreto; aunque están fuera de campo, se escuchan las ruedas de su maleta y el ritmo pausado de su caminar, gracias al ruido que se desprende de sus tacones. En suma, la corporalización de Mabel es común, delicada y femenina, con un toque de elegancia y sofisticación.

Después de una escena en la que un detective informa a Mabel que su amiga fue apuñalada veintisiete veces, aparece por segunda vez el pasillo (diez minutos después que el primero). En esta ocasión se observa —desde otra perspectiva— el tránsito de Mabel. El campo de visión inicia con un espacio vacío, más iluminado y con un piso brillante. De repente, se escuchan los tacones de Mabel y se la ve entrar; en esta ocasión, el plano es general, por lo que es posible observarla de cuerpo completo y centrada en la imagen. Nuevamente, pasa de la oscuridad a la iluminación; así que, al principio, solo observamos su silueta. Antes de que termine el encuadre, cambia la visión a un primer plano y observamos a la protagonista por la espalda; la cámara se mueve al ritmo de un caminar pausado. Lleva el vestido como en el primer pasillo, pero su cabello suelto ahora está ligeramente sujetado con una trenza de lado. Nuevamente, el silencio se ve interrumpido por el ruido de unos tacones al avanzar, así como de unas llaves. Resalta que, en esta ocasión, una de sus manos carga una caja (figura 12), un signo que nos avisa sobre un hecho significativo, en el que nos centraremos más adelante.

El tercer pasillo aparece casi diez minutos después del primero, y es igual al segundo. Se muestra después de que Mabel encontrara fotografías de Daniela, en las que se la observa amordazada en una especie de signifiicante de juego erótico. En una de las fotografías está recortado el rostro de la persona que acompaña a Daniela; en la parte trasera, está escrito: “Cozumel 2014”.



FIGURA 12. MABEL LLEVA UNA CAJA EN LA MANO

Fuente: fotograma tomado de Perezcano (2014).



FIGURA 13. MABEL CAMINA

Fuente: fotograma tomado de Perezcano (2014).

El cuarto pasillo aparece después de que Mabel intentara ingresar al reclusorio para hablar con el sospechoso de haber asesinado a Daniela; se muestra casi diez minutos después que el anterior. Resalta que Modesto la acompaña, pues él le indicó en escenas anteriores que Cozumel era el nuevo nombre de un hotel conocido. En esta ocasión, el plano solo recupera los hombros y la cabeza de la protagonista, la iluminación cambia y muestra detalles de las paredes que no se veían antes, así como un mayor acercamiento a la puerta de la habitación. Es la misma configuración de la muxe, pero un *zoom* permite un mayor acercamiento a los detalles.

El quinto pasillo es igual al cuarto; aparece diez minutos después de este, después de que Mabel llegara (nuevamente acompañada por Modesto) al Cozumel y entrara en la habitación en la que Daniela fuera amordazada, según consta en las fotografías que encontró Mabel días antes. Se infiere que este cuarto fue el último lugar donde estuvo Daniela, por su voluntad; es probable que haya sido asesinada en él.

El sexto pasillo es casi idéntico a los dos anteriores, con la diferencia de que se articula con la escena siguiente, a través del sonido de un tren; este aparece después de que Modesto invitara a salir a Mabel, quien se muestra interesada en él y acepta la cita. Llama la atención que este pasillo se presenta solo cinco minutos después del quinto, pues la historia se va acercando al desenlace, así como a la revelación de un doloroso secreto.

El séptimo y octavo pasillos están visualmente vinculados a través de la aparición de un nuevo elemento. En el penúltimo recorrido (alejado veintiún minutos del inmediatamente anterior), observamos por la espalda a Mabel, caminando como en las ocasiones anteriores, pero en cuadro se observa una mano, a punto de tocarla. Sucede después de la visita que Modesto le hace en su camerino, pues ella cantará en el bar de sus amigos (como en épocas anteriores, antes de salir de Juchitán). Llegados a este momento diegético, conocemos la identidad del asesino de Daniela y la forma de llevar a cabo sus crímenes; en ese sentido, la secuencia número siete forma parte del clímax de la historia.

El pasillo final es un momento majestuoso de la película. Aparece dos minutos después del anterior y forma parte de un muy bien logrado momento de suspenso y angustia. Se articula con la canción *Un poco más*



FIGURA 14. SILUETA DE MODESTO

Fuente: fotograma tomado de Perezcano (2014).

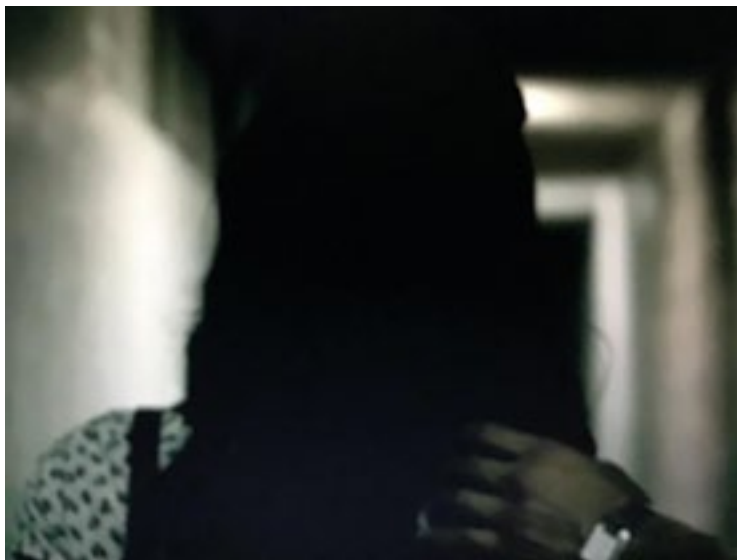


FIGURA 15. ALGUIEN VA DETRÁS DE MABEL

Fuente: fotograma tomado de Perezcano (2014).

(interpretada por Valentina González), cantada por Mabel. Conforme escuchamos la canción, los pasillos que hemos observado se suman uno después de otro, de tal manera que el campo nos permite ver el progreso de

un movimiento: visualizamos a Mabel en un plano general, que pasa a un primer plano enfocado en su espalda; conforme la intensidad de la canción aumenta, en campo aparece un nuevo elemento: detrás de ella va un hombre, al que reconocemos por su silueta (figura 14); es Modesto.

El juego de luces hace que los personajes pasen de la sombra a la luz; los miramos a ambos de frente y en un plano general que pasa a un primer plano. Después de esta revelación, sabemos que la mano que estaba a punto de tocar a la protagonista corresponde a la de su acompañante (figura 15). Ambos se sonríen. Y ahora sabemos que la caja que habíamos visto porta un lastimoso mensaje. En un primer plano, que los toma de perfil, vemos que entran a la habitación: primero ella, después él. La canción continúa. Llegados a este momento, intuimos que la vida de Mabel está por terminar.



FIGURA 16. MODESTO Y MABEL

Fuente: fotograma tomado de Perezcano (2014).

La ocularización/auricularización de esta secuencia es *interna primaria* (Jost, 1987). En casi todos los encuadres del pasillo (excepto en el primero), hemos seguido el cuerpo de Mabel desde la mirada del asesino (por

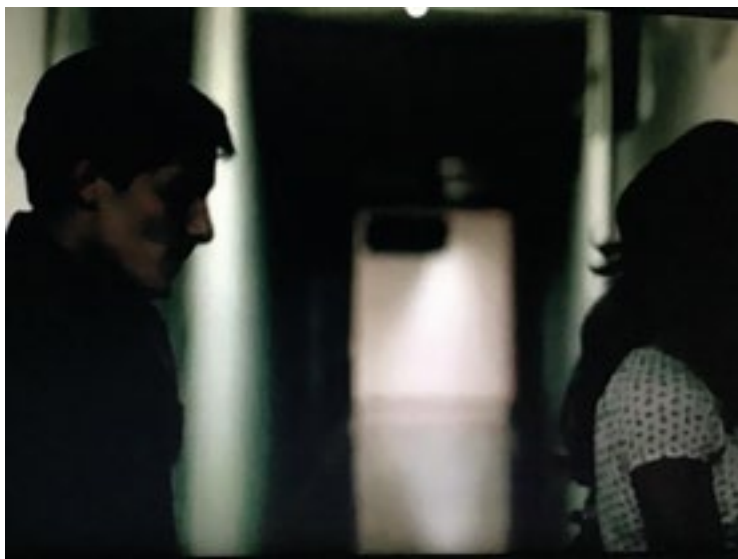


FIGURA 17. MABEL LLEGA A SU DESTINO

Fuente: fotograma tomado de Perezcano (2014).

eso la cámara se movía); hemos escuchado el zumbido de la lámpara y los tacones desde *sus* oídos. Sin saberlo, hemos participado de la subjetividad del criminal, a través de este recorrido en el pasillo de un hotel. El trágico final nos había sido anunciado desde el inicio, mediante una imagen que se repetía con cierto ritmo y que pertenecía a un tiempo futuro de la historia. En suma, la fragmentación de la escena, que provoca una iteración, es una forma de mostrar que un hecho contado n veces se repite n veces en la historia (nR/nH); un cruce magistral entre la realidad y la ficción, que potencia el sentido.

Díálogos transdimensionales: el filme y otros niveles de organización

La construcción del sentido, tanto de *El lugar sin límites* como en *Carmín tropical*, se logra por la compleja relación entre niveles informativos, discursivos, semióticos y diegéticos. Niveles que, como mencionamos, solo separamos por cuestiones analíticas. En tal sentido, se organiza la

información con base en reglas de cada uno de ellos, con implicaciones productivas de sentido, gracias a las cuales notamos una evolución en las estrategias de los asesinos —como menciona Antonio Marquet (2017)—, que pasan de la aparente repulsión a la seducción y el enamoramiento; pero también observamos una evolución en las estrategias visuales y auditivas para relatar un transfeminicidio en la cinematografía mexicana.

En *El lugar sin límites*, la articulación de los recursos visuales y auditivos que hemos tratado de exponer configura una identidad trans femenina mediante la evidente corporalidad de un hombre descaradamente vestido de mujer. Se trata de un persona pobre, ignorante, ingenua, cobarde y trabajadora sexual; es ridiculizada en diferentes momentos de la película, y al final es señalada de “maricón”, “pinche puto” y “degenerado”. En ese sentido, lo discursivo se articula con lo visual y vincula todos estos adjetivos a la práctica del castigo (recordemos que Pancho le dice a la Manuela: “Pa’ que aprendas”, mientras la golpea).

El encuadre de la última escena pone en el centro a la Manuela, sujeta por Octavio, para que reciba sin defensa —y llena de temor— las agresiones de Pancho.¹² Esta situación es vista por don Alejo y uno de sus trabajadores sin hacer nada. Asunto que bien podría ser el desarrollo de otro trabajo sobre la posición del Estado o de los testigos en torno al caso de actos de violencia como los transfeminicidios.

Por su parte, Mabel nos invita a conocer otras políticas del género, en otros espacios, otras posibilidades. Su configuración se distancia de la de la Manuela, pero también se construye en relación con la violencia y el dolor. Es la imagen de una migrante que se ve forzada a regresar a su origen, como si el destino estuviera trazado para las mujeres con sus condiciones.

En ambos casos, sus identidades son producidas compleja y transdimensionalmente mediante lógicas semióticas, gracias a las cuales se observa una articulación del espacio, las emociones, el cuerpo, los deseos, las

12 Una situación contraria se presenta, por ejemplo, en la serie española *Veneno* (creada por Javier Ambrossi y Javier Calvo, 2020), en la que Cristina Ortiz ataca a uno de sus agresores, mostrando con ello que las mujeres trans pueden y saben defenderse, y, sobre todo, que han ido aprendiendo a hacerlo.

relaciones sociales, etc., para configurar identidades en la pantalla que guardan recursividad con las realidades que viven las mujeres trans en México.

De Lauretis (1992) ya ha estudiado la producción del sujeto femenino en el cine, a partir de la semiosis y de la interacción de discursos, posiciones y significados, mostrando que la tecnología es una herramienta para construir cuerpos y subjetividades femeninas. Notamos que el documento audiovisual mexicano sobre mujeres trans produce una representación misógina y transfóbica en *El lugar sin límites*, pues se observa a una mujer trans como un hombre afeminado,¹³ embrutecido y cegado por el amor hacia otro hombre.¹⁴ Por su parte, en *Carmín tropical*, se explora el tema sin exotizar a las muxes y se plantea una realidad que muchas veces se ignora: las muxes también llegan a ser discriminadas, señaladas y asesinadas, en Juchitán y en otras partes del país.

El cine nos permite observar que las condiciones sociales son importantes para la crueldad; nos sugiere que las formas en las que son asesinadas las personas trans están vinculadas con el estrato social y la cercanía con la víctima. En el caso de *El lugar sin límites*, se observa una relación estrecha (incluso amorosa) entre la Manuela y Pancho, en un contexto social de abandono, desolación y carencia.

En suma, la configuración de los filmes no está realizada por y desde la actuación de mujeres trans, por lo que se echa en falta una perspectiva sensible a las realidades que viven; en palabras de Guerrero y Muñoz (2018), no hay *campo político generizado*, y, por ello, no existe un posicionamiento de mujeres trans en torno a la construcción de sus experiencias y de sus identidades, como sucede en otras películas latinoamericanas, como en la venezolana *Cheila, una casa pa' maita* (Eduardo Barberena, 2008; protagonizada por Endry Cardenio), la argentina *Mía* (Javier Van de Couter, 2011; protagonizada por Camila Sosa Villada), la peruana *Sin vagina me marginan* (Wesley Verástegui, 2017;

13 Lo cual refuerza la idea de un hombre disfrazado, con posibles implicaciones en discursos de odio, como problematiza el documental *Disclosure: Trans lives on screen* (Sam Feder, 2020).

14 El señalamiento no está dirigido, por supuesto, a la actuación de Roberto Cobo, quien desarrolla un excelente trabajo.

protagonizada por Javiera Arnillas) o la chilena *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017; protagonizada por Daniela Vega).

La importancia de estos posicionamientos políticos generizados recae en el establecimiento de lógicas espirales éticas entre el imaginario social y las experiencias trans; es decir, dinámicas de ida y vuelta de saberes, informaciones y conocimientos sobre subjetividades, cuerpos y emociones, ligadas, simultáneas e inseparables entre sí. De esta manera, la forma en que son concebidas/sabidas las identidades de mujeres trans impacta en la vivencia política y ontológica de sus cuerpos, emociones, subjetividades e identidades y, al mismo tiempo, influye en la reconfiguración de sus/nuestros conocimientos de dimensiones comunes en torno al género, pero también sobre los derechos humanos y las vivencias plenas de las *capacidades humanas* (Amartya Sen; Marta Nussbaum) a los que nos hallamos anclados.

Conclusiones

En este capítulo hemos planteado una posibilidad de lectura de un filme a partir de una semiosis de lo visual y de lo sonoro en conjunción con dimensiones sociales, culturales y políticas de las mujeres trans en México, segundo país en asesinatos por transfobia en el mundo. Las secuencias revisadas son piezas de documentos audiovisuales que producen conocimiento sobre identidades trans, desde técnicas fílmicas y otras configuraciones semióticas y diegéticas que permiten observar cómo se comprende la dimensión trans mexicana; pero, al mismo tiempo, son testimonios de los procesos históricos, sociales y culturales que han configurado a las mujeres trans en este país.

La elección del melodrama y del *neo-noir* para dar cuenta de experiencias de mujeres trans es significativo, tanto por la historia del cine en México como por las lógicas semióticas de estos subgéneros cinematográficos. Por ejemplo, *El lugar sin límites* sigue un esquema patriarcal en el que un macho abusa (en diferentes niveles) de una mujer, aparentemente indefensa y resignada; mientras que en *Carmín tropical* el personaje indagador es dinámico, perspicaz e inteligente, con autonomía y reflexivo.

La producción cinematográfica dialoga con diferentes contextos; por ello, es transdimensional, porque supone reglas que, a su vez, dependen de

los contextos filmicos, sociales y culturales en los que se produce. En tal sentido, *El lugar sin límites* es un tipo de cine representativo de su época y *Carmín tropical*, de la suya. Las temáticas que abordan están sujetas al contexto social, cultural, político e ideológico, en este caso, en torno al género; por ello, son tratadas de distintas formas. Por su parte, el uso del producto audiovisual cambia también según las necesidades contextuales inmediatas, nacionales e internacionales. Todo esto sucede al mismo tiempo y de forma compleja, debido al fino diálogo que ocurre entre las diferentes dimensiones que intervienen en el proceso filmico; además, también interviene para comprender el sentido y las posibilidades semióticas del producto.

Finalmente, a partir de dos piezas que conforman un entramado en torno a las representaciones de la diversidad sexogenérica, performativa y fluida en el cine mexicano, nos hemos cuestionado sobre la circulación de narrativas audiovisuales que buscan dar cuenta de experiencias y situaciones diversas del ser trans en semiosferas cisheteropatriarcales. Sin duda, resalta la importancia de presentar temáticas LGBTTTQIA+¹⁵ en el cine; no obstante, nos parece importante urgir al estudio, análisis y vinculación en sentido recursivo de las estrategias que se emplean en la presentación cinematográfica de los cuerpos, las emociones y de otras dimensiones de la subjetividad, pues su estudio abre oportunidades para observar la vinculación, inseparabilidad y recursividad constitutiva entre dimensiones sociales, históricas, culturales, políticas, discursivas, semióticas y estéticas sobre —como una dimensión— el género y la encarnación de los deseos/emociones en las prácticas cotidianas, libres y fundadas de la vivencia plena.

Referencias

- Actualización TMM. (8 de noviembre de 2022). *Día de la Memoria Trans 2022*. Transrespect versus Transphobia Worldwide. <https://transrespect.org/es/tmm-update-tdor-2022/>
- Aumont, J., Bergala, E., Marie, M. y Vernet, M. (1983). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós Ibérica.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós.

15 Siglas que expresan la diversidad lésbica, gay, bisexual, travesti, transexual, transgénero, *queer*, intersexual y asexual, así como las “nuevas” emergencias (+).

- Català, J. (2005). *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Universidad de Barcelona.
- Català, J. (2008). *La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales*. UOC.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Taurus.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction*. Palgrave Macmillan.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Cátedra.
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine* (vol. I). Paidós.
- Deleuze, G. (1985). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine* (vol. II). Paidós.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós.
- Genette, G. (1972). *Figuras III*. Lumen.
- Grau, J. (2005). Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos. *Gazeta de Antropología*, (21). <http://hdl.handle.net/10481/7177>
- Guerrero, S. y Muñoz, L. (2018). Ontopolíticas del cuerpo trans. Controversia, historia e identidad. En L. R. de la Madrid y A. G. Cíntora (coords.), *Diálogos diversos para más mundos posibles* (pp. 71-94). Instituto de Investigaciones Jurídicas. <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/10/4758/7.pdf>
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Cátedra.
- Jost, F. (1989). *L'Oeil-caméra. Entre film et roman*. Presses Universitaires de Lyon.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura, del texto*. Cátedra y Universitat de València.
- Lotman, I. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Cátedra y Universitat de València.
- MacDougall, D. (2009). Cinema transcultural. *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología*, 9, 47-88. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81413110003>
- Marquet, A. (2017). 'Jotos sí, degenerados no', apuntes sobre cine elegebetero mexicano para continuar remando contracorriente. *Tema y Variaciones de Literatura*, 49, 45-72. <http://hdl.handle.net/11191/9793>
- Morin, E. (2010). *El método 3. El conocimiento del conocimiento*. Cátedra.
- Morin, E. (2016). *El método 1. La naturaleza de la naturaleza*. Cátedra.
- Nicolescu, B. (1996). *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. Du Rocher.
- Nussbaum, M. (2002). *Las mujeres y el desarrollo humano. El enfoque de las capacidades*. Herder.
- Observatorio de Personas Trans Asesinadas. (2024). *Cifras absolutas 2008-sept 2023. Transrespect versus transphobia worldwide*. <https://transrespect.org/es/map/trans-murder-monitoring/>

- Panofsky, E. (1985). *El significado de las artes visuales*. Alianza.
- Perezcano, R. (dir.). (2014). *Carmín tropical* [película]. Cinepantera, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad y Tiburón Filmes.
- Ripstein, A. (dir.). (1977). *El lugar sin límites* [película]. Conacite 2.
- Segato, L. R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Segato, L. R. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Tinta Limón.
- Segato, L. R. (2014). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Pez en el Árbol.
- Sen, A. (1987). *Commodities and capabilities*. Oxford University Press.
- Serrano Pascual, A. y Zurdo Alaguero, Á. (2012). Investigación social con materiales visuales. En M. Arroyo e I. Sadaba (coords.), *Metodología de la investigación social. Técnicas innovadoras y sus aplicaciones* (pp. 217-250). Síntesis.

II

SEMIOSFERA QUEER: UNA APROXIMACIÓN SEMIÓTICA AL ESTUDIO DE LA SEXUALIDAD Y LA CULTURA

QUEER SEMIOSPHERE: A SEMIOTIC APPROACH TO SEXUALITY AND CULTURE

Néstor David Polo Rojas

Resumen

El presente capítulo es una propuesta para el análisis sociosemiótico de las representaciones y subjetividades *queer* manifestas en los diversos contextos culturales contemporáneos. Partiendo de una revisión de literatura sobre enfoques fenomenológicos, semióticos y teoría *queer*, el texto conceptualiza la semiosfera *queer* como categoría para comprender la interacción de textos, discursos y prácticas artísticas en torno a la diversidad sexual y el género y la conformación de una esfera simbólica-cultural emergente. Se formula un esquema de análisis hermenéutico basado en el trabajo de Eliseo Verón y Iuri Lotman y se aplica a los procesos de lectura (*queering*) de una comunidad *queer* en Ecuador, de modo que propone una herramienta interdisciplinar que dialoga con lo local y lo global.

Abstract

This chapter is a proposal for the sociosemiotic analysis of queer representations & subjectivities manifested in different contemporary cultural contexts. Parting from a literature review of theoretical perspectives on Phenomenology, Semiotics, and Queer Theory, the text conceptualizes the “queer semiosphere” as a category to understand the interaction between texts, discourses, and artistic practices regarding sexual & gender diversity as well as the creation of an upcoming symbolic-cultural

sphere of interaction. The chapter develops a hermeneutical analysis scheme based on the works of Eliseo Verón & Iuri Lotman and applies it to the reading practices (queering) of a 'queer' community in Ecuador. It proposes an interdisciplinary method that dialogues with local and global expressions.

Introducción

Queer no se nace ni se hace; se enuncia. Asumir una identidad de género u orientación sexual diversas a la norma cisheteropatriarcal es un momento de tensiones epistemológicas y ontológicas a nivel individual y colectivo. La enunciación es un componente integral de lo que podría llamarse “experiencia homosexual”, y no es neutral, porque tiene consecuencias emocionales, sociales y físicas. Como sujetos, este acto nominaliza y comunica a través del lenguaje un estado de construcción, apropiación y reafirmación subjetiva, y constituye un punto de inflexión en las vidas de personas LGBTI+,¹ así como una narrativa de afirmación, autorrepresentación y relacionamiento.

Desde una perspectiva interseccional, las vidas de las personas lesbianas, gais, bisexuales, transexuales e intersexuales están determinadas por sus condiciones materiales de género, raza, etnia, religiosidad y clase social, las cuales inciden en la conformación de sus subjetividades, sociabilidades y presencia en la esfera pública (Crenshaw, 1994). La interseccionalidad de estas condiciones ha sido ampliamente investigada por los feminismos desde perspectivas que analizan las dimensiones políticas, identitarias, culturales y hasta estéticas de estas diferencias. La teoría *queer*, por su parte, ha denunciado una suerte de “homonormatividad”, que se instaló hacia los años noventa en los llamados *estudios gais y lésbicos* (McKee Irwin y Szurmuk, 2021).

En términos generales, la literatura publicada desde el enfoque *queer* ha seguido tres vertientes: 1) la interpretación materialista e interseccional de las desigualdades, 2) el análisis del discurso de la producción

1 La letra Q no se incluyó en la sigla puesto que *queer* no es una identidad, sino, como se explicará más adelante, una práctica y un posicionamiento político-simbólico.

cultural (con influencias posestructuralistas) y 3) la conceptualización del deseo *queer* para legitimar las sexualidades no normativas (López Penedo, 2008). Reconociendo el aporte de dichos trabajos, el presente capítulo pretende cambiar el enfoque del cuestionamiento de las condiciones materiales hacia una cuestión más abstracta: la construcción de la subjetividad con relación al entorno simbólico. Aunque las condiciones materiales son tomadas en cuenta, ya que, desde un punto de vista posestructuralista, el contexto es un elemento constitutivo en la construcción de sentido, el centro son las dimensiones semiótico-fenomenológicas de lo que aquí se ha llamado *semiosfera queer*, categoría que trasciende el análisis materialista y visibiliza las convergencias en las experiencias simbólicas de las personas y las manifestaciones culturales que componen el amplio espectro de la diversidad sexogenérica.

La conceptualización propuesta a continuación es el resultado de una revisión de literatura sobre teorías fenomenológicas, *queer* y semióticas de distintas latitudes, especialmente de los modelos de semiosis social, de Eliseo Verón (2014), y de semiosfera, de Lotman *et al.* (1978). También se alimenta de hallazgos preliminares del trabajo etnográfico realizado con un grupo de lectores autoidentificado como *marica* en la ciudad de Quito (Ecuador), entre los años 2022 y 2023, en el desarrollo de mi tesis doctoral.² El objetivo es formular una herramienta epistemológico-metodológica para abordar el estudio de discursos, expresiones y subjetividades de las personas *queer*, tanto desde el análisis textual como de las prácticas culturales y comunicativas.³

2 Esta tesis se realiza para el Doctorado en Antropología y Comunicación de la Universidad Rovira i Virgili (España). Su objetivo es analizar el rol de la lectura en la conformación de representaciones y subjetividades *queer* en clubes de lectores en Ecuador.

3 Se usará aquí el término *queer* para referirse a las personas autoidentificadas dentro del espectro LGBTI+, puesto que esta palabra implica, en estricto sentido, un posicionamiento, identificación y construcción performativa. También porque procura una comprensión holística de la diferencia sexual, y no tanto de las particularidades de cada grupo identitario.

El estudio simbólico de la cultura

Un enfoque en la experiencia cotidiana puede ser una adecuada ubicación para el desarrollo de teorías no esencialistas sobre las políticas de identificación y significación cultural sobre la distinción entre *hetero* y *homo*, porque incluso nuestras experiencias más personales e íntimas nunca son simplemente nuestras (Martínez, 2003, p. 119).

Para entender el abordaje teórico propuesto sobre los procesos de significación subjetiva y cultural, es preciso remitirse primero a una concepción fenomenológica. La fenomenología —en cuanto corriente filosófica— indaga sobre los fenómenos sociales, entendidos como hechos que derivan de la experiencia humana (individual y colectiva) y el intercambio subjetivo (Schutz, 1974). La realidad social bajo este paradigma se concibe como un entramado de significaciones construido intersubjetivamente, al que podría llamarse también *cultura* (Rizo García, 2006). Todo acto humano da cuenta de una experiencia estructurada razonable y comprensible por el actor y sus semejantes. El conocimiento se construye mediante la descripción e interpretación de las estructuras que componen las experiencias vitales; su método proviene del análisis interpretativo de los objetos, espacios y acciones y cómo se presentan en la conciencia para inferir rasgos esenciales. La realidad tiene una estructura lógica e inteligible mediante la percepción e interpretación de las experiencias y contenidos efectivos (lingüísticos) en un contexto determinado.

Estamos situades⁴ en un contexto y discursos producidos; aunque no siempre reconozcamos “completamente el hecho de que quienes somos como personas, y lo que decimos, pensamos, creemos y hacemos, está inexorablemente conectado al hecho de que estamos localizados en una historia, una cultura, un tiempo y un espacio” (Martínez, 2003, p.

4 Se usarán pronombres con terminación con lenguaje inclusivo para ser consecuente con los postulados epistemológicos e ideológicos del texto. Así también, se usará la primera persona en respuesta a la fundamentación epistemológica que tiene este trabajo: el “conocimiento situado”, de Donna Haraway (1995), es decir, que se considera que la objetividad y rigurosidad del conocimiento científico no implican un alejamiento con respecto al “objeto de estudio”, sino el establecimiento de relaciones y conexiones parciales desde el involucramiento con los “sujetos de estudio” y el reconocimiento de que yo mismo formo parte de esta comunidad.

120). Este reconocimiento trasciende la noción de la experiencia como una entelequia individualista hacia una construcción colectiva, ligada a la memoria y la formación de sentido. La cultura es una forma de memoria colectiva que ordena la experiencia humana en textos dentro de un sistema semiótico estructurado. Según Lotman *et al.* (1978), toda cultura posee rasgos estructurales particulares que la definen (modelo) y un sistema de signos compartidos.

El presente capítulo propone una intersección entre fenomenología y semiótica —propuesta por Martínez (2003)— como mecanismo para el análisis de la representación y los procesos de construcción de sentido sobre la sexualidad y la cultura. Como se ha dicho, la fundamentación epistemológica del esquema propuesto tomó como base los modelos de semiosis social, de Verón (2014), y de semiosfera, de Lotman (Lotman *et al.*, 1978). Por un lado, es importante aclarar que Verón sobrepasa la noción fenomenológica del conocimiento (como construcción intersubjetiva) y lo concibe como efecto de sentido, que se construye en una red infinita de discursos entrelazados a ciertas prácticas sociales, al cual define como *semiosis social*, de modo que entiende el mundo social y la cultura como manifestaciones dentro de un sistema de signos con una visión triádica sobre la relación entre los objetos/sujetos representados (interpretante), su contexto (referente) y las significaciones que sobre ellos elaboran. Es una red de discursos de significación múltiple, en la que un interpretante da propósito y sentido a un signo, al tiempo que se convierte en otro signo y entra en relación con su referente. Este referente luego se transforma en otro signo, y así continúa, en un proceso de autorreferenciación hacia el infinito. Por ejemplo, los cuerpos dejan impresiones que son perceptivas y representativas. Al ver un cuerpo que nos atrae (percepción), este deja una impresión en la mente (representación), sexual o afectiva, y responde a su vez a discursos sociales asimilados inconscientemente que determinan en buena medida dicha atracción.

Es en el sentido del discurso donde se construye el sentido de lo social. “Por semiosis social entiendo la dimensión significativa de los fenómenos sociales: el estudio de la semiosis es el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido” (Verón, 2014, p. 125). A

través de la semiosis, los sujetos se interrelacionan con sistemas semióticos que a la vez les restringen y les liberan. “Este cambio en el interpretante que constituye la significación es siempre específico, situado, contingente y existencial” (Martínez, 2003, p. 122).

Por otro lado, Lotman *et al.* (1978) señalan que la semiosis no es una mera transmisión de información, sino un ciclo hermenéutico de expresión-representación-creación. Es un sistema simbólico de intercambio comunicativo abierto, en el que un texto estimula la emisión comunicativa para generar un mensaje, que es decodificado por un receptor, sobre el que potencialmente puede crear nuevos textos y propiciar nuevos intercambios comunicativos (Lotman *et al.*, 1978). En la semiosis, se crean nuevos mensajes que integran y expanden la cadena comunicacional como un proceso homeostático (es decir, autorregulado), en el cual cada texto pone en movimiento una conciencia individual desde el reconocimiento de un sistema semiótico (cultura), en cuya estructura tienen lugar los intercambios que constituyen una suerte de conciencia colectiva (memoria), y que servirán como nuevos referentes de interpretación. Lotman llama a este mecanismo la *semiosis infinita* de la cultura.

Lotman *et al.* (1978) explican que las estructuras semióticas de la cultura crean un orden sistémico de mensajes, al que denomina *semiosfera*. Se refiere a un universo simbólico de mensajes interrelacionados que conforman un ambiente en el cual se delimitan posibles códigos, usos, textos, discursos, conocimientos e interpretaciones (López Cedeño, 2014). La semiosfera constituye un espacio simbólico delimitado por un área con estructuras semióticas nucleares (metalenguajes) y una periferia en la que ocurren textos y prácticas bajo gramáticas ajenas. Lotman señala que es un sistema dialógico en constante movimiento. Un ejemplo de esto es la apropiación de Teresa de Lauretis de la palabra *queer*, la cual era un término peyorativo hasta ese momento,⁵ que propició una

5 La primera acepción del término *queer* en inglés significa ‘raro, extraño’, el cual fue usado tradicionalmente como un insulto, equivalente al *marica* o *puto* en español. Fue usado por primera vez con un sentido reivindicativo por Teresa de Lauretis durante un taller en la Universidad de California en 1990, como un signo de orgullo y resistencia, en primer lugar, y de identidad, en segundo lugar (Jagose, 1996).

resemantización y la adaptación de un metalenguaje proveniente de los estudios de género y los feminismos. Hoy, utilizamos términos como *no binario* para designar posiciones ambivalentes en el espectro del género; pero estos se han difundido desde el uso cotidiano, no desde la fundamentación teórica.

Ahora bien, Lotman *et al.* (1978) señalan que los mecanismos codificantes de la cultura deben tener dos cualidades para ser analizados como semiosferas: 1) poseer un potencial modelizante, es decir, la capacidad de describir un amplio espectro de objetos, sujetos y prácticas, y 2) que el modelo sea reconocido por una comunidad para que pueda usarse como instrumento de designación del conjunto de prácticas y códigos culturales. El dinamismo semiótico de la cultura está sujeto al dinamismo de la realidad social. Las condiciones materiales condicionan el sistema simbólico y viceversa. Así, el análisis cultural debe tomar en cuenta tanto los procesos de referencialidad interna como las condiciones contextuales. El objetivo del esquema propuesto es revelar los sistemas estructurantes detrás de los discursos y prácticas culturales, para lo que propone un análisis integrador de manifestaciones culturales que conforman semiosferas de sentido para construir conocimiento y develar las estructuras subyacentes de lo que aquí se ha definido como semiosfera *queer*.

Entonces, el esquema propuesto con base en estos modelos busca ser una herramienta para interpretar los sistemas simbólicos que componen las esferas del mundo cultural, así como los procesos de construcción de sentido que le dan forma. Mientras que el modelo de Verón permite entender las transformaciones dinámicas de la producción social de sentido (semiosis), el modelo de Lotman le brinda integralidad, al explicar cómo estas transformaciones ocurren dentro de un espacio delimitado y autorregulado, con una independencia estructural (semiosfera). El encuentro entre estos modelos es posible porque ambos consideran que la significación no se agota en la codificación, sino que hay reglas de interpretación que la determinan desde las condiciones del emisor y del receptor, y producen asimetrías de sentido, pero también operaciones creativas y nuevos significados. Además, ambos consideran que el conocimiento sobre los textos y los fenómenos sociales está en la comprensión de la experiencia circunscrita en un sistema

semiótico. El signo no es la unidad básica de análisis semiótico, sino el proceso de producción de sentido, el cual está estructuralmente organizado mediante la cultura y el lenguaje. Es decir, las prácticas culturales se ordenan a partir de estructuras que intuimos, incluso si no conocemos sus códigos de forma explícita, porque se manifiestan en la praxis. Si los fenómenos culturales se pueden estudiar como fenómenos comunicativos, cualquiera de sus aspectos puede ser analizado como una unidad semántica. Así, la cultura es un dispositivo comunicativo que conserva y elabora contenidos semióticos, interrelacionados espacial y simbólicamente.

Conceptualizando la semiosfera *queer*

Con el paulatino desarrollo de los procesos de liberación homosexual y transexual desde los años setenta, diversas manifestaciones culturales han emergido en distintos contextos gracias a que las personas *queer* han ganado espacios de representación y socialización en las esferas pública y privada. Muchas de estas prácticas ya existían, pero, en la medida en que los discursos sobre la diversidad sexogenérica se han transformado, estas han conformado un campo ecléctico de intercambio estético, simbólico, social y hasta político. Son acciones con códigos propios, que al ojo externo pueden resultar disruptivas, pero que tienen el potencial de crear sentidos de pertenencia e identificación representativa.

Toda esfera cultural requiere de principios unificadores para mantener su estructura (Lotman, *et al.*, 1978). Esa unidad ocurre cuando una semiosfera se vuelve consciente y crea un modelo para sí misma, es decir, crea un metalenguaje para referirse a las manifestaciones que habían ocurrido de forma espontánea hasta ese momento. Por ejemplo, la palabra *drag* emerge en la cultura *queer* para designar prácticas performativas que tienen una dimensión estética-artística que trasciende el travestismo y que, paulatinamente, ha generado un sentido de apropiación entre estas comunidades. El campo ecléctico de manifestaciones *queer* —*drag queens*, novelas rosas, juegos de pañuelos, etc.— es una esfera cultural emergente, cuyos códigos conforman una unidad de difícil definición, pues está compuesta por prácticas y textos que responden a una diversidad de identidades y subjetividades.

El término *cultura queer* se ha usado con diferentes acepciones y grados de aceptación desde mediados de los años noventa. No hay una definición específica sobre lo que comprende, pues designa un cúmulo de prácticas, estéticas, discursos y manifestaciones culturales diversas, que oscilan entre posturas de enfrentamiento abierto y radical a la heteronormatividad y otras que buscan generar representaciones positivas para las audiencias *queer* y heterosexuales (Peele, 2011). Cabe aclarar que por *heteronormatividad* se entiende también un campo discursivo que define la heterosexualidad y la dicotomía masculino/femenino como paradigma normativo dominante sobre el género y la sexualidad.

Para abordar la cultura *queer* en una dimensión semiótica, es preciso comprenderla desde la noción de campo. Según Bourdieu (2000), los campos son espacios simbólicamente contruidos, estructurados por sistemas propios de leyes, normas y códigos compartidos. Se definen por ciertos objetos de consumo y prácticas que generan afinidades; quienes ingresan en un campo deben poseer un *habitus* (conocimiento de los códigos inmanentes a la práctica) para poder participar del espacio de afinidad. Por ejemplo, la cultura *drag* ha desarrollado reglas propias de danza, moda, maquillaje y música en las últimas décadas. No es un mero travestismo, sino una manifestación artística y política de expresión corporal y subversión de los roles de género tradicionales. Los campos se prestan al análisis sincrónico como espacios estructurados cuyas propiedades pueden ser analizadas independientemente de las características de sus ocupantes (Bourdieu, 2000, p. 116). La práctica cultural se entiende en un sentido de uso cotidiano y como resultado del *habitus* y del contacto. Se origina en procesos de comunicación que presuponen un conocimiento profundo o explícito sobre un determinado código y, a su vez, determinan la interpretación y la semiosis. Para quien no participa de los códigos del *drag*, le resultarán un acto curioso, en los cuales sus dimensiones políticas pasan desapercibidas; mientras que quien comprende sus normas los interpreta como un acto de rebeldía y liberación. Así, la semiosfera *queer* constituye un campo heterogéneo definido desde una disposición hermenéutica y la apropiación de ciertas prácticas cuyo elemento común es la reapropiación de las subjetividades *queer*.

Desde sus formulaciones iniciales, la teoría *queer* ha problematizado las nociones de género e identidad (Jagose, 1996). Para Butler (2013), ambos conceptos han sido normalizados como aspectos inherentes a las personas, sea por rasgos físicos o externos, hasta naturalizarlos como discursos hegemónicos socialmente instalados. El esencialismo de estas categorías ha ocultado discursos que estructuran relaciones de poder y posicionan a las personas dentro de un orden social heterosexista, machista y patriarcal. En el caso del género, este orden naturaliza la distinción masculino/femenino y sus roles asignados como un hecho biológico, y no como una institución social, histórica y culturalmente constituida (Scott, 2011). En cuanto a las identidades, estas no son rasgos inherentes a los sujetos, sino construcciones simbólicas dinámicas y prácticas de demarcación social interiorizadas (Restrepo, 2015). La teoría *queer* postula —desde una perspectiva posestructuralista— que la identidad de género es una construcción performativa dinámica; no es una esencia determinada por la genitalidad, sino una elaboración simbólica, que implica un posicionamiento frente a los demás, un sentido de pertenencia, un autorreconocimiento e, inclusive, procesos de identificación con distintos referentes representativos, prácticas y experiencias. No hay una sola manera de ser homosexual o transexual, porque lo que define estas identificaciones no se limita a la orientación sexual o al rol de género, sino que involucra diversas formas de expresión, afectos y hasta de sociabilidad, que están atravesadas por nuestras condiciones materiales y subjetivas. Entonces, las *identidades queer* se refieren a posicionamientos públicos-enunciados, mientras que las *subjetividades queer* son construcciones simbólicas y representativas dinámicas, cuyo elemento en común es la “desorientación” con respecto a las normas de género y sexualidad establecidas (Ahmed, 2019).

Asumir una subjetividad *queer* como signo identitario supone un acto de enunciación con consecuencias simbólicas y materiales. Las construcciones subjetivas de las personas están delimitadas en buena medida por los sistemas semióticos en los que habitan; entonces, esta enunciación implica un proceso de semiosis en el que la persona construye un sentido sobre su identidad y subjetividad a partir del autorreconocimiento y la identificación con múltiples referentes simbólicos en su entorno, que

culmina en un acto de afirmación personal (Leap, 2012). El llamado “salir del clóset” es el resultado de procesos internos de simbolización en los que la persona asume una identidad gay, lesbiana, trans, etc., como elemento de demarcación y representación ante los otros. Esto no quiere decir que la orientación sexual o la identidad de género sean construcciones meramente simbólicas, pues están atadas a procesos internos complejos, pero el hecho de asumirlo como un rasgo público y enunciado sí implica dar un sentido a las experiencias y estados subjetivos en el entorno.

Enunciar una identidad *queer* es un acto de habla con repercusiones políticas, personales, afectivas, sociales y materiales (Butler, 2017). En la semiosis de este acto, las palabras *gay/lesbiana/trans* funcionan como significante construido a partir de distintos referentes (objeto) que se encuentran en el entorno habitado por la persona, y sobre los que construye y deconstruye un significado propio. Esta enunciación orienta la significación que le sujeto da a sus prácticas: existen estudios sobre la transformación del argot lavanda, usado por homosexuales en tiempos de la criminalización, de un recurso de reconocimiento clandestino a uno de afinidad (Baker, 2013). Esta enunciación permite que le sujeto realice determinadas prácticas sexoafectivas, como tomar la mano de una pareja en público o crear espacios de afinidad. En lugares de interacción expresamente LGBTI+, como bares o restaurantes, la enunciación invita a los sujetos a asistir en busca de una socialización segura mediante la identificación y el reconocimiento. Es decir, el contar con una bandera arcoíris en la entrada, un nombre con un referente al argot *queer* o algún otro tipo de distintivo que denomine un espacio como *queer* o “*queer friendly*” genera un sentido simbólico que brinda seguridad y pertenencia para poder habitarlo.

Ahmed (2019) argumenta que las personas *queer* construyen sus subjetividades a partir de las experiencias vividas, orientadas en buena medida por la familiaridad con determinados referentes simbólicos. Un entorno donde no haya representaciones *queer* (positivas o negativas) dificulta la posibilidad de construir formas de subjetividad. Por esa razón, el problema de la representación es fundamental en la comprensión de los procesos individuales de construcción subjetiva, así como los colectivos de conformación de esferas culturales y construcción de comunidades. La

representación *queer* resulta de un proceso de semiosis orientado a la liberación de los sujetos que han sido limitados por los sistemas semióticos heteronormativos. El encuentro con un personaje *queer* en un filme o en una novela es liberador, porque visibiliza una forma de existencia oculta y brinda referentes representativos con los cuales identificarse y propiciar procesos de subjetivación.

Entonces, lo que define a la semiosfera *queer* como campo es la reappropriación de las representaciones *queer* desde una posición que visibiliza a los sujetos y disloca las prácticas hegemónicas y las subjetividades para redefinirlas. Su instalación paulatina implica la transformación de un ecosistema de significación sobre la representación de la sexualidad, el afecto, las estéticas y la aparición de otras formas de ser por fuera de la heteronorma. La expansión de este campo en distintas esferas públicas y privadas instala significantes y referentes representativos, que producen nuevos significados sobre prácticas hasta hace poco vedadas. Un buen ejemplo de esto es la llamada *bandera arcoíris*. Las comunidades *queer* tienen una larga tradición del uso de objetos aparentemente inocuos para significar códigos internos, como pañuelos, *piercings* y peinados, pero esta bandera es un símbolo que ha sido posicionado desde 1978 a través de los medios y productos de consumo como signo de protección y apoyo entre las personas LGBTI+ (Wolowic *et al.*, 2017). Es un signifiante flexible que estimula procesos de construcción de sentido; se manifiesta por la asociación entre personas y la navegación de simbolismos resignificados, usados como signo para dar forma a sus subjetividades y relaciones. La apropiación de este símbolo —sea en forma de camiseta, tatuaje u otra— es una enunciación que da cuenta de una construcción subjetiva de liberación y autorreconocimiento propiciada por un entorno simbólico favorable.

Ahora bien, Bourdieu afirma que los campos son espacios de lucha entre la conservación y la subversión estética e ideológica. La semiosfera *queer* se encuentra en tensión constante: por un lado, contra la cultura heterosexista dominante y, por otro, contra los posicionamientos internos. El problema se encuentra en su dinamismo constante, producto de sus propias pretensiones: si su fin es la representación de las prácticas, identidades y subjetividades *queer*, en la medida en la que se ganan espacios de

representación y se integran a la esfera pública, la vara de la transgresión que designa lo *queer* tiene que moverse también. Por ejemplo, en su análisis sobre representaciones mediáticas, Reed (2011) argumenta que estas han pasado de la ambigüedad (personajes vagamente homosexuales) a la aceptación negociada (representaciones explícitas, usualmente victimizadas), pasando por algunas abiertamente confrontativas. El sentido de las audiencias sobre ellas varía según el posicionamiento del receptor.

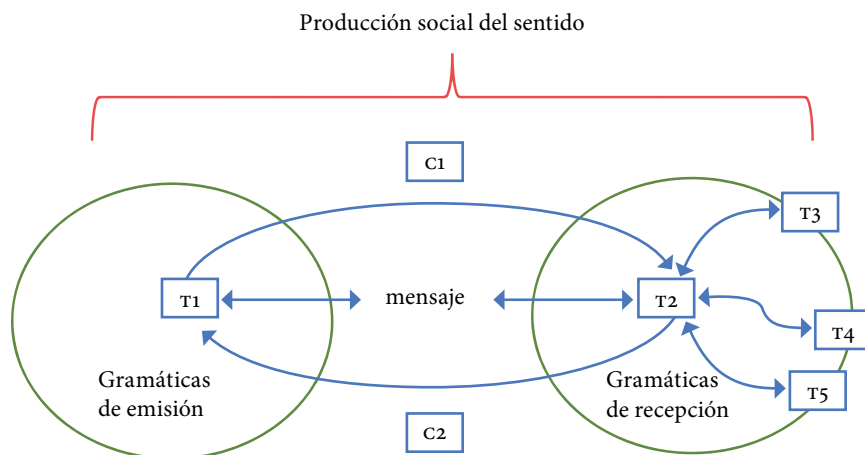
En definitiva, si la semiosfera supone la existencia de sistemas dinámicos de significación, sus manifestaciones culturales también se entienden como un conjunto de prácticas que conforman un campo simbólicamente construido. ¿Qué tienen en común un *show drag* con una novela de romance juvenil entre dos muchachas? Lo determinante de la semiosfera *queer* no se encuentra en las especificidades de cada práctica o texto, sino en la convergencia de los discursos y en los procesos de semiosis que los atraviesan. Es un esquema cultural codificante que describe una variedad de manifestaciones, objetos y discursos que se integran, al tiempo que cuenta con un sistema de signos cada vez más aceptado entre las comunidades. La lucha por el sentido sobre la representación de las identidades y subjetividades *queer* es lo que determina el orden que modeliza las prácticas dentro de esta semiosfera ecléctica; una lucha con un subtexto transversal de pugna contra las normas de género y la reivindicación de las expresiones personales. Su sistema de códigos se encuentra aún en construcción y varía de un contexto a otro. Aunque la teoría *queer* ha contribuido desde lo académico a generar un metalenguaje para referirnos a la expresión e identidad de género, este emergió históricamente en las manifestaciones y usos de las personas. Sin obviar que estas identidades existen en un contexto material, la intención de abstraerlas a sus dimensiones discursivas es proponer una herramienta que integre el análisis y genere una comprensión semiótica sobre ellas.

Una propuesta para el análisis

Existe una extensa literatura de estudios *queer* bajo dos tendencias amplias: 1) el análisis de prácticas y productos culturales explícitamente *queer*, cuyo fin es la reivindicación discursiva de estas representaciones, y 2) el análisis de prácticas y productos “heterosexuales”, para subvertir las lecturas hegemónicas y evidenciar nuevos marcos de interpretación (*queering*) (Jagose, 1996; López Penedo, 2008; McKee Irwin y Szurmuk, 2021). El propósito de este capítulo no es hacer una descripción de las múltiples manifestaciones culturales que pueden entrar en el abanico de lo *queer*, sino formular una herramienta metodológica que brinde elementos para el análisis semiótico de estas prácticas/textos, reconociendo la complejidad de su definición e identificando que representación y enunciación son sus elementos centrales.

El esquema analítico de la semiosfera *queer* se enfoca en la construcción social de sentido desde dos escalas: macro y micro. El análisis de la dimensión micro refiere a la interpretación de cada práctica y texto. El modelo de Verón (2014) determina que la producción social de sentido debe comprenderse en el intercambio a partir de las condiciones de emisión y recepción del mensaje. Entre las condiciones del emisor, se debe considerar la intencionalidad, el contexto en el cual la obra se produce, el formato, si autor y/u obra se enuncian explícitamente como *queer* o no, los referentes de representación, los discursos presentes y la dimensión ideológica subyacente. Por otro lado, las condiciones de recepción comprenden las motivaciones del receptor, sus conocimientos previos sobre el campo cultural (*habitus*), el contexto en el que realiza la práctica, si ha enunciado una identidad explícitamente *queer* o no y los usos e interpretaciones que da a la obra. Cabe recordar que el circuito de la semiosis —que se ilustra en la figura 1— puede terminar en este receptor, regresar al emisor o expandir la cadena comunicativa hacia otros receptores y crear nuevos mensajes.

El esquema a escala micro propone un análisis hermenéutico de cada práctica y proceso de interpretación individual. Este permite comprender cómo las personas construyen sentidos sobre prácticas y textos *queer* desde una dimensión sincrónica, individual y colectiva. Considera las gramáticas de producción y reconocimiento como reglas que permiten hacer



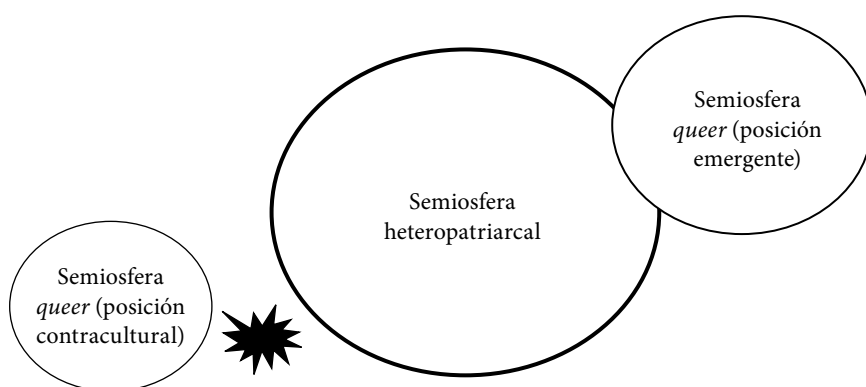
**FIGURA 1. ESQUEMA DE ANÁLISIS
HERMENÉUTICO SINCRÓNICO**

Fuente: elaboración propia, con base en Verón (2014).

un análisis sobre las operaciones de asignación de sentido en las materias significantes, las cuales se pueden reconocer en los textos (huellas). Ahora bien, cabe aclarar que las gramáticas no son propiedades del texto en sí, sino que presentan las relaciones de este con otros conjuntos de textos o con el sistema social al que está circunscrito. La gramática de producción define un campo de efectos posibles de sentido (intencionalidades y umbrales interpretativos), pero las de reconocimiento están supeditadas al contexto, y no es posible determinar su horizonte. La circulación es el proceso que permite identificar en el análisis las huellas de las diferencias de ambas gramáticas y que da cuenta del cambio diacrónico de los discursos. “Tanto desde el punto de vista sincrónico cuanto diacrónico, la semiosis social es una red signifiante infinita” (Verón, 2014, p. 129). Este proceso infinito se da porque “en la medida en que siempre otros textos forman parte de las condiciones de producción de un texto o de un conjunto textual dado, todo proceso de producción de un texto es, de hecho, un fenómeno de reconocimiento” (Verón, 2014, p. 130). Y, así, los efectos de reconocimiento también se estudian como efectos de textos producidos.

En cuanto a la dimensión macro, es preciso remitirse al concepto de mecanismo semiótico de la cultura, de Lotman. Este establece a una escala amplia una distinción y disputa entre distintas esferas simbólicas: cultura, no cultura y anticultura (Lotman *et al.*, 1978). La semiosfera heteropatriarcal hegemónica designa las relaciones heterosexuales de reproducción y la dicotomía masculino/femenino como cánones naturalizados. La semiosfera *queer* emerge como un campo en tensión con la heteronorma desde dos posiciones: cultura emergente (no cultura) y contracultura (anticultura). Por su parte, Verón plantea que las culturas emergentes son esferas semióticas que entran en diálogo con las hegemónicas y buscan desplazarlas para ocupar su lugar; mientras que las contraculturas no buscan asimilarse a la esfera hegemónica, sino posicionarse en resistencia (Torres, 2011). Es interesante que, pese a provenir de tradiciones semióticas diferentes y de designarlas con términos distintos, ambos autores coinciden en que las esferas culturales se encuentran en una tensión y desplazamientos constantes.

Como cultura emergente, hay discursos en la semiosfera *queer* que buscan la asimilación al canon heteronormativo: la introducción de personajes homosexuales, por ejemplo, en los contenidos mediáticos *mainstream* responden a discursos de “normalización”, que representan a las personas *queer* como sujetos productivos para procurar una aceptación negociada de las audiencias heterosexuales (Peele, 2011). Desde la posición contracultural, la cultura *queer* propiamente dicha es radical, es una anticultura, pues no busca la asimilación ni convertirse en una forma de canon, sino fungir como contrapeso a los discursos dominantes. El llamado *new queer cinema*, por ejemplo, surgió entre los años ochenta y noventa como un movimiento cinematográfico que proponía la incorporación de historias y personajes transgresores como formas de reivindicación política, como pacientes seropositivos, trabajadores sexuales y *drag queens*. Este movimiento se consolidó como una respuesta contracultural de la mano de directores como Derek Jarman, Gus Van Sant y Gregg Araki, por mencionar algunos. La figura 2 muestra cada uno de estos campos como esferas que se desplazan y colisionan.



**FIGURA 2. ESQUEMA DE ANÁLISIS
DIACRÓNICO (SEMIOSEFERAS)**

Fuente: elaboración propia.

A manera de ejemplo, se puede aplicar este esquema al análisis del “arte *queer*”. Esta definición no es clara, ya que puede referirse a obras creadas por personas *queer* o dirigidas a personas *queer* o que las representan en su contenido. Esto plantea entonces la pregunta sobre el carácter dialógico-transformativo de las semiosferas y la relación entre forma y contenido. Aplicando el modelo de Lotman (Lotman *et al.*, 1978), términos como *género*, *rol de género* y *expresión de género* emergieron como significantes periféricos, que han comenzado a conformar metalenguajes (estructuras semióticas nucleares), y así han desplazado a la semiosfera *queer* hacia una posición dominante, pero, al mismo tiempo, se han vuelto una nueva forma de canon entre quienes forman parte de esta esfera cultural. Hay elementos del debate sobre estas semiosferas enfocados más en la expresión, como el análisis estético o de contenidos, las discusiones sobre la designación identitaria y el uso de lenguajes inclusivos. Estos estudios han creado sus propios tipos de cánones y ortodoxias, que suponen reglas lingüísticas implícitas, las cuales designan como *incorrectos* a quienes no las comparten. Existen estudios referidos al lenguaje inclusivo que tienen una marcada tendencia a centrarse en la forma e instalan una suerte de canon. El uso del

todes es un debate complejo justamente porque existe una disputa sobre un canon específico que, no obstante, no ha sido del todo apropiado por las comunidades hispanohablantes.

Por su parte, los estudios orientados al contenido consideran la cultura como un principio activo en expansión y las no culturas como esferas de expansión potencial (Lotman *et al.*, 1978). El análisis orientado a la forma es relevante, pero no como punto focal para comprender la transformación cultural, puesto que tiende a generar sus propias delimitaciones. En cambio, el análisis orientado al contenido indaga sobre los procesos de semiosis a gran escala para buscar elementos sincrónicos y diacrónicos que visualicen las trayectorias y tensiones en el desarrollo de los textos y su relación con las subjetividades. En ambos, surgen metalenguajes como mecanismos generativos, canonizantes y taxonómicos como un vocabulario para consumir y analizar estos textos.

En las dos dimensiones, el esquema indaga sobre los procesos de semiosis y su relación con los sistemas semióticos en transformación. Las obras son leídas e interpretadas desde dentro y fuera de los modelos teóricos, lo que genera formas de significación. Lo importante aquí es contar con un marco epistemológico común que comprenda la diversidad de prácticas y textos que componen la semiosfera *queer*, así como herramientas que permitan su análisis.

Propuesta de esquema para una lectura *queer*

Una práctica común —de consumo y análisis investigativo— es la llamada *lectura queer* (*queering*, en inglés). La palabra *lectura* se usa aquí en un sentido amplio de decodificación, no solamente de textos escritos, sino también audiovisuales, plásticos, etc. Rich (citado en Peele, 2011, p. 173) la define como un acto de resignificación mediante la “re-visión” textual, que analiza las “ausencias” presentes en los productos culturales para “evidenciar” las representaciones de subjetividades ofuscadas desde una reorganización de los sistemas sexuales y semióticos. De esta forma, elabora una conciencia sobre los discursos y genera un sentido de apropiación e identificación en los lectores, como una actitud para leer, interpretar y socializar textos (López Penedo, 2008). Su semiosis trasciende la intencionalidad del autor

y da lugar a interpretaciones “desorientadas” a partir de los contenidos de los textos, los subtextos y los contextos de los receptores. Comprende tanto procesos de identificación e interpretación como de crítica y rechazo, según el posicionamiento del lector.

Existe un vasto corpus investigativo sobre la lectura de subtextos en obras mediáticas “heterosexuales” y abiertamente *queer*. Son lecturas localizadas, “producto de un ‘momento cultural queer’ en el que las imágenes han sido sujetas a tanta renegociación que han logrado desplazar la lectura heterosexual” (López Penedo, 2008, p. 203). Esta estrategia metodológica se enfoca en recuperar la representación *queer* como elemento para la relectura histórica. Pone sobre la mesa el hecho de que la interpretación cultural puede matizar la construcción representativa de las identidades y constituye un campo valioso de estudio para la reivindicación de las subjetividades. Puede ocurrir con imágenes positivas o negativas, lo importante es el proceso de apropiación y resignificación. Así, se identifican tres orientaciones de lectura según el sentido dado al texto:

1. Lectura dominante, que acepta sin cuestionamientos el contenido de la obra.
2. Lectura negociada, que cuestiona parte de los contenidos, pero no la ideología subyacente.
3. Lectura de oposición, que critica el sistema que produjo la obra, lo asume como ajeno y puede sentirse marginado (López Penedo, 2008).

El receptor recurre a su *habitus* para producir sentido sobre la obra y posicionarse. Estos estudios recuperan el rol activo de los receptores y reconocen procesos dinámicos de negociación que refuerzan formas de representación y subjetivación. No obstante, López Penedo (2008) señala que son investigaciones centradas en lo textual, que muchas veces ignoran lo contextual. Las gramáticas de recepción son importantes en la manera de aproximarse a una lectura porque generan ciertas competencias, interacciones e identificaciones.

Aunque el término *lectura queer* designa el análisis de diferentes formatos, mi investigación se enfocó en la lectura de textos escritos. Las prácticas de lectura suponen un conjunto de manifestaciones y operaciones en las que le sujeto interactúa con un discurso construido a partir de sistemas simbólicos y procesos de significación (García Canclini, 2015). Numerosos ánimos motivan dichos actos, desde el afán de conocimiento hasta el deseo emotivo de reconocimiento con el otro, y tienen tanto de emocional como de racional, y de social como de individual. La construcción de los hábitos lectores es un proceso dinámico que acompaña las trayectorias de los sujetos y sus modos de pensar el mundo. Entenderla como un acto social y simbólico implica estudiar sus entornos, motivaciones, valoraciones y actitudes, y las trayectorias que los lectores construyen en sus contextos (Polo Rojas, 2018). Así, la lectura *queer* es una herramienta aplicable al estudio de una fenomenología de la lectura y el análisis de la producción social de sentido; abarca las dimensiones sincrónica y diacrónica de la práctica interpretativa, así como los sentidos producidos en las intersecciones con otras experiencias vitales.

Aunque es aún un trabajo en desarrollo, el proyecto de investigación del que deriva este capítulo estudia las prácticas de lectura como instrumento de mediación en la conformación de procesos de sociabilidad y subjetivación de personas *queer* en Ecuador. Se ha trabajado con clubes de lectura enunciados como *queer* o maricas para analizar los discursos producidos durante los encuentros entre los lectores —mediante una mezcla de técnicas etnográficas y grupos de discusión— y sus representaciones y trayectorias individuales, mediante entrevistas en profundidad. Para esto, se diseñaron dos herramientas: 1) una bitácora de campo esquematizada sobre las dimensiones de representación, práctica y sociabilidad (dimensión sincrónica-colectiva), y 2) un ejercicio de líneas de tiempo sobre las prácticas de lectura y experiencias *queer* de los participantes (dimensión diacrónica-individual). La tabla 1 presenta el esquema bajo el cual se organizaron las observaciones de la bitácora.

Tabla 1. Esquema de los diarios de campo

Generalidades	Datos de los participantes y de la sesión Implicaciones subjetivas del investigador Observaciones generales
Dimensión textual	Argumento del texto leído Primer nivel de lectura: reconocimiento de representaciones sobre orientación sexual y/o identidad de género Segundo nivel de lectura: relaciones de identificación y asociación con el contexto Tercer nivel de lectura: nivel axiológico e ideológico
Dimensión paratextual	Descripción de prácticas de lectura: motivaciones, ánimos, espacios, etc. Formas de sociabilidad suscitadas por la práctica

Fuente: elaboración propia.

Estas bitácoras se realizaron después de cada sesión del club siguiendo pautas de observación participante (Galeano, 2004). Mediante el ejercicio etnográfico se indagó sobre los procesos de interpretación y socialización desde inicios del 2022. La lectura de los textos elegidos (libros de cuentos, novelas, crónica y ensayo) ha propiciado intercambios entre los participantes en los que construyen colectivamente sentido sobre las obras. Los ítems de la bitácora abordan las capas de significación: los tres niveles de lectura dan cuenta de un proceso que va desde el reconocimiento de representaciones e identificación hasta la valoración crítica de la dimensión ideológica en función del contexto. Se observó que las discusiones durante las sesiones no se centraron sobre aspectos formales de los textos, sino sobre el contenido. Es decir, se generó una comprensión desde el relacionamiento con problemáticas contextuales, la diferencia sexual, la representación y la participación política. La dimensión paratextual —elementos

contextuales, sociales y pragmáticos— brindó información sobre las motivaciones, los estados emocionales y las formas de sociabilidad manifestadas durante los encuentros, que complementan el análisis textual. Estas herramientas se combinaron con el esquema formulado para analizar la dimensión micro y entender la semiosis como un proceso hermenéutico integral, considerando las gramáticas de recepción (aclarando que no todos los participantes se enuncian *queer*). Además, brindaron elementos para entender las sociabilidades propiciadas por este intercambio (aunque eso será objeto de otro análisis).

En cuanto a la dimensión diacrónica, se realizaron entrevistas con cuatro participantes, en las que se indagó sobre sus trayectorias. El ejercicio se condujo en dos sesiones: la primera, orientada a trazar una línea de tiempo sobre las lecturas que estimaron “significativas”, y en la segunda construyeron otra sobre sus *experiencias queer*. Una vez completadas las líneas (figura 3), los participantes elaboraron una narración sobre ellas, interpretando el sentido de sus experiencias. El resultado preliminar ha sido la reconstrucción de una dimensión diacrónica individual en la que se evidencia la intersección entre las lecturas y los discursos sociales que han delimitado el sentido de sus prácticas.

La comparación entre la descripción de las prácticas, sus contextos y las interpretaciones realizadas da un vistazo a la transformación de las representaciones y discursos sobre las subjetividades en la semiosfera *queer*. En la figura 3, se observan las prácticas de lectura que el participante estimó *significativas*. Las secciones entre corchetes son periodos vitales que definió durante la entrevista y sobre los que hiló el sentido de su relato personal. Esta narración vincula sus prácticas lectoras directamente con la construcción de su subjetividad *queer*. Se aplicó el análisis del esquema como una herramienta para interpretar los elementos simbólicos de la trayectoria y su contexto para evidenciar el proceso de construcción de sentido. Sin embargo, esta dimensión diacrónica se presenta aquí de forma individual y subjetiva. El análisis macro de la semiosfera debería combinar técnicas adicionales, como el análisis del discurso sobre productos mediáticos, entre otras, para identificar elementos contextuales a gran escala.

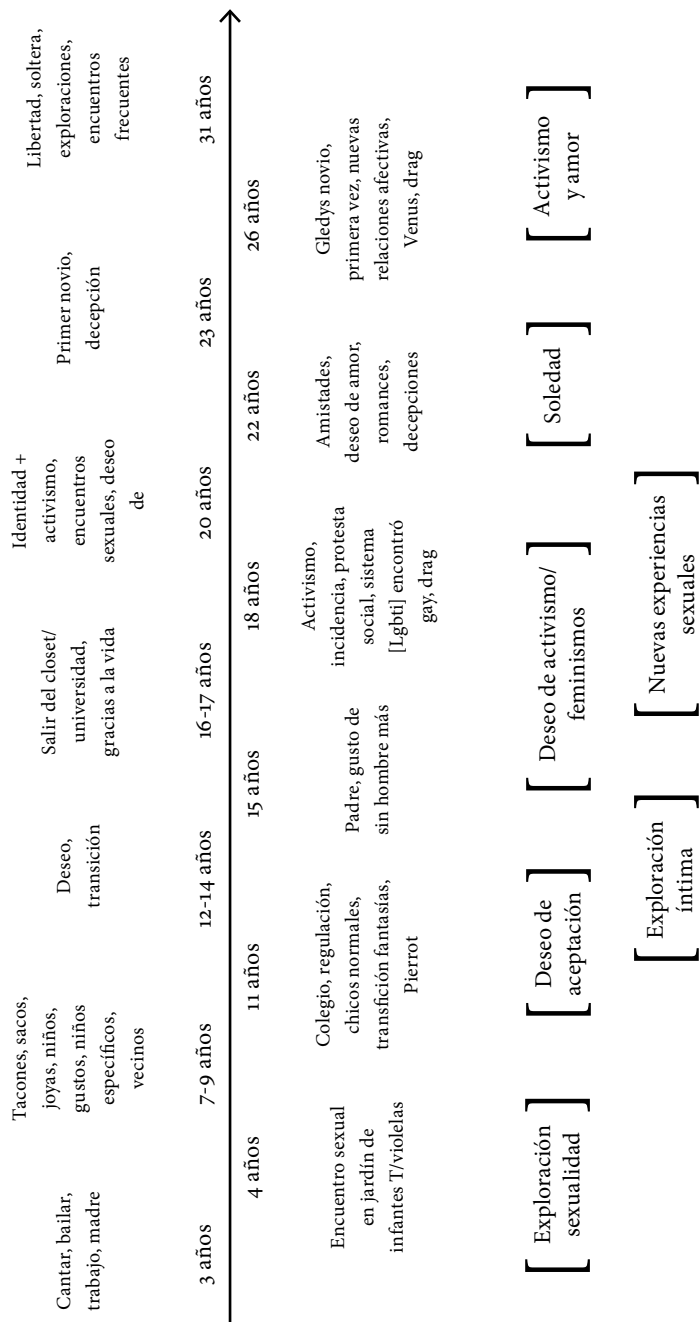


FIGURA 3. LÍNEA DE TIEMPO DE UN PARTICIPANTE

Fuente: elaboración propia.

En definitiva, la lectura *queer* funciona como un esquema para el análisis que adapta elementos de los modelos de análisis semióticos de Verón y de Lotman con fundamentos conceptuales de la teoría *queer* para entender los procesos de semiosis a nivel textual, contextual y pragmático. Además, se combina con otras técnicas, por lo que es una herramienta conceptual abierta y flexible.

Conclusión

Según Lotman *et al.* (1978), los cambios culturales vienen acompañados de un incremento de comportamientos de transformación semiótica (hábitos, ritos, etc.). La introducción de nuevas prácticas y textos implica una intensa carga simbólica sobre los signos existentes y la configuración de un campo con un valor estructurante. En el caso de la semiosfera *queer*, dicho valor es la disrupción de las normas tácitas de sexo-género. La teoría *queer* explicita lo tácito a través de la construcción de códigos y metalenguajes, y así configura nuevas posibilidades cotidianas de significación.

La semiosfera *queer* se conforma de subsistemas estructurados por las condiciones simbólicas y materiales, unificados por una base común. Si bien las identidades que componen las siglas LGBTI+ acarrearán diversas subjetividades, mantienen un valor estructurante: la no adecuación a la cultura heteronormativa, la disrupción de las normas de género y la necesidad de redefinición de estos elementos. La intención de este capítulo ha sido formular un metalenguaje para entender esta semiosfera como sistema de significación. ¿Qué define lo *queer*? La respuesta depende de interpretaciones contextuales; no obstante, el esquema propuesto ayuda a dilucidar contradicciones al confrontarlo con la realidad. El concepto performativo de género formulado en los noventa brindó elementos para entender esta cultura emergente como un sistema estructurante, entender la articulación de los distintos subsistemas (raza, sexo, clase social) y sus relaciones de poder (Butler, 2017). No obstante, no se aterrizó en un esquema metodológico estructurante de las prácticas, textos y representaciones, adaptable a los diversos contextos.

La categoría *queer* ha tenido un tránsito transnacional poco homogéneo con procesos de negociación local. He (2011) afirma que, si bien la

introducción del término ha dado paso a formas de activismo unificado, este ingresó yuxtapuesto a palabras como *gay* y *lesbiana*, lo cual ha dificultado su traducción. He define a esta situación como una práctica translingual de traducción de códigos y modos de representación, en la que estos se integran y legitiman en una lengua huésped.⁶ La traducción del término *queer* se ha dado como un hecho de reinención y negociación semántica e ideológica. Su domesticación ha generado numerosos desacuerdos académicos, y hay posturas que lo critican como colonialismo categórico. Por eso, es preciso encontrar significantes efectivos que conecten con la cultura e ideologías locales, así como fenómenos y manifestaciones existentes, pero que no necesariamente entren en el paraguas de lo *queer*.

Parhuc (2012) explica que la tradición de los estudios latinoamericanos en torno al género y las sexualidades, que comenzó a tomar forma en los años ochenta, ha analizado los usos del lenguaje y la narración para indagar sobre los conflictos en la constitución de identidades, la memoria de los movimientos LGBTI+ y sus modos de organización. También ha aportado una crítica posestructuralista e interseccional al concepto de identidad a partir del análisis de los espacios de lucha cultural y política. La introducción de la teoría *queer* en América Latina ha supuesto un problema cultural, tanto porque existen formas de homosexualidad y disidencia de género propias y anteriores como por la hibridación cultural producto de la globalización (Viteri *et al.*, 2011). No hay un referente común: *queer* es un significante vaciado de sentido en el peor de los casos o con una confusa definición en el mejor. Se introdujo sin tener todo el debate alrededor de la categoría y mientras que *gay* y *lesbiana* aún se estaban asimilando frente a *marica*, más propia del contexto latinoamericano. Esto es relevante porque los conceptos de semiosfera y lectura *queer* aquí desarrollados tienen un riesgo potencial: invisibilizar los debates y matices con respecto

6 Por *práctica translingual* se entiende el proceso en el que nuevas palabras, significados, discursos y representaciones surgen, circulan y se legitiman en una “lengua huésped”, a pesar de sus contradicciones. No se traduce literalmente, sino que se reinventa en el contexto local y transmite significaciones políticas y luchas ideológicas (He, 2011). En el caso del término *queer*, este ha generado múltiples desacuerdos, pues ha tenido que reinventarse/traducirse para responder a los diversos contextos.

a la construcción de subjetividades locales. A esto se suma una renuencia por asumir estos rasgos identitarios desde una dimensión política por las violencias que marcan el contexto y una resistencia a la ideologización de la categoría. Sin embargo, el esquema propuesto no pretende crear categorías fijas sobre las prácticas que entran en el caleidoscopio que constituye la semiosfera *queer*, sino fungir como un instrumento que permita analizar los procesos de producción de sentido de diversas prácticas y textos desde una mirada *queer*. Es decir, brindar elementos para realizar una lectura *queer* que no se constriña al texto, sino que considere todos los componentes que conforman la semiosis como un circuito de intercambio simbólico y comunicativo asentado en contextos determinados.

El argumento de este capítulo es que analizar la construcción de las identidades y subjetividades desde una dimensión simbólica no niega sus condiciones materiales ni las reduce a una mera enunciación. La propuesta fenomenológica-semiótica dismantela la representatividad para referirse a las particularidades de las experiencias concretas, sin esencializarlas, sino localizándolas en sistemas semióticos dinámicos específicos. La lectura *queer* es una herramienta que resignifica la orientación de la representación en dos direcciones: 1) subvierte la posición del sujeto *queer* como representación oprimida y 2) subvierte la posición del sujeto heterosexual, pues lo confronta con otras formas representativas. Para un lector *queer*, transforma su punto de identificación, ofrece placer, transgrede formas opresivas y concibe un nuevo lenguaje y expresiones. Es una lectura liberadora, que proviene del goce y la transgresión, y trasciende los límites del análisis del discurso, pues se ancla a los conceptos fenomenológicos de práctica y trayectoria. Entonces, el esquema presentado permite entender la experiencia vital y los procesos de subjetivación desde el reconocimiento con ciertas formas representativas, procesos de apropiación e identificación, socialización e intercambio comunicativo.

“Las consecuencias semióticas y políticas de lo que se dice, lo que se cuenta y lo que se escucha no pueden ser medidas por fuera de sus condiciones y efectos en espacios y temporalidades concretos” (Parhuc, 2012, p. 28). El lenguaje y la construcción (inter)subjetiva están ligados por los actos de enunciación. Si todo fenómeno es susceptible de ser entendido

también como signo, se puede encontrar el punto de encuentro entre la fenomenología, como teoría y método de comprensión de la realidad, y la semiótica, como estudio del entramado de signos y significaciones en la cultura. Esta articulación tiene ya antecedentes en distintas corrientes de estudio semiótico, y constituye una base sobre la cual entender la semiosis social y analizar procesos de subjetivación a partir de elementos de apropiación y sentidos emergentes en las prácticas de una población con experiencias comunes. Las prácticas y textos que componen la semiosfera *queer* son ejercicios de representación de dichas experiencias, elaboradas simbólicamente en un entramado de mensajes, contextos, relaciones sociales e intertextuales, que dan cuenta de unas trayectorias como sujetos sexuados y colectividad (Ahmed, 2019). Preliminarmente, el trabajo con los participantes de los clubes estudiados ha revelado que la lectura es un recurso para la formación de subjetividades mediante la apropiación de representaciones que circulan no solo en los libros, sino también en filmes, revistas, canciones, *shows drag*, la ropa, etc.

Es pertinente recordar que esta propuesta es aún un proyecto en construcción. Su alcance está limitado a resultados preliminares, un enfoque principalmente cualitativo y un contexto específico. Su objetivo no es realizar generalizaciones sobre las experiencias de las personas *queer*, sino brindar elementos para comprender la construcción social del sentido sobre la representación y semiosfera *queer* y las condiciones en que se construyen estas subjetividades y discursos para, de esta manera, dilucidar elementos que permitan desarrollar recursos pedagógicos. No buscan constituirse como metodologías absolutas, sino brindar un referente teórico-metodológico que permita a investigadores, estudiantes, educadores y padres de familia, entre otros, abordar la diversidad sexogenérica desde lo conceptual, pero también en entornos de aprendizaje formal, y propiciar la creación de espacios de socialización seguros y, por qué no, políticamente activos.

Referencias

- Ahmed, S. (2019). *Queer phenomenology*. Duke University Press.
- Baker, P. (2013). From gay language to normative discourse. A diachronic corpus analysis of Lavender Linguistics conference abstracts 1994-2012. *Journal of Language and Sexuality*, 2(2), 179-205. doi: 10.1075/jls.2.2.01bak
- Bourdieu, P. (2000). *Cuestiones de sociología*. Istmo.
- Butler, J. (2013). Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault. En M. Lamas (comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 303-326). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Butler, J. (2017). *El género en disputa*. Paidós.
- Crenshaw, K. (1994). Mapping the margins. Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. En M. Fineman y R. Mykitiuk (eds.), *The public nature of private violence* (pp. 93-118). Routledge.
- Galeano, M. E. (2004). *Estrategias de investigación social cualitativa*. La Carreta.
- García Canclini, N. (2015). *Hacia una antropología de los lectores*. Fundación Telefónica.
- Haraway, D. (1995). Conocimientos situados. La cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (pp. 313-346). Cátedra.
- He, T. (2011). Why (not) queer? Ambivalence about 'politics' and queer identification in an online community in Taiwan. En T. Peele (ed.), *Queer popular culture. Literature, media, film, and television* (pp. 197-213). Palgrave Macmillan.
- Jagose, A. (1996). *Queer theory*. Melbourne University Press.
- Leap, W. (2012). En torno a una cierta 'negativa lavender' a expresar(se). *DeSignis*, 19, 35-46. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066894004>
- López Cedeño, F. (2014). Semiosfera. Pliegue entre mundo y lenguaje. *Thémata*, 49, 185-202. <https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/305>
- López Penedo, S. (2008). *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*. Egales.
- Lotman, Y., Uspensky, B. y Mihaychuk, G. (1978). On the semiotic mechanism of culture. *New Literature History*, 9(2), 211-232. doi: 10.2307/468571
- Martínez, J. (2003). Racisms, heterosexisms, and identities. A semiotic phenomenology of self-understanding. *Journal of Homosexuality*, 45(2), 109-127. doi: 10.1300/J082v45n02_05
- McKee Irwin, R. y Szurmuk, M. (2021). El giro hacia el género y las sexualidades. En J. Poblete (ed.), *Nuevos acercamientos a los estudios latinoamericanos* (pp. 385-410). Clacso.
- Parhuc, J. (2012). Se dice de mí. El discurso referido en las políticas narrativas de los géneros y las sexualidades. *DeSignis*, 19, 25-34. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=6060668940>

- Peele, T. (ed.). (2011). Introduction. Popular culture, queer culture. En *Queer popular culture. Literature, media, film, and television* (pp. 1-8). Palgrave Macmillan.
- Polo Rojas, N. (2018). Best-sellers de la lectura juvenil. Prácticas de lectoescritura y apropiación cultural. *Educación y Ciudad*, 35, 25-40. <https://doi.org/10.36737/01230425.vo.n35.2018.1959>
- Reed, J. (2011). The three phases of Ellen. From queer to gay to postgay. En T. Peele (ed.), *Queer popular culture. Literature, media, film, and television* (pp. 9-25). Palgrave Macmillan.
- Restrepo, E. (ed.). (2015). Identidades. Conceptualizaciones y metodología. En *Intervenciones en teoría cultural* (pp. 93-105). Universidad del Cauca.
- Rizo García, M. (2006). La intersubjetividad y la vida cotidiana como objetos de estudio de la ciencia de la comunicación. Exploraciones teóricas y abordajes empíricos. *Anuario de Investigación de la Comunicación Coneicc*, 13, 55-74. doi: 10.38056/2006aiccXIII282
- Schutz, A. (1974). *Estudios sobre teoría social*. Amorrortu.
- Scott, J. (ed.). (2011). El género. Una categoría útil para el análisis histórico. En *Género e historia* (pp. 48-74). Fondo de Cultura Económica.
- Torres, E. (2011). El traslado del poder a la recepción. Análisis de una tesis de Eliseo Verón. *Razón y Palabra*, (77). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520010058>
- Verón, E. (2014). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.
- Viteri, M. A., Serrano, J. y Vidal-Ortiz, S. (2011). ¿Cómo se piensa lo 'queer' en América Latina? *Íconos*, (39), 47-55. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50918284004>
- Wolowic, J., Heston, L., Saewyc, E., Porta, C. y Eisenberg, M. (2017). Chasing the rainbow. Lesbian, gay, bisexual, transgender and queer youth and pride semiotics. *Culture, Health & Sexuality*, 19(5), 557-571. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13691058.2016.1251613>

III

SEMIÓTICA DE LA REBELIÓN: ENTENDIENDO LA DISRUPCIÓN CULTURAL DE REGIAS DEL DRAG FRENTE A LA HOMOFOBIA

SEMIOTICS OF REBELLION: UNDERSTANDING THE CULTURAL DISRUPTION OF REGIAS DEL DRAG IN THE FACE OF HOMOPHOBIA

Francisco D. García Saavedra

Resumen

En este capítulo se presenta un panorama detallado de la escena *drag* en Monterrey (Nuevo León, México), destacando la relevancia local, nacional e internacional de esta comunidad. Cabe señalar que ya existe un artículo de mi autoría, publicado en la revista NEXO, una revista intercultural de arte y humanidades del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias (IEHC), donde se ofrecen breves acercamientos a los temas tratados. Sin embargo, el presente capítulo se adentra de manera más profunda en el análisis semiótico y cultural de la competencia *drag* Regias del Drag, con un enfoque ampliado en conceptos teóricos, incluyendo el análisis del performance y la teoría *queer*. Este análisis se centra en el impacto cultural de dicha competencia en Monterrey, resaltando su contribución al proceso de deconstrucción social hacia una sociedad más tolerante y menos clasista, tal como evidencian diversas estadísticas sobre la ciudadanía del estado. A través de una etnografía cualitativa, se desentrañan los signos y símbolos que posicionan a Regias del Drag como un evento icónico de la cultura pop regiomontana. Esta escena *drag* no solo busca alinearse con lo *mainstream*, sino también visibilizar sus luchas en una sociedad que aún muestra resistencia ante la diversidad. Los resultados revelan cómo Regias del Drag emerge como una propuesta

desafiante en un estado conocido por su homofobia. La teoría de Lotman proporciona el marco para entender cómo esta semiosfera establece un nuevo paradigma cultural en Monterrey.

Abstract

This chapter presents a detailed overview of the drag scene in Monterrey (Nuevo León, Mexico), highlighting the local, national, and international significance of this community. It is worth noting that there is already an article I authored, published in *NEXO*, an intercultural journal of arts and humanities by the Institute of Hispanic Studies of the Canary Islands (IEHC), which offers brief insights into the topics discussed. However, this chapter delves more deeply into the semiotic and cultural analysis of the Regias del Drag competition, with an expanded focus on theoretical concepts, including performance analysis and queer theory. This analysis centers on the cultural impact of the competition in Monterrey, emphasizing its contribution to the process of social deconstruction towards a more tolerant and less classist society, as evidenced by various statistics on the state's citizens. Through a qualitative ethnography, the signs and symbols that position Regias del Drag as an iconic event in Monterrey's pop culture are unraveled. This drag scene not only seeks to align itself with the mainstream but also to make its struggles visible in a society that still shows resistance to diversity. The findings reveal how Regias del Drag emerges as a bold proposition in a state known for its homophobia. Lotman's theory provides the framework for understanding how this semiosphere establishes a new cultural paradigm in Monterrey.

Introducción

Este trabajo de investigación se centra en el análisis cultural y comportamental de un grupo específico relacionado con la comunidad LGBTQ+. Sin embargo, su enfoque único se dirige hacia una cultura particularmente notable: la de las *drag queens*. En palabras de Iván Villanueva Jordán (2017), reducir el significado de *drag queen* a simplemente “un hombre vestido de mujer” sería una visión limitada de una práctica cultural arraigada en distintas regiones de Latinoamérica desde hace décadas.

El análisis que se presenta aquí pretende articular un discurso que aborda una compleja intersección sociocultural, centrada en la creación de entretenimiento y espacios reflexivos a través de la personificación de un personaje. Las perspectivas sobre la cultura *drag* son diversas, la cual ha evolucionado para convertirse en una profesión e incluso en un símbolo socranarrativo de crítica social.

Para comprender mejor este fenómeno, es crucial explicar que Monterrey (Nuevo León, México) se ha destacado por ser una ciudad marcada por altos niveles de discriminación. Las luchas por los derechos sociales y la aceptación de las preferencias sexuales han generado un clima de intolerancia en la sociedad. Este entorno propicia manifestaciones de homofobia internalizada, que se reflejan en agresiones verbales y físicas hacia personas LGBTQ+ tanto en Monterrey como en su área metropolitana (Concejo Nacional para Prevenir la Discriminación [Conapred], 2010).

Qué es un regiomontano

Me gustaría iniciar explicando el término *regiomontano*, el cual hace referencia a un individuo oriundo de o residente en Monterrey, una ciudad icónica en el noreste de México, capital del estado de Nuevo León. Este gentilicio tiene profundas connotaciones históricas, culturales y sociales, que definen la identidad de quienes se identifican como tal. El término *regio* proviene del latín *regius*, que significa ‘real’ o ‘regio’, lo que sugiere una sensación de distinción y orgullo en relación con la ciudad y sus habitantes.

La identidad regiomontana es multifacética, y se caracteriza por una serie de atributos y valores que han evolucionado con el tiempo. Desde su fundación, en 1596, Monterrey ha sido una ciudad en constante transformación, y su población ha heredado una serie de rasgos distintivos que reflejan su historia. Los regiomontanos se enorgullecen de ser percibidos como trabajadores, emprendedores y resilientes. A lo largo de los años, Monterrey se ha forjado una reputación de centro industrial y comercial, y los regiomontanos han internalizado estos valores laboriosos y de autodeterminación como parte integral de su identidad.

La identidad regiomontana también está influenciada por la cultura y la tradición. La comida desempeña un papel fundamental en la vida de los regiomontanos, con platos típicos como la carne asada y los tacos de trompo, que se han convertido en símbolos culinarios de la región. La música nortena, el folklore y la celebración del Día de la Independencia con el famoso grito de Dolores son aspectos importantes de la cultura que unen a la comunidad.

La relación entre los regiomontanos y su ciudad es una parte esencial de su identidad. Los habitantes de Monterrey se sienten arraigados a su tierra y han contribuido a la construcción y modernización de la ciudad a lo largo de su historia.

En conclusión, *regiomontano* es mucho más que un término geográfico; es un reflejo de una identidad arraigada en la historia, el trabajo, la cultura y el orgullo regional. La rica historia y los valores compartidos entre los regiomontanos los unen como una comunidad distintiva que ha contribuido significativamente al tejido cultural y económico de México.

Miguel González Virgen, en su artículo “Hacia la globalización nortena. Arte emergente de las dos últimas décadas en monterrey” (2007), expresa que el regiomontano está acostumbrado a un triunfalismo social que ha servido para justificar y sobrellevar sus contradicciones internas, ya que la sociedad de Monterrey ha sido tradicionalmente hipersensible a la crítica abierta de sus estructuras sociales y políticas. Dentro del modelo de desarrollo regiomontano, que ciertamente ha producido una de las sociedades más competitivas y productivas dentro del país, las aparentes deficiencias y desequilibrios de esta sociedad han sido generalmente consideradas por sus instituciones como pequeños costos a pagar a cambio de los grandes beneficios de este modelo. En contrapartida, la crítica a las evidentes fracturas ha sido tradicionalmente considerada como una amenaza a la propia existencia y al desarrollo de la ciudad.

La atención de una crítica artística sostenida en Monterrey ha limitado la difusión de las expresiones artísticas contemporáneas, lo que ha dejado a estas prácticas al margen de la comprensión pública. Sin embargo, en consonancia con una sociedad cada vez más tolerante y diversa, la apertura

hacia nuevas perspectivas culturales podría dar paso a la formación de una crítica enriquecedora y conectada con la sociedad.

Este proceso de transformación cultural del regiomontano en Monterrey también está catalizando una mayor aceptación y tolerancia hacia la comunidad LGBTQ+. A medida que la ciudad abraza una cultura local multicultural y valores globales, las actitudes conservadoras y discriminatorias están siendo desafiadas y reemplazadas por una visión más inclusiva y respetuosa de la diversidad.

La evolución de la sociedad regiomontana hacia la tolerancia LGBTQ+ se manifiesta en la apertura de espacios seguros y eventos que celebran la diversidad sexual y de género. La interacción con personas de diferentes orígenes y experiencias está fomentando una mayor comprensión y empatía hacia las realidades de la comunidad LGBTQ+. A medida que la cultura local se enriquece con influencias globales y migrantes, también se están derribando barreras culturales y sociales que antes limitaban la aceptación.

Qué es Regias del Drag

El análisis cultural y semiótico que se busca hacer en este trabajo gira alrededor del *drag* regiomontano, el cual será analizado desde su competencia *drag* o plataforma escénica Regias del Drag,¹ que se reúne semanalmente. En esta ocasión, para fines del análisis semiótico y cultural, se observó la quinta temporada de la competencia, realizada en el 2020, que se llevaba a cabo los viernes o sábados a las 11:00 p. m. y tenía un precio de entrada de 150 pesos mexicanos.

Para iniciar este análisis, se tomarán conceptos específicos de la teoría de Lotman, como los de *semiosfera* y *análisis de la cultura*, que permiten

1 En su canal de YouTube (<https://www.youtube.com/@RegiasDelDrag>) se puede encontrar en Monterrey una amplia variedad de actuaciones y de contenido relacionado con esta competencia de Regias del drag, donde se puede disfrutar explorando las fascinantes actuaciones y el vibrante mundo de Regias del Drag.

Es importante mencionar que para la comprensión de este capítulo también se puede consultar al artista Mogrim Muñoz el cual se encuentra en su perfil de Instagram como @mogrim_w. Adjunto el enlace a su perfil de Instagram: (https://www.instagram.com/mogrim_w?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDcoMzIxN).

entender cómo la cultura de Regias del Drag se organiza y utiliza mecanismos para expresar su arte y demandar las injusticias por medio del *performance*, utilizando recursos simbólicos, sígnicos y narrativos.

El espacio en donde se realizó la quinta temporada de Regias del Drag es conocido como Musicantro, el cual se ubica en el centro de la ciudad de Monterrey. Este lugar es un bar que no es propiamente LGBTIQ+; sin embargo, aquí se reúne un grupo de personas que empatizan con las ideas de la comunidad LGBTIQ+, y en él se vive una semiosfera de respeto y aprecio a la cultura *drag*, de modo que se puede utilizar el *drag* como una plataforma de arte, ocio y *performance*.

Esta competencia es semanal. Cada semana las *drags* tienen que cumplir un reto, de modo que se va eliminando a una competidora, y, al finalizar toda la competencia, solo una *drag* obtiene la corona y se convierte en una *drag* reconocida como la mejor en este arte. La ganadora es acreedora de premios que van desde dotaciones de cosméticos patrocinadores hasta dinero en efectivo.

Las rutinas que practican las personas que van a ver los *performances* de las *drags* son de comodidad, sátira y orgullo, lo que hace que las participantes traten de dar lo mejor de ellas, para así levantar las expectativas y crear empatía con el público.

Como se dijo, semanalmente, las *drags* desarrollan un reto, que va desde la personificación hasta la crítica político-social, de modo que el público pueda disfrutar de un espectáculo de calidad, y así las personas puedan entender de qué se trata esta competencia.

Una de las rutinas a lo largo de la competencia consiste en que, para la mayoría de las personas que están observando, el alcohol es en un eje central, y siempre se pueden observar tanto cervezas personales como cubetas de cerveza en el centro de las mesas, así como una pasarela de licores. Pareciera que el alcohol se convierte en un signo que manifiesta la celebración, y que este no busca descontrolar el ambiente, sino convertirse en una oportunidad de disfrutar el evento con una simple cerveza o un licor. La catarsis del alcohol busca no solo privilegiar la competencia, sino, al parecer, generar un ambiente de familia y de amistad, muy alejado a la narrativa del descontrol que siempre se especula en estas colectividades.

El lenguaje que se usa en este evento es conocido como vulgar, de doble sentido, burla, jerga o farsa; sin embargo, este busca incluir a todas las personas por medio de la terminación *-e* en cada palabra, como, por ejemplo, en *todes*, *segures* y *amigues*. Dentro de este lenguaje hay palabras inventadas, las cuales son parte de la competencia, que están cargadas de interpretaciones; algunas de estas palabras también son conocidas vulgarmente como “palabras joterías”, las cuales usa el público para ovacionar, pero también para desacreditar algún *performance* o para deconstruir narrativas heteronormadas.

El lenguaje abarca tanto lo verbal como lo no verbal, lo cual se evidencia tanto en los *performances* como en las reacciones de los espectadores. Los aplausos y gestos con las manos son indicativos de lo que la audiencia aprueba en cada espectáculo en vivo, por lo que en Regias del Drag, se presenta la oportunidad de que los *performances* se centren en una crítica político-social, en lo cual a menudo se usa el absurdo para mofarse de los sistemas patriarcales o de posturas conservadoras y homofóbicas presentes en el estado de Nuevo León, y que prevalecen en gran parte de Latinoamérica y del mundo. Por ello, la mayoría de los *performances* desarrollados durante estos eventos crean una atmósfera crítica hacia la sociedad regiomontana, la cual se ha caracterizado, según medios digitales, censos y estudios académicos, por su conservadurismo y violencia hacia la comunidad LGBTQ+.

El *performance* en Regias del Drag se erige como una propuesta en la que el cuerpo se convierte en un lienzo en blanco para expresar ideas cívicas y políticas desde diversas perspectivas. Se reconoce el cuerpo como un instrumento de protesta para manifestar solidaridad con las luchas del colectivo LGBTQ+ y el feminismo. De este modo, Regias del Drag utiliza su plataforma para visibilizar las injusticias que enfrentan las minorías.

Esta competencia emerge como una potente manifestación de la teoría del *performance* y la teoría *queer*, influyendo directamente en la deconstrucción de normas y prejuicios arraigados en la sociedad. A través de sus actuaciones cargadas de crítica política y social, las *drag queens* desafían las estructuras patriarcales y las posturas conservadoras y homofóbicas

presentes en la sociedad regiomontana, así como en un contexto más amplio, que abarca a México, Latinoamérica y el mundo entero.

Según la teoría del *performance*, propuesta por Judith Butler (1990), el género es una actuación repetida y estilizada, un acto performativo que crea la ilusión de una identidad coherente y estable. Las *drag queens* de Regias del Drag utilizan esta noción para subvertir las expectativas de género, desafiando las normas sociales y cuestionando la rigidez de las categorías binarias de género. A través de sus *performances*, reconfiguran y redefinen el significado de la masculinidad y la feminidad, y así desafían las normas establecidas y generan un espacio para la exploración de identidades no normativas.

Por otro lado, la teoría *queer*, desarrollada también por Judith Butler (1990) y otros teóricos (como Jagose, 1996), propone una visión crítica de las categorías de género y sexualidad, desafiando las normas y jerarquías impuestas por la sociedad. En el contexto de Regias del Drag, esta teoría se manifiesta en la celebración de la diversidad y la multiplicidad de identidades y expresiones de género. Las *drag queens* desafían las normas heteronormativas y cisonormativas, promoviendo la aceptación y el respeto por la diversidad sexual y de género.

En un entorno como Monterrey, caracterizado por altos niveles de discriminación y una cultura pseudoconservadora, el impacto del *performance* de Regias del Drag se vuelve aún más significativo. Al desafiar abiertamente las normas establecidas y alzar la voz contra la homofobia y la violencia hacia la comunidad LGBTIQ+, estas artistas contribuyen activamente a la transformación de la sociedad, promoviendo la inclusión y el respeto de la diversidad.

Es esencial destacar que cada semana, las *drag queens* se cargan de simbolismos, a veces exagerados hasta lo absurdo, que ayudan a comprender el mensaje que cada participante intenta transmitir y, así, evitar la eliminación y prolongar su permanencia en la competencia.

Marco teórico

Este trabajo pretende destacar cómo la semiótica enriquece la comprensión de la cultura, siendo fundamental para entender las particularidades que experimentan diversas personas en Latinoamérica y otras partes del

mundo. Esto conduce a un análisis semiótico más profundo, que se nutre de las ideas de varios autores destacados en el campo, de modo que se amplían los horizontes de los sistemas semióticos. Sin esta base teórica, la investigación no podría mantenerse como un objeto de estudio relevante en la vanguardia académica.

En este sentido, como fundamento teórico se incorpora la perspectiva semiótica de Lotman, centrada especialmente en conceptos como la semiosfera, la frontera, el traductor y la memoria cultural.

Dentro de este contexto, nos adentramos en la semiosfera de Regias del Drag, un espacio culturalmente rico y dinámico, que se ha convertido en un punto focal para la expresión artística y la exploración de identidades en Monterrey, cuyo universo simbólico está en constante evolución, y donde las *drag queens* utilizan el arte del *drag* como una forma de resistencia y subversión de las normas de género y sexualidad.

Semiosfera

Según Lotman (1996a), un espacio semiótico está compuesto por fragmentos de diversas estructuras que mantienen en su interior la memoria del conjunto. Estos fragmentos, al encontrarse en entornos extraños, tienen la capacidad de reconstruirse repentinamente. La semiosfera, por lo tanto, representa el espacio semiótico donde la existencia misma de la semiosis es indispensable. Este concepto se caracteriza por una serie de elementos distintivos, entre los cuales destacan la frontera y el traductor, cuya interacción requiere cohesión para facilitar la comunicación:

El camino recorrido por las investigaciones semióticas durante los últimos veinte años permite tomar muchas cosas de otro modo. Como ahora podemos suponer, no existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionan realmente. La separación de estos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Solo funcionan estando sumergidos en un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese continuum, por analogía con el

concepto de biosfera introducido por V. I. Vernadski, lo llamamos semiosfera. (Lotman, 1996a, p. 11)

La idea propuesta por Lotman sobre la semiosfera y su dinamismo puede aplicarse de manera relevante al análisis de Regias del Drag, especialmente desde una perspectiva de la cultura *queer*. Lotman señala que la semiosfera, como espacio semiótico, es fundamental para entender la interacción entre los sistemas de códigos internos y las influencias externas. Este enfoque puede ser especialmente pertinente al examinar Regias del Drag, ya que implica comprender su sistema de códigos e intenciones que definen su intercambio con la esfera extrasemiótica.

Lotman sugiere que la semiosfera no está cerrada a los cambios, sino que estos emergen dentro de ella misma y generan nuevos códigos que enriquecen su dinamismo interno. En el contexto de Regias del Drag, esto implica que su semiosfera está en constante evolución, aunque sus signos básicos permanezcan consistentes y reconocibles. La capacidad de la semiosfera de adaptarse y renovarse sin perder su identidad es crucial para su supervivencia y relevancia cultural.

Un aspecto fundamental que la semiosfera de Regias del Drag ha logrado es evitar la pérdida de identidad o la desintegración, gracias al dinamismo de sus procesos semióticos y a su sentido de comunidad y pertenencia, expresado a menudo con el concepto de “familia”. Este dinamismo permite a Regias del Drag improvisar, reinventarse y preservar sus memorias culturales, aumentando así su riqueza simbólica y cultural. Este fenómeno refleja una propuesta reflexiva sobre la integración de la cultura y la identidad en contextos educativos, destacando la importancia de estar arraigado en la realidad cultural de las participantes (Lotman, 1996a).

La cultura *queer* se caracteriza por su diversidad y resistencia a las imposiciones heteronormativas y binarias de género y sexualidad. Desde una perspectiva semiótica, la cultura *queer* puede ser entendida como un espacio complejo y dinámico de producción de significados, donde se entrelazan múltiples sistemas de códigos y símbolos.

En términos de organización semiótica, la cultura *queer* exhibe una variedad de expresiones y manifestaciones que desafían las

categorías tradicionales de identidad y representación. Se articula a través de prácticas performativas, arte visual, literatura, moda, música y otras formas de expresión cultural que subvierten y cuestionan las normas sociales dominantes.

Sin embargo, la cultura *queer* no puede ser considerada una “semiosfera homogénea”, sino que, más bien, está en constante tensión con lo “extrasistémico”, es decir, con las normas, valores y estructuras de poder dominantes en la sociedad. Estas tensiones son parte integral de la naturaleza subversiva y resistente de la cultura *queer*, que busca desestabilizar las jerarquías y privilegios establecidos.

La organización semiótica de la cultura *queer* se basa en la multiplicidad de identidades y experiencias, así como en la fluidez y la ambigüedad de los significados. Los códigos y símbolos *queer* se construyen y se reconstruyen constantemente en interacción con el entorno social y cultural, desafiando las categorías binarias y fijas.

Por lo tanto, para comprender plenamente la cultura *queer* desde una perspectiva semiótica, es crucial reconocer tanto su diversidad interna como sus tensiones con lo extrasistémico, ya que estas tensiones son fundamentales para su capacidad de resistencia y transformación.

Este enfoque nos permite explorar la riqueza y la complejidad de la cultura *queer*, así como su capacidad para desafiar y redefinir las normas y valores dominantes en la sociedad contemporánea. En resumen, la teoría *queer* proporciona un marco conceptual poderoso para entender la organización semiótica de la cultura *queer*, destacando su resistencia a las normas sociales dominantes y su capacidad para reinventarse y transformarse constantemente.

Para desarrollar y cotejar las ideas de Lotman en sus libros sobre el texto artístico (1977, 2009) y los últimos textos sobre la cultura y la explosión, es importante entender su evolución teórica y cómo estas ideas se relacionan con la cultura *queer* y espacios como Regias del Drag.

En sus primeros trabajos sobre el texto artístico, Lotman analiza cómo las obras de arte funcionan como sistemas semióticos complejos que generan significados a través de la interacción entre elementos internos y

externos. Este autor enfatiza la importancia de la estructura del texto artístico y su capacidad para generar múltiples interpretaciones dentro de un contexto cultural específico.

En sus últimos escritos sobre la cultura y la explosión, Lotman amplía su enfoque para incluir fenómenos culturales más amplios, como la cultura popular y los movimientos sociales. Aquí, destaca la importancia de la interacción dinámica entre la cultura dominante y las subculturas, así como la capacidad de estas últimas para desafiar y transformar las normas establecidas.

Considerando estas ideas de Lotman, se puede proponer un nuevo modelo para analizar la cultura *queer* en espacios como Regias del Drag. Este modelo debería tener en cuenta la naturaleza fluida y subversiva de la cultura *queer*, así como su relación con las normas sociales dominantes y las prácticas culturales establecidas.

El modelo podría incluir elementos como los siguientes:

1. La estructura semiótica de Regias del Drag, analizando cómo se construyen y se interpretan los signos y símbolos dentro de este espacio, y cómo se relacionan con la cultura *queer* en general.
2. La interacción entre la cultura *queer* y la cultura dominante, explorando cómo Regias del Drag desafía y transforma las normas sociales establecidas, así como las tensiones y negociaciones que surgen entre ambas.
3. El papel de la *performance* y la performatividad, examinando cómo las prácticas performativas en Regias del Drag contribuyen a la creación y redefinición de identidades y significados dentro de la cultura *queer*.

Este nuevo modelo permitiría un análisis más completo y contextualizado de la cultura *queer* en espacios como Regias del Drag, integrando las ideas de Lotman sobre la estructura semiótica y la dinámica cultural.

Frontera

Se pueden identificar diferentes elementos dentro de la semiosfera, uno de ellos es el de frontera, con respecto al cual Lotman (1996a) menciona lo siguiente:

El concepto de frontera es correlativo al de individualidad semiótica. En este sentido se puede decir que la semiosfera es una “persona semiótica” y comparte una propiedad de la persona como es la unión del carácter empíricamente indiscutible e intuitivamente evidente de este concepto con la extraordinaria dificultad para definirlo formalmente. (p. 13)

Desde esta perspectiva, la frontera se percibe como un espacio interactivo en donde la comunicación entre las ideas externas e internas de la semiosfera es constante. La frontera actúa como un espacio dinámico que facilita la entrada de nuevos significados, aunque de manera filtrada, lo que permite una conversación continua con el exterior y la incorporación de nuevas influencias semánticas.

Lotman enfatiza en que la frontera del espacio semiótico no es un concepto artificial, sino una importantísima posición funcional y estructural que determina la esencia de su mecanismo semiótico. La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera, y a la inversa (Lotman, 1996a, p. 13).

Algunos estudios indican que Lotman hace referencia a que la cultura se autoorganiza y autodescribe, señalando así que los procesos culturales generan sus propias condiciones de equilibrio y desequilibrio, de exclusión o de olvidos, pero al mismo tiempo generan una conciencia de sí.

Traductor

Para abordar el concepto de traductor, desde el punto de vista de la semiótica cultural, es importante recordar que

la frontera semiótica es la suma de los traductores “filtros” bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que

se halla fuera de la semiosfera dada. El “carácter cerrado” de la semiosfera se manifiesta en que esta no puede estar en contacto con los textos alosemióticos o con los no-textos. (Lotman, 1996a, p. 12)

En la cita anterior, se destaca la necesidad de un traductor para facilitar el intercambio entre la semiosfera y su entorno semiótico externo, que, a su vez, puede representar otras semiosferas. Este traductor desempeña un papel crucial al mediar la conversación entre los límites de la semiosfera y filtrar la información, lo que contribuye a la naturaleza creativa de esta. Al finalizar con este término, se subraya la importancia del concepto de traductor, ya que es quien determina la interacción semiótica entre la semiosfera y el mundo exterior que la rodea (Lotman, 1996a).

Memoria cultural

La memoria de la cultura no solo es una, sino también internamente variada. Esto significa que su unidad solo existe en cierto nivel y supone la presencia de “dialectos de la memoria” parciales, que corresponden a la organización interna de las colectividades que constituyen el mundo de una cultura dada (Lotman, 1996b, p. 109).

Entendemos que la memoria cultural es un mecanismo semiótico fundamental en la cultura, como lo expresa Lotman, al afirmar que “la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos” (1996b, p. 109). Desde esta perspectiva, la cultura se concibe como una inteligencia colectiva que no solo conserva y transmite información mediante un lenguaje y la formación de mensajes adecuados, sino que también realiza procesos de transformación de estos mensajes, y da lugar a la creación de nuevos significados.

En consecuencia, podemos comprender que la memoria colectiva desempeña un papel esencial en el análisis semiótico, ya que facilita la transmisión y comprensión de la cultura objeto de estudio. Por lo tanto, es imprescindible conocer la cultura en cuestión y partir de ella para llevar a cabo un análisis objetivo y enriquecedor.

En la metodología de este análisis se establece una serie de ideas respaldadas por la teoría de Lotman. Sin embargo, es crucial resaltar que, en esta investigación, un aspecto fundamental de la semiosfera de Regias del Drag es su profunda implicación en diversos ámbitos políticos, sociales y de entretenimiento.

El concepto de semiosfera de Lotman abarca todos los aspectos de la semiótica de la cultura, todos los sistemas semióticos heterogéneos o “lenguajes” que están en constante cambio y que, en un sentido abstracto, tienen algunas cualidades unificadoras (Torop, 2005, p. 162). Esta noción condensa una amplia gama de sistemas semióticos, desde el nivel individual hasta unidades semióticas globales. De este modo, el concepto de semiosfera en el contexto de Regias del Drag se enmarca dentro de la semiótica cultural, de modo que es aplicable en las ciencias culturales e incluso en la semiótica educativa.

Este análisis busca presentar la semiosfera como un concepto que puede ser abordado desde la perspectiva del individuo humano o de un texto específico hasta ser aplicado en un nivel más amplio, que involucra unidades semióticas globales. De esta manera, se pone de relieve la importancia de comprender la semiosfera de Regias del Drag dentro del contexto más amplio de la semiótica cultural y su interacción con diversas disciplinas investigativas.

Para comprender los mecanismos de traducción de una semiosfera *queer*, es importante considerar su naturaleza fluida y subversiva, así como su interacción constante con otros sistemas semióticos y culturales. A continuación, se presentan algunos ejemplos de cómo se pueden llevar a cabo estos mecanismos de traducción:

- Traducción intersemiótica: un ejemplo de este tipo de traducción en la semiosfera *queer* podría ser la adaptación de un texto literario *queer* a una producción teatral o cinematográfica. Por ejemplo, la novela *Orlando*, de Virginia Woolf, que explora temas de género y sexualidad fluidos, ha sido adaptada al cine y al teatro, transformando el texto original en una nueva forma de expresión, que resuena con las audiencias contemporáneas.

- Traducción intertextual: en el ámbito de la música, se pueden observar ejemplos de esta traducción en la semiosfera *queer*. Por ejemplo, cuando un artista *queer* reinterpreta una canción popular con letras que abordan temas de identidad de género o sexualidad no normativa, se establece un diálogo intertextual entre la canción original y la nueva interpretación, lo que enriquece el significado y la resonancia cultural.
- Traducción intermediática: un ejemplo de esta traducción en la semiosfera *queer* podría ser la adaptación de un personaje *queer* de una serie de televisión a un cómic o una novela gráfica. Este proceso implica la traducción de la identidad y las experiencias del personaje a un nuevo medio, lo que permite explorar diferentes aspectos de su historia y su contexto cultural.
- Traducción cultural: esta traducción en la semiosfera *queer* implica la reinterpretación y resignificación de símbolos y prácticas culturales en el contexto de la identidad *queer*. Por ejemplo, el uso del arcoíris como un símbolo de orgullo LGBTQ+ ha sido adoptado y reinterpretado en diferentes contextos culturales y artísticos, lo que refleja la diversidad y la fluidez de la identidad *queer* en todo el mundo.

Estos ejemplos ilustran cómo la traducción de una semiosfera *queer* implica la adaptación y transformación de significados y símbolos en diferentes contextos culturales y semióticos, lo que contribuye a su continua evolución y relevancia en la sociedad contemporánea.

En el contexto de la semiosfera de Regias del Drag, se puede identificar un espacio semiótico cultural heterogéneo que refleja la diversidad y complejidad de la identidad *queer* y LGBTQ+. Este espacio está compuesto por una multiplicidad de sistemas semióticos que interactúan entre sí y con el entorno cultural más amplio. Una manera de comprender esta diversidad es mediante la noción de “dialecto”, que se refiere a las variantes o formas específicas de expresión dentro de un sistema semiótico dado.

En la semiosfera de Regias del Drag, los “dialectos” podrían manifestarse a través de diferentes estilos de *performance*, estéticas visuales, discursos políticos y narrativas de resistencia. Por ejemplo, cada *drag queen* puede desarrollar su propio estilo único de actuación y presentación, que refleja su identidad y experiencias personales dentro de la comunidad *queer*. Estos “dialectos” pueden estar influenciados por una variedad de factores, como la cultura local, las experiencias individuales y las tendencias globales dentro del movimiento LGBTQ+.

Además, la teoría *queer* y los estudios LGBTQ+ de resistencia y performatividad ofrecen una lente útil para analizar esta diversidad dentro de la semiosfera de Regias del Drag. La teoría *queer* desafía las normas binarias de género y sexualidad, abriendo espacio para una multiplicidad de identidades y expresiones dentro de la comunidad LGBTQ+. Por otro lado, los estudios de resistencia LGBTQ+ se centran en las formas en que las personas *queer* y trans se resisten y desafían las estructuras de poder dominantes a través de sus acciones y expresiones culturales.

En conclusión, la semiosfera de Regias del Drag se presenta como un espacio semiótico cultural heterogéneo, donde los “dialectos” y las expresiones individuales coexisten y se entrelazan en una red compleja de significados y prácticas culturales. El análisis de esta diversidad a través de la teoría *queer* y los estudios LGBTQ+ de resistencia y performatividad nos permite comprender mejor la riqueza y la complejidad de esta comunidad culturalmente vibrante.

La semiosfera de Regias del Drag: una exploración cultural y semiótica

La cultura contemporánea es un terreno fértil para el análisis semiótico, especialmente cuando se trata de fenómenos culturales únicos y ricos en significado. Uno de estos fenómenos es Regias del Drag, que ha creado su propia semiosfera cargada de símbolos, narrativas y *performances* que desafían normas y provocan reflexiones sobre la identidad, la justicia y la diversidad; por lo que, en este capítulo, exploramos la semiosfera de esta competencia, analizando cómo esta plataforma cultural y artística se

organiza y utiliza mecanismos semióticos para expresar sus mensajes y demandas sociales.

En el corazón de la semiosfera de Regias del Drag se encuentra la competencia *drag* en sí misma. Como se ha dicho, esta competencia semanal se lleva a cabo en un bar de Monterrey, llamado Musicantro, reuniendo a artistas *drag* que compiten en retos semanales por medio de su creatividad, habilidades de interpretación y mensajes para impresionar al público y a los jueces. La competencia tiene como objetivo no solo entretener, sino también crear un espacio de disrupción y reflexión sobre temas sociales y políticos.

El lugar físico, Musicantro, se convierte en un espacio semiótico en el que se desarrolla la competencia, el cual, como se mencionó, no es un espacio exclusivamente LGBTQ+, aunque el ambiente es de respeto y aprecio por la cultura *drag*. Aquí se despliegan los recursos simbólicos, signos y narrativas que conforman la semiosfera de Regias del Drag. Los asistentes, a través de sus aplausos y reacciones, participan activamente en la construcción de significado y en la validación de los mensajes que se presentan.

El *drag* en Regias del Drag va más allá de la mera transformación física; es un acto de protesta y expresión artística. Las participantes utilizan su cuerpo como lienzo para transmitir mensajes políticos, sociales y culturales. Las rutinas no son solo espectáculos de entretenimiento, sino manifestaciones simbólicas de la lucha contra la homofobia, el machismo y la discriminación. La elección de atuendos, maquillaje y movimientos se convierte en un lenguaje semiótico que comunica valientemente la resistencia y el empoderamiento.

La frontera y el traductor en la semiosfera de Regias del Drag

La semiosfera de Regias del Drag, siguiendo la teoría de Lotman, se caracteriza por ser un espacio semiótico saturado de fragmentos culturales diversos, lo que contribuye a su riqueza de significados y a su singularidad organizativa. La frontera de esta semiosfera actúa como un filtro bilingüe que facilita la traducción de mensajes entre el entorno externo y el lenguaje interno de Regias del Drag. Esta frontera es esencial para comprender

cómo la cultura *drag* interactúa con la sociedad regiomontana, permitiendo la entrada de nuevos significados de manera selectiva y contextualizada.

En este contexto, el lenguaje desempeña un papel crucial en la semiosfera de Regias del Drag, utilizado estratégicamente para desafiar las normas lingüísticas y de género. El empleo de palabras inventadas, giros lingüísticos y lenguaje inclusivo ejemplifican una forma de resistencia lingüística y cultural. La clásica terminación *-e* al final de las palabras, como en *todes* y *amigues*, no solo busca la inclusión, sino que también cuestiona las construcciones lingüísticas tradicionales que perpetúan roles de género binarios.

Por otro lado, las actuaciones de Regias del Drag trascienden el mero entretenimiento, y se convierten en poderosos actos de traducción de la semiosfera de Regias del Drag. Cada *performance* es un lienzo en blanco donde se pinta una narrativa política y social, utilizando los cuerpos de las *drag queens* como instrumentos de protesta y expresión. Estas actuaciones desafían las normas establecidas y visibilizan las injusticias que enfrenta la comunidad LGBTQ+, de modo que generan un espacio de crítica al patriarcado, la homofobia y otras posturas conservadoras, y promueven la reflexión y la conciencia colectiva.

La memoria cultural y la transformación *drag*

La memoria cultural es un componente fundamental dentro de la semiosfera de Regias del Drag. A través de la preservación y transmisión de mensajes, narrativas y símbolos, esta memoria actúa como un vínculo vital entre el pasado y el presente de la comunidad *drag* en Monterrey. Es una herramienta poderosa, que permite a las participantes conectar con la historia y las luchas históricas de la comunidad LGBTQ+, lo que impulsa la evolución y revitalización de su cultura. Además, la memoria cultural en Regias del Drag abarca tanto eventos históricos significativos como las historias personales de las participantes, que utilizan sus experiencias para dar forma a sus actuaciones y mensajes. Estas historias personales, marcadas a menudo por la lucha contra la discriminación en el estado de Nuevo León o en otras partes de México, se convierten en actos de protesta y visibilidad, de

manera que se transforma la narrativa y se empodera tanto a los artistas *drag* como a su público.

Por otro lado, la semiosfera de Regias del Drag se convierte en un espacio de empoderamiento y conexión a través del intercambio de vivencias. Al compartir sus experiencias, los participantes no solo liberan el peso del pasado, sino que también inspiran a otros a enfrentar sus propias batallas con orgullo. La memoria cultural, lejos de ser una simple mirada hacia atrás, se utiliza como una fuente de sabiduría para impulsar la transformación y la renovación. Las participantes de Regias del Drag aprovechan las lecciones aprendidas de las luchas pasadas para informar sus acciones y decisiones en el presente, de manera que contribuyen a un proceso de cambio continuo y transformación dentro de la comunidad *drag* y más allá. En última instancia, la semiosfera de Regias del Drag ejemplifica cómo el arte, la cultura y la memoria pueden fusionarse para generar un espacio de expresión, cambio social y reivindicación. A través del *performance*, el lenguaje, los símbolos y la memoria cultural, esta competencia *drag* desafía las normas, critica la homofobia y aboga por la igualdad, actuando como un puente entre la cultura *drag* y la sociedad más amplia, a nivel local, nacional e incluso internacional.

Dentro del marco teórico de Lotman, es crucial comprender la distinción entre lo sistemático y lo extrasemiótico dentro de una semiosfera. Lo sistemático se refiere a los elementos internos y coherentes de una semiosfera, aquellos que están estructurados y organizados de manera uniforme. Por otro lado, lo extrasemiótico hace referencia a los elementos externos que interactúan con la semiosfera, pero que no están completamente integrados en su estructura interna, lo que provoca tensiones y dinámicas de cambio.

En una semiosfera *queer*, como la cultura *drag*, podemos identificar elementos tanto sistemáticos como extrasemióticos. Los elementos sistemáticos pueden incluir las normas, símbolos y *performances* arraigados en la cultura *drag*, que proporcionan una estructura coherente y reconocible. Por ejemplo, el uso de ciertos términos y expresiones específicas del lenguaje *drag*, así como los rituales y las prácticas comunes en las actuaciones, representan aspectos sistemáticos de la semiosfera *queer*.

Por otro lado, los elementos extrasemióticos pueden manifestarse en la interacción con la sociedad circundante y las influencias externas, que desafían o enriquecen la cultura *drag*. Por ejemplo, las reacciones de la sociedad a las actuaciones *drag*, las políticas gubernamentales relacionadas con los derechos LGBTIQ+ y las tendencias culturales dominantes pueden considerarse elementos extrasemióticos que impactan en la semiosfera *queer*. Estas tensiones entre lo sistemático y lo extrasemiótico contribuyen a la dinámica y la evolución continua de la cultura *drag*, lo que enriquece su diversidad y complejidad.

En resumen, en una semiosfera *queer* como la cultura *drag*, la interacción entre lo sistemático y lo extrasemiótico crea un espacio dinámico y vibrante donde se entrelazan la tradición y la innovación, la resistencia y la adaptación. Esta tensión entre elementos internos y externos impulsa el cambio y la transformación dentro de la comunidad *drag*, lo que mantiene viva su relevancia y su capacidad de resistencia ante las normas sociales dominantes.

Análisis semiótico y reflexiones finales de la cultura de Regias del Drag

El análisis semiótico de la cultura de Regias del Drag nos permite adentrarnos en un espacio cultural heterogéneo, que se caracteriza por su dinamismo y resistencia. Desde la perspectiva de Lotman, podemos entender que la semiosfera de Regias del Drag está compuesta por diversos elementos que interactúan tanto internamente como con su entorno. Este enfoque nos invita a reflexionar sobre la importancia de comprender la esencia de esta cultura desde diferentes puntos de vista, ya sea desde adentro o desde afuera de la propia semiosfera. Este metalenguaje de descripción nos ayuda a contextualizar y explicar la complejidad de Regias del Drag, considerando su naturaleza multifacética y cambiante (Mosquera, 2009).

En el contexto de la protesta y la resignificación cultural, la cultura de Regias del Drag emerge como un espacio de transformación y reinención. Las manifestaciones y *performances drag* no solo desafían las normas sociales y de género, sino que también generan nuevos discursos y narrativas que impactan en la conciencia colectiva. La protesta *drag*, como

señalan Combes *et al.* (2015), puede surgir de manera espontánea, pero con un fuerte impacto dramático, sirviendo como un mecanismo cultural para concientizar sobre las injusticias sociales y la diversidad de género.

La memoria cultural desempeña un papel fundamental en la semiosfera de Regias del Drag, conectando el pasado con el presente y guiando la evolución y transformación de esta cultura. Las narrativas personales de las participantes, marcadas por la lucha contra la discriminación y la búsqueda de aceptación, se entrelazan con la historia del movimiento LGBTQ+ en México. Esta memoria no solo se limita a los eventos históricos, sino que también informa las acciones y decisiones presentes, de modo que proporciona una base sólida para la resistencia y la revitalización cultural.

En última instancia, Regias del Drag representa un espacio semiótico único y complejo, donde la diversidad y la individualidad semiótica desafían las fronteras y las normas establecidas. Esta cultura *drag* no solo busca resistir y transformar, sino también expandirse más allá de los límites de los espacios tradicionales, llevando su arte y su mensaje a las calles y la cotidianidad. En este sentido, la semiosfera de Regias del Drag nos recuerda que el arte y la cultura pueden ser poderosas herramientas para la reivindicación, el cambio social y la construcción de una sociedad más inclusiva y respetuosa.

Hay también otro enfoque del desarrollo cultural, según el cual existen varios tipos internamente independientes de culturas en la historia de la humanidad. En función de esto se determina el metalenguaje de la descripción tipológica, que abarca una visión desde adentro o desde afuera de la cultura a la que se pertenece. Es decir, será cuestión de ver dónde situarse en el momento de hacer la descripción en cuestión (de qué lado de la frontera), para que así el metalenguaje pueda cumplir con su función científica de explicar la esencia de la cultura descrita (Mosquera, 2009).

En conclusión, este análisis semiótico-cultural nos lleva a reflexionar sobre la memoria histórica en relación con los temas LGBTQ+ en México y su impacto en la cultura de Regias del Drag. Esta perspectiva nos permite comprender cómo la memoria histórica moldea la evolución de esta semiosfera única y particular. El transformismo se ha convertido en más que un simple espectáculo artístico, pues ha sido el resultado de una

lucha constante por la aceptación y visibilidad de la comunidad LGBTQ+, con lo que ha ido gradualmente ganando espacio en la sociedad mexicana.

Regias del Drag no solo busca ser entendida desde la historia de México, sino que también contribuye a cambiarla. A través de sus manifestaciones artísticas y *performances*, esta cultura *drag* desafía las normas sociales y de género, abogando por la igualdad y la inclusión. Es crucial reconocer que estas luchas no son simples caprichos, sino movimientos que buscan enfrentar y superar las injusticias estructurales y las barreras políticas. La historia de la comunidad LGBTQ+ en México es una historia de resistencia y persistencia, marcada por el coraje y la determinación de aquellos que han luchado por sus derechos y su libertad (Olivier, 2020).

La semiosfera de Regias del Drag es un reflejo de estas luchas y resistencias, una expresión viva de la búsqueda de la aceptación y la igualdad en una sociedad que aún enfrenta desafíos en términos de diversidad y respeto. A través de su arte y su activismo, Regias del Drag se ha convertido en un símbolo de empoderamiento y transformación, de modo que ha inspirado a otros a seguir luchando por un mundo más inclusivo y tolerante.

Desde una perspectiva teórica, este análisis también resalta la relevancia de la teoría *queer* en la comprensión y el análisis de las semiosferas *queer*, como la de Regias del Drag. La teoría *queer* proporciona un marco conceptual que permite explorar las identidades y las expresiones de género de manera fluida y no binaria, lo que enriquece nuestra comprensión de las manifestaciones culturales y artísticas *queer*. Además, al examinar la semiosfera de Regias del Drag desde una perspectiva *queer*, se promueve la visibilidad y la legitimidad de las identidades LGBTQ+ en Latinoamérica y más allá, de manera que se contribuye a la lucha por los derechos y la inclusión en la región.

Finalmente, es importante destacar cómo este análisis trasciende lo puramente semiótico para abordar aspectos extrasemióticos. Al explorar la relación entre la cultura *drag* y la memoria histórica de la comunidad LGBTQ+, se reconoce el papel de la cultura como motor de cambio social y político. Además, al examinar cómo Regias del Drag desafía las normas sociales y de género, se revela su capacidad para influir en la opinión pública y generar conciencia sobre las injusticias que enfrenta la comunidad

LGBTIQ+ en Latinoamérica. En última instancia, este análisis destaca el potencial transformador de las expresiones culturales *queer* y su contribución a la construcción de una sociedad más inclusiva y respetuosa en la región.

Conclusión

La competencia de Regias del Drag se erige como un espacio multifacético, que va más allá de brindar entretenimiento, y se convierte en una plataforma para la reflexión, la reivindicación de la comedia, espacios seguros y la disrupción cultural. Aunque su enfoque principal está en apoyar a la comunidad LGBTIQ+, también es inclusiva con el público heterosexual. Sin embargo, su impacto va mucho más allá de la diversión, ya que busca contribuir a la deconstrucción de una sociedad más abierta al diálogo y reflexiva en temas de inclusión y derechos humanos, especialmente en el conservador contexto de Nuevo León.

Es fundamental reconocer que la semiosfera de Regias del Drag está en constante dinamismo, adaptándose y respondiendo a las necesidades y demandas de su comunidad. A través de sus diversas formas de *performances*, esta cultura *drag* busca reeducar a su población y abrir el debate sobre problemáticas que afectan los derechos humanos, de modo que se genere una semiosfera particular, que merece un estudio más profundo y detallado.

Es importante mencionar que la naturaleza dinámica de la semiosfera de Regias del Drag, se encuentra enfatizada hacia un constante cambio y evolución. Esta adaptabilidad y capacidad de respuesta a las necesidades y demandas de su comunidad son aspectos fundamentales que caracterizan a esta cultura *drag*. Así, como se ha dicho, a través de diversas formas de *performances*, como los espectáculos en vivo, los concursos de belleza, las presentaciones en redes sociales, entre otros, la semiosfera de Regias del Drag busca reeducar a la población y establecer un diálogo sobre las problemáticas que afectan a los derechos humanos, especialmente aquellos relacionados con la comunidad LGBTIQ+.

En otras palabras, esta cultura *drag* no solo se trata de entretenimiento, sino que también tiene una dimensión educativa y política, utilizando el arte como herramienta para sensibilizar a la sociedad sobre temas

importantes y abrir espacios de reflexión y debate. La semiosfera particular de Regias del Drag se destaca por su capacidad para abordar estas cuestiones de manera creativa y provocativa, lo que la convierte en un objeto de estudio digno de una investigación más profunda y detallada. Es fundamental resaltar que este capítulo representa un primer acercamiento a esta línea de investigación, que busca comprender y analizar la complejidad y el significado de la cultura *drag* en Monterrey.

Además, es importante destacar que la lucha por los derechos LGBTQ+ en México y en todo el mundo ha tenido un costo humano significativo. Muchas personas han perdido sus vidas en esta lucha, enfrentando discriminación, violencia y exclusión. Esta realidad subraya la existencia de una deuda histórica con la comunidad LGBTQ+, la cual sigue pendiente de ser saldada completamente.

Al examinar la cultura de Regias del Drag desde una perspectiva *queer*, los investigadores pueden explorar cómo esta comunidad desafía las normas de género y sexualidad establecidas, cómo se articulan las identidades dentro de la semiosfera *drag* y cómo se relaciona con otros movimientos sociales y políticos. Además, la teoría *queer* permite entender mejor la interseccionalidad de las opresiones y privilegios que afectan a las personas LGBTQ+, así como las formas en que se manifiestan en la cultura y el arte *drag*.

En resumen, este capítulo no solo busca comprender la cultura de Regias del Drag, sino también destacar la importancia de esta línea de investigación en un contexto más amplio. Es necesario reconocer la historia de lucha y resistencia de la comunidad LGBTQ+ y seguir trabajando para lograr una sociedad más inclusiva y justa para todas las personas.

La competencia de Regias del Drag también muestra un mecanismo organizado dentro de su cultura, el cual demanda el reconocimiento de la mencionada deuda histórica que la comunidad LGBTQ+ enfrenta día a día. En este sentido, la semiótica emerge como una herramienta poderosa para visibilizar el trabajo y los desafíos de esta comunidad a través del *drag*, cuya carga simbólica y análisis cultural nos lleva a reflexionar sobre nuestra sociedad y sus mecanismos de progreso social.

Además, aquellos interesados en explorar más a fondo los performances de Regias del Drag pueden encontrar información adicional en el canal de YouTube de Oziel Ontiveros (OzontiveerOz) (<https://www.youtube.com/@ozontiveeroz>), el cual proporciona una extensión audiovisual de lo que este capítulo busca presentar, ofreciendo una visión más detallada y visualmente impactante de las actuaciones *drag* en Monterrey.

Es importante destacar que este objeto de estudio se está convirtiendo en un primer avance en la academia, ya que la cultura *drag* en Monterrey y en México en general ha sido poco explorada desde una perspectiva académica. Al profundizar en el análisis de los *performances*, se puede contribuir significativamente al desarrollo de la teoría *queer* y a la comprensión de las dinámicas culturales y sociales que rodean a la comunidad LGBTIQ+.

El *drag*, en su esencia, realiza una transmutación de la protesta para lograr visibilizar el descontento social y la desigualdad, y se convierte en un arte capaz de crear cambios sociales a través de sus discursos y simbolismos. Este trabajo no solo busca visibilizar el concepto de semiosfera, sino también ampliar los horizontes de la semiótica de la cultura, permitiéndonos analizar y comprender culturas que durante mucho tiempo han sido pasadas por alto. La cultura de Regias del Drag nos presenta un lenguaje descriptivo que unifica distintas disciplinas, como el *performance* político, el arte y el *drag*, en un esfuerzo por crear un espacio de expresión, resistencia y transformación en Latinoamérica y más allá.

Referencias

- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Combes, H., Tamayo, S. y Voegtli, M. (2015). *Pensar y mirar la protesta*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Concejo Nacional para Prevenir la Discriminación (Conapred). (2010). *Encuesta Nacional Sobre Discriminación. Enadis 2010. Resultados generales*. <https://sindis.conapred.org.mx/wp-content/uploads/2018/09/Enadis-2010-RG-Accss.pdf>
- González Virgen, M. A. (2007). Hacia la globalización nortea: arte emergente en Monterrey. En *Los nuevos leones / The New Lions* (pp. 38-65). Unesco/ Monterrey Foundation. <https://lirias.kuleuven.be/1927162&lang=en>
- Lotman, Y. M. (1977). *The structure of the artistic text*. University of Michigan.

- Lotman, Y. (1996a). *Semiosfera 1. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra.
- Lotman, Y. (1996b). *Universe of the mind: A semiotic theory of culture*. I. B. Tauris.
- Lotman, Y. (2009). *Culture and explosion*. Mouton de Gruyter.
- Mosquera, Alexander. (2009). La semiótica de Lotman como teoría del conocimiento. *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 6(3), 63-78. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82311846005>
- Torop, P. (2005). Semiosphere and/as the research object of semiotics of culture. *Sign Systems Studies*, 33(1), 159-173. <https://ojs.utlib.ee/index.php/sss/article/view/SSS.2005.33.1.06/12404>
- Villanueva Jordán, I. (2017). “Yo soy una drag queen, no soy cualquier loco”. Representaciones del dragqueenismo en Lima, Perú. *Península*, 12(2), 95-118. <https://doi.org/10.1016/j.pnsla.2017.06.005>

SEGUNDA PARTE

**Semióticas de lenguajes
cotidianos en Latinoamérica**

SECOND PART

**Semiotics of everyday languages
in Latin America**

IV

LA SAZÓN DE LA CULTURA CULINARIA Y LA TECNOLOGÍA: UN TAMIZ DE SIGNOS CONTEMPORÁNEOS

THE SEASONING OF CULINARY CULTURE AND TECHNOLOGY: A SIEVE OF CONTEMPORARY SIGNS

Flor de Liz Pérez Morales, Angélica María Fabila Echaury
y Diana del Carmen Madrigal Castellanos

Resumen

Sin duda, los artilugios tecnológicos se anidan en los intersticios del universo culinario y participan de la emergencia de nuevas prácticas, apropiaciones y simbolismos que dan lugar a un marco cultural que reclama ser explorado. Con esta idea, buscamos describir el devenir de las prácticas de la cocina a partir de la injerencia tecnológica, para cavilar en las transformaciones de rituales culinarios que se tornan en un proceso de resignificación y dejan su huella en el tiempo, de la misma manera que el tiempo induce su transformación. Este ensayo deriva del proyecto en desarrollo Significaciones y Relatos Culinarios: Mitos de la Cocina Tradicional Tabasqueña (2021), en el que se focaliza la práctica culinaria como una expresión de la cultura que toma cuerpo en el fogón, en la mesa y en la verbalización de los simbolismos. En ese tránsito, a dicho proyecto se le ha sumado un ingrediente más: la tecnología, elemento visible e invisible a la cultura que abre otras aristas en el estudio de la significación de la práctica culinaria. En este trabajo se hace un análisis con una tonalidad rapsódica, planteando narrativas ensambladas que dan cuenta de la convergencia y divergencia de la realidad culinaria; cada una de ellas proviene de distintos espacios y temporalidades, en las que se recombinan formas del pensamiento, a través de los alimentos, y relatos que muestran y simbolizan los tiempos

contemporáneos. Tecnología y cocina en su encuentro trazan nuevas rutas y sazonan nuevas hechuras.

Abstract

Undoubtedly, technological gadgets nestle in the interstices of the culinary universe and participate in the emergence of new practices, appropriations and symbolism that give rise to a cultural framework that demands to be explored. With this idea, we seek to describe the evolution of cooking practices based on technological interference, to reflect on the transformations of culinary rituals that become a process of resignification and leave their mark over time, in the same way that Time induces its transformation. The essay that is presented derives from the project in development Culinary significance and stories: myths of traditional Tabasco cuisine (2021), where culinary practice is focused as an expression of culture that takes shape in the stove, at the table and in verbalization symbolism and is transformed by the heat of the times, so that one more ingredient of culture is gradually added to the study: technology, a visible and invisible element that conditions other scenarios of production and significance. The work is offered as an analysis with a rhapsodic tonality, which raises assembled narratives that account for the convergence and divergence of culinary reality; each one coming from different spaces and temporalities in which forms of thought are recombined, through food, stories that show and symbolize contemporary times. Technology and cuisine in their meeting trace new routes and season new creations.

Introducción

La cocina es un espacio humano en el cual la naturaleza del acto alimentario pierde de a poco su condición natural y hace innegable su nexo con la cultura, con el artificio de las sociedades. La naturaleza, fuente proveedora de recursos, se mimetiza con la cultura en el acto de transformación, a manos del hombre, de los alimentos, del cual resultan también simbolismos, rituales y ceremonias; expresiones que se tornan en

identidad y que, al igual que los insumos naturales, se enraízan y se vuelven parte del entorno.

Naturaleza y cultura se ciernen inextricablemente en la comida de cualquier sociedad. La cocina como práctica se sitúa siempre en un tiempo, en una geografía y en una historia, es decir, en una cultura, desde la que se moldea la vida y se suscriben sus vaivenes. Al respecto, Patricia Aguirre (2017) afirma:

Comer implica un comensal, una comida y una cultura que legitime como tales a los dos anteriores. Así, de una manera poco perceptible, en el acto cotidiano de comer se articula el sujeto con la estructura social. El sujeto deberá comer siempre aquello que su sociedad, en un momento histórico: produce, distribuye y legitima como “bueno para comer”. (p. 7)

Así, la condición de la comida transgrede las fronteras del nutriente para ostentarse en los sistemas de prácticas, conocimientos, creencias y representaciones de las culturas y sus dinámicas. Se constituye en receptora, cómplice y testigo de muchos de los ajustes y del devenir de las sociedades, por lo que está sujeta a transformaciones e injerencias. Al devenir de las sociedades, como consecuencia lógica de saberes, quehaceres, equilibrios y aporías, arriba la tecnología como un elemento inductor que atraviesa múltiples ámbitos de la actividad humana, incluida la cocina, lo que acendra su condición cultural, que la describe como un hecho social situado, por lo que no puede sustraerse a ella. Tecnología y cocina lucen inevitables y ancestrales implicaciones y en su encuentro trazan nuevas rutas y sazonan nuevas hechuras.

La cocina en Tabasco, estado ubicado en el sureste mexicano, guarda nexos ineludibles con la naturaleza de la región, sin escapar del entrelazamiento con las hechuras culturales de los tiempos en las que se implica el desarrollo tecnológico, para constituirse en un lenguaje más con el que se expresa e interacciona una comunidad.

Sin duda, los artilugios tecnológicos anidan en los intersticios del universo culinario y participan de la emergencia de nuevas prácticas, apropiaciones y simbolismos, que dan lugar a un marco cultural que reclama ser

explorado. Con esta idea, se busca describir el devenir de las prácticas de la cocina a partir de la injerencia de la tecnología, para repensar esos rituales y simbolismos que el tiempo sostiene como parte del proceso de significación cultural de la cocina y al mismo tiempo procura su transformación.

El ensayo que se presenta deriva del proyecto desarrollado entre los años 2021 y 2024, Significaciones y Relatos Culinarios: Mitos de la Cocina Tradicional Tabasqueña, en el cual se focaliza la práctica culinaria como una expresión de la cultura que toma cuerpo en el fogón, en la mesa y en la textualidad de los discursos que se resignifican en el tiempo. A lo anterior se incorpora la tecnología, como un elemento transversal en la cultura contemporánea, que define otros escenarios de significación.

Este acercamiento se hace posible al considerar las prácticas y formas culinarias como relatos de amplio espectro que dan testimonio de las transformaciones de la cocina y de la emergencia de nuevos rituales que involucran procesos sociales y tecnológicos vividos en los pueblos. Las expresiones que se toman para la cavilación que se presenta son diversas: la preparación del platillo en una cocina tradicional, la recreación de las prácticas de cocina mediadas por la tecnología, la resignificación de los alimentos producto de las síntesis de procesos de elaboración y la sustitución de los insumos alimenticios por nutrientes que simulan sus formas y sabores.

Cada expresión culinaria fue recuperada con su *performance* de diversos escenarios al interior del estado. El conjunto de prácticas atestigüadas faculta el análisis y la reflexión sobre las hechuras de la cocina familiar tabasqueña en contextos actuales y brindan argumentos para reconocer lo que Marcel Mauss ha designado un *hecho social total*, que son hechos multidimensionales, en los que converge todo cuanto constituye la vida de la sociedad. En palabras de Mauss (1971), en estos

se expresan a la vez y de golpe todo tipo de instituciones: las religiosas, jurídicas, morales —en estas tanto las políticas como las familiares— y económicas, las cuales adoptan formas especiales de producción y consumo o mejor de prestación y de distribución y a las cuales hay que añadir los

fenómenos estéticos a que estos hechos dan lugar, así como los fenómenos morfológicos que estas instituciones producen. (p. 157)

La multidimensionalidad del hecho social, como caracterizamos a la cocina, no agota su carácter total. Adrián Koberwein (2021) interpreta que la noción forjada por Mauss tiene un alcance mayor, y explica que la evidencia de la articulación de diferentes instituciones u órdenes de la vida social sugiere que este hecho no es algo dado, sino socialmente producido, aprehensible solo en el movimiento vital de la sociedad, que posee un carácter creativo, ya que da lugar a otros hechos: “Los hechos sociales totales son medios para descubrir otros hechos, anteriormente desconocidos, dado que nos obligan a ir siempre más allá de donde tenemos focalizada la mirada” (p. 9). Desde esta perspectiva, la cocina funde múltiples dinámicas sociales que la producen, pero también crea, da origen a otros hechos, a otros fenómenos, que se cuecen en su fogón.

Desarrollo del planteamiento teórico y diseño metodológico

El abordaje que se hace de las manifestaciones culinarias y desde diferentes perspectivas da relieve a distintos elementos del complejo paisaje que representa la cocina, por tanto una sola mirada teórica no agota o brinda suficientes elementos de comprensión, de modo que la estrategia para abordarlos se configura como un ensamble teórico-metodológico que posibilita resaltar las particularidades de cada relato, en el afán de entenderlos en sus totalidades o de entenderlos y abonar a la comprensión del fractal cultural que implica lo culinario en su relación con la tecnología.

Esto conjuga distintas ópticas teóricas y conceptuales, que, si bien no brindan una ruta secuencial explicativa de la cocina en la cultura, sí proporcionan un cuerpo teórico que da cuenta de la coexistencia de los distintos rituales en la temporalidad de la cultura, como la que hoy vivimos. Estas miradas teóricas, más que un enfoque, se traducen en un cuerpo teórico que de forma rapsódica posibilita la confluencia de explicaciones que buscan transgredir la unicidad de la visión panóptica, convirtiéndola en una revisión caleidoscópica cuya dinámica cambiante permite múltiples formaciones teóricas.

Un antecedente inevitable son las aportaciones de Roland Barthes en *Mitologías* (1999), donde desarrolló diversos estudios en los que la comida se constituye en estructura diferencial, y los sabores, olores y colores de los alimentos son signos que en la práctica y en el plato buscan comunicar algo; en esa publicación edificó un referente claro de lo que significan los alimentos para las culturas. De ahí se desprenden claves precisas para comprender la forma en que la comida se muestra como uno de los sistemas del lenguaje que focaliza los entretejidos de los saberes manifiestos en las prácticas de la cultura, marco relevante para adentrarse en el estudio de la socialización y la identidad de los pueblos. La vida humana, en la diáspora de la cultura, coloca la práctica culinaria en correlación con la evolución social, asociada con el salvajismo, la barbarie y la civilización.

Por su parte, Claude Lévi-Strauss, en la obra *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido* (2002), explica el mito como espacio del lenguaje, en el cual se resguarda el pensamiento ideológico y de saberes de una cultura y de un sistema social. En ambos autores hay una constante por puntualizar el estudio del mito como un sistema que habla y que es también portador de sentido. Especialmente el mito gastronómico se constituye en un referente claro para introducirse en la investigación de la cultura en todas sus formas.

Marcel Mauss hace hincapié en la necesidad de comprender el hecho culinario en su especificidad para entenderlo en su totalidad; mirada que se ve acompañada de las explicaciones de Massimo Montanari (2004) para describir el papel de la cocina en la cultura, un miramiento transversal que permite auscultar el ritual en los distintos relatos.

La incidencia de lo digital en la cocina pone un tejido explicativo en la configuración de los discernimientos de Byung-Chul Han (2020) y José Alberto Sánchez (2016), reflexiones que abren la discusión no solo a la cultura digital, sino también a la edificación de los rituales al amparo de la tecnología digital, que crea sus propios maridajes.

Las condiciones de vida poshumana hacen necesaria la renovación de las explicaciones para los escenarios que emergen en las urgencias sociales y crea otros espectros culturales que son complejos de describir. Estas complejidades se recorren con la mirada de Jean Baudrillard (1978),

con quien intentamos brindar elementos reflexivos de una cultura culinaria que traza su propia ruta de significación del ritual tradicional a los escenarios poshumanos.

La cocina tabasqueña se constituye en un cuerpo de conocimientos que contienen rituales propios que son, a decir de Marc Augé (1996),

un interrogatorio sobre el mundo, lo social, el ser individual y relacional, del que podemos caracterizar su estilo y particularidades, pero cuya forma y fondo no nos son indiferentes, porque se refieren a realidades que también son problemáticas ante nuestros ojos (pp. 41-42).

En el territorio culinario los rituales contienen un importante potencial *poiético* que se muestra en las prácticas de la cocina; en ellas se tejen las ideas que dan sentido al universo social donde transitan los individuos en el tiempo-espacio a través de la memoria colectiva.

Paralelamente las prácticas culinarias encuentran en la cultura contemporánea otras hechuras donde la memoria social difumina su referencia identitaria. Estos espacios sin identidad y sin historia son entendidos por Augé (2008) como “no lugares”; en la evolución de este término y asociado a la cultura digital, Sánchez (2016) lo concibe como *metalugar*, noción que describe como un ecosistema múltiple, de carácter transespacial y poseedor de información.

El proceso de vida humana relacionada con la cocina y los alimentos deja ver en sus referencias al binomio naturaleza-cultura, lo que también sitúa un trazo fundamental entre lo humano y lo poshumano, una condición que necesariamente conlleva un proceso de transformación. Para Rosi Braidotti (2015), la condición poshumana llama urgentemente a considerar, de manera crítica y creativa, en quién y en qué nos estamos convirtiendo en este proceso de metamorfosis (p. 23).

Es importante retomar la noción de simulacro, un ángulo con el que Baudrillard (1978) explica el papel de la tecnología en sus vacíos. Este autor dice que simular es fingir lo que no se tiene, lo que remite a una ausencia. La ruta que se traza en este ensayo apunta justamente a replantearnos las estructuras antónimas de real e imaginario o verdadero y falso, sobre las

que apunta la relación entre cocina y tecnología. Es sobre esta metamorfosis reflexiva que se focaliza un tránsito temporal de relatos que se descentran y describen el hacer culinario de nuestro tiempo.

En este documento, las prácticas culturales que gestan el discurso culinario se vierten como narrativas y se signan como discursos articulados que posibilitan su reflexión y el entendimiento de las sociedades contemporáneas, de tal manera que son los relatos elaborados a partir de los diálogos con cocineras tabasqueñas, los periódicos y las redes sociales las vías de acercamiento a las tramas gestadas desde los alimentos. Son estas narrativas las que permiten hurgar los atributos identitarios de una cultura tradicional como la tabasqueña que cuenta con su avenencia cosmopolita; una articulación que se refleja en los performances digitales donde los sujetos interactúan y se resignifican con otros protocolos sociales.

En consecuencia, los acercamientos iniciales obtenidos del proyecto de investigación Significaciones y Relatos Culinarios: Mitos de la Cocina Tradicional Tabasqueña han delineado las primeras derivaciones, y se suman otros relatos contemporáneos que conviven y se ensamblan con los propios ritos tradicionales. Esto mismo ofrece un análisis con una tonalidad rapsódica, que plantea narrativas ensambladas que dan cuenta de la convergencia y divergencia de la realidad culinaria; cada una de ellas proviene de distintos espacios y temporalidades, en las que se recombinan formas del pensamiento a través de los alimentos, relatos que muestran y simbolizan los tiempos contemporáneos.

Resultados

El análisis de las prácticas y situaciones culinarias implicó comprender un proceso de intercambios, en los que la tecnología desempeña un papel fundamental, que procrea mutaciones, y la naturaleza evoluciona hacia su artificiosidad. Esto implica no solo la identidad del sujeto y sus prácticas, sino también la metamorfosis de las sociedades y su cultura, escenarios donde los procesos de transformación en muchos casos son evidentes, pero también subyacentes. Del *Homo natura* se transita a un *Homo faber*, que empieza a naturalizar la condición poshumana. Es en

ese proceso que las reflexiones focalizan asuntos que vale la pena descen-
trar en las revisiones socioculturales.

A continuación, se presentan los relatos de los procesos culinarios
observados y analizados, como narrativas que se subrayan técnicamente
en formato de cursiva.

EL TRASFONDO DEL RITUAL DE LA COCINA

El topen es un pez de la fauna tabasqueña, que tradicionalmente ha sido parte
identitaria de sus comunidades; como comida, cada día se consume menos,
pues se pesca solo en temporadas de lluvia en Tabasco (septiembre-octubre).
Antaño, se consumía como afrodisiaco. En días de lluvias copiosas, Pablo
Almeida, esposo de la cocinera, se introduce en los conocidos humedales de
Jalpa para pescar con canasto el topen; lo cazado es transportado en una cu-
beta, que lleva cerca de tres kilos de pequeños pececitos aún vivos. En el ho-
gar, Adelina Morales, su esposa, los espera para escamarlos con una cuchara,
quitarles las vísceras y ponerles un poco de sal en la piel. Una sartén con aceite
bien caliente en el fogón les dará un toque dorado, casi crujiente. El ambien-
te se llena de un olor penetrante, que incita a comer. En la pequeña cocina,
abierta al traspatio, y cerca del corral de gallinas y conejos, corren Juan y Gua-
dalupe, dos hijos pequeños, que ayudan a su mamá de alguna manera. Los
niños colocan en el centro de la mesa un refresco grande, las tortillas gruesas
de maíz hechas a mano y la ensalada pico de gallo (tomates, cebollas, cilantro
criollo y chile, finamente picados, se sazonan con chile amashito y sal), que la
mujer preparó previamente. Cuando los pescados están fritos en su punto, los
colocan en una charola para que la familia y los visitantes empiecen la ingesta.
En la mesa se toma un pedazo de tortilla previamente rebanada en triángulos,
se coloca el pequeño pescado frito en ella y se cubre con la ensalada; lo consu-
men con delicadeza, para evitar que las pequeñas espinas le hagan daño a la
garganta de los comensales; al preguntarles por su sabor, la mayoría de ellos
lo asocian con los recuerdos de la infancia y con los días lluviosos de Tabasco.

El relato plantea inicialmente las prácticas simbólicamente signi-
ficativas que ponen de relieve los rituales que se gestan para la cocina.
En la pesca del topen se pone en juego una lucha esquivada entre los cuer-
pos del animal y del humano, en la cual el tamaño pequeño favorece

el escape; el canasto se convierte en la herramienta de poder sobre el animal. La domesticación de la naturaleza en relación con la vida animal y vegetal continúa en territorio de lo humano, donde tiene lugar la preparación del platillo; esta evoca saberes ancestrales heredados, como el uso de la cuchara para descamar, la sal para conservar la frescura y la sazón, así como el uso del fogón y del aceite para concretar el punto crujiente exigido por plato. En el centro del proceso se encuentra el fuego, no solo como un recurso transformador de los elementos naturales, sino como fuente de sabor para el alimento. La ingesta se realiza en un espacio abierto, que conjunta el territorio cultural con el natural y hace posible el binomio naturaleza-cultura de la cocina.

El ritual es memoria, desde allí se reconstruye la historia, condición que se va significando y resignificando en el tiempo, lo que lleva consigo la renovación del signo, de ahí que la cocina conserve elementos que la significan, pero que también se van renovando en la constante temporal.

Bajo la mirada de Montanari (2004) la comida transita intersticios culturales que dan rasgos y personalidad a las sociedades con los que se reinterpreta la naturaleza. “En la experiencia humana, de hecho, los valores esenciales del sistema alimenticio no se definen en términos de naturalidad, sino como resultado y representación de procesos culturales que prevén la domesticación, la transformación y la reinterpretación de la naturaleza” (p. 9). El mismo Montanari describe el proceso de la siguiente manera:

Esta connotación acompaña a la comida a lo largo de todo el recorrido que la conduce a la boca del hombre. La comida es cultura cuando se produce, porque el hombre no utiliza solo lo que se encuentra en la naturaleza (como hacen todas las demás especies animales), sino que ambiciona crear su propia comida, superponiendo la actividad de producción a la de captura. La comida es cultura cuando se prepara, porque, una vez adquiridos los productos básicos de su alimentación, el hombre los transforma mediante el uso del fuego y una elaborada tecnología que se expresa en la práctica de la cocina. La comida es cultura cuando se consume, porque el hombre, aun pudiendo comer de todo, o quizás justo por ese motivo, en realidad no

come de todo, sino que elige su propia comida con criterios ligados ya sea a la dimensión económica y nutritiva del gesto, ya sea a valores simbólicos de la misma comida. De este modo, la comida se configura como un elemento decisivo de la identidad humana y como uno de los instrumentos más eficaces para comunicarla. (p. 10)

Para Montanari, el ritual de gestación de la comida se presenta en tres condiciones: la producción, la preparación y el consumo o ingesta. La producción significa la relación de lo humano con los elementos de la naturaleza; es el marco del entorno natural, que dota y provee de sus elementos a la vida humana. La preparación da cuenta de las interacciones de lo humano con su potencial técnico para articular los elementos en la construcción de una gramática gastronómica que se teje en el seno de la cultura y da cuenta de su sentido social. Y el consumo o la ingesta, referida esta como un marco de erotización de la comida en el cuerpo humano, es expuesto como el acto de complacencia, placer o goce de lo humano por hacer algo, lo que se define como la fruición.

En la trama de la cocina, emergen tres señalamientos: la acción de vida con lo natural, con la técnica y con la fruición del cuerpo mismo (es-tesis), lo que crea marcos identitarios estabilizadores.

El ritual es en tanto un relato de memoria social que pone en juego la vida cotidiana en relación con los escenarios naturales y sociales, lo que indica su tránsito de pasado a presente. Visto de esta manera, un plato encierra entonces una relación dinámica que ordena el mundo natural y social a su manera; actualmente la condición tecnológica lo empuja a una espacialidad digital que transforma y afianza su carácter cosmopolita.

No se puede eludir la relación natural que actualmente la cocina tiene con la tecnología, lo que está gestando otras ritualidades, que omiten o sintetizan el relato culinario. Las narrativas se tejen con otros marcos de significación que dejan ver su propio devenir en el tiempo.

EN EL ESPEJO FRACTAL DE LO DIGITAL

Las narrativas digitales que focalizan el ritual de la cocina emergen como producto de la propia condición humana en el mundo; de ninguna manera

se puede dejar de sustraer el hacer humano relacionado con la tecnología digital. Byung-Chul Han (2022) señala el papel que la tecnología digital está desempeñando en su interacción con la vida humana:

El orden terreno está siendo sustituido por el orden digital. Esto desnaturaliza las cosas del mundo informatizándolas [...]. Hoy nos encontramos en la transición de la era de las cosas a la era de las no-cosas. Es la información, no las cosas, la que determina el mundo en que vivimos. (p. 13)

Es innegable el tránsito de la vida humana al territorio digital, situación que necesariamente fija la mirada en un discurso que parece abandonar su condición ritualista. Esto demanda la reflexión o el análisis en torno a este tránsito.

Montserrat Acosta es una joven cocinera tabasqueña que comparte sus prácticas de cocina en YouTube (Repostería 4D, 2020). Desde ahí ella construye la narrativa de sus platillos; en ese espacio muestra la elaboración en cuatro momentos de un *roll cake* de Reese's (ingredientes, preparación, procedimiento de relleno y resultado). La narrativa visual se acompaña de algunos recursos que le ofrece la tecnología digital, como los subtítulos, la ambientación musical, la alteración acelerada del tiempo y la edición del proceso.

Lo que se muestra en el material audiovisual es el tránsito de la cocina al terreno digital; en esta mudanza se oculta un elemento cómplice en la historia de la práctica culinaria: el escenario natural, clave en la referencia a olores, texturas y difuminación de colores. La narrativa es una arquitectura de visualidades y sonidos que operan por el recorte temporal del relato. En un listado se alude a los insumos industrializados que forman parte de los nuevos rituales de la preparación. El proceso da lugar a lo que Sánchez (2016) nomina *metalugar*, un ecosistema informativo que se rearma y se amplía, en donde se producen nuevos vínculos y nuevas identidades.

Al transitar las acciones del espacio físico al digital, la discrecionalidad de la práctica culinaria se hace pública. En ese hacer se omite la memoria para dar paso a la imagen que cuenta el presente, pero oculta el pasado, cambiando el ritual por la práctica.

En la cocina de hoy, mostrada en el territorio digital, no hay cabida para la improvisación ni el error. El proceso deja de ser cronológico e irrumpe como un relato condensado en acciones y productos. La narrativa audiovisual enfatiza la preparación a través de una visualización segmentada, desde la cual se infieren las partes del ritual. El metarrelato culinario que se edifica en el ciberespacio es una especie de proceso avatarizado que se abstrae del relato literal y abandona su memoria social.

El hipertexto culinario sintetiza una narrativa audiovisual, que omite los olores y sabores, en el relato que sintetiza la producción e ingesta y focaliza la atención en el hacer (preparación), de tal manera que la memoria pierde su sentido histórico. Esto ilustra un saber, que hace hincapié en la técnica o en la fabricación digital del texto. El relato no muestra su secuencialidad, sino su fragmentación. Los tutoriales de cocina se muestran como una ejemplificación de ello:

Todo va desapareciendo en una disolución progresiva. Incluso desaparecen partes del cuerpo. Al final, solo voces sin cuerpo flotan sin rumbo en el aire [...]. Hoy, el mundo se vacía de cosas y se llena de una información tan inquietante como esas voces sin cuerpo. La digitalización desmaterializa y descorporeiza el mundo. También suprime los recuerdos. En lugar de guardar recuerdos, almacenamos inmensas cantidades de datos. (Han, 2022, p. 11)

La transformación de los signos de identidad mostrados en los relatos de la cocina local dan cuenta de una renovada gramática visual que conlleva un proceso desidentitario que borra su pasado para hacer solo el *performance* del presente. Una mirada incierta en el ocaso del tiempo deja ver un paisaje en el que, a la manera de la descripción de Jorge Luis Borges en el cuento “Del rigor de la ciencia” (2012), de la representación del ritual van quedando paulatinamente los despojos, que finalmente tienden a desaparecer, para enarbolar los tiempos de los rituales simulados.

LA SÍNTESIS DEL RITUAL

Otras rutas que se han abierto en la metamorfosis del ritual culinario se dejan ver como formas cotidianas. Es claro que la tecnología ha posibilitado

que, en el procedimiento de la comida-*faber*, se omita la producción y preparación, focalizando el ritual como el resultado fragmentado de la ingesta; es decir que el relato solo se cuenta a partir de la ingesta. Ahora mismo, la práctica culinaria se encripta en un solo procedimiento, que alude a la adquisición de un producto elaborado industrialmente.

Los pasillos del supermercado en Tabasco están repletos de una inmensa cantidad de productos que se usan para cocinar: aceites, especias, pastas, aderezos, entre muchos otros. Sin embargo, la mirada localiza uno en particular: tamales listos para ingerirse. Los hay en diversas variantes: verdes, rojos, de mole, dulce y elote, con su eslogan “Listo para comer”. Su envoltura no se da en hojas de maíz, plátano o to, sino que para su consumo comercial solo se debe abrir la bolsa de plástico, que contiene dos piezas, que se calientan —si se quiere— y se ingieren.

Pero también puede ocurrir que el proceso ritualístico se modifique de tal forma que focalice la preparación, omitiendo la producción y la ingesta; es decir que la incidencia tecnológica logra que la narrativa visibilice solo la “fabricación o simulación de los elementos de la naturaleza”. Por ejemplo, el siguiente relato expone la manera en que una parte de su estructura se disuelve con la otra haciendo un todo.

Las lechugas cultivadas sin tierra conquistan la alta cocina es el título que se le da un video, de un minuto con diecisiete segundos, que narra la forma en que las lechugas hidropónicas empiezan a cultivarse (Eitb, 2013). En pocos segundos se sintetiza el proceso, que sustituye la tierra por piscinas de agua. El video reza que solo hay diez plantaciones de estas en el mundo. Las verduras se cultivan en ambientes artificiales, con temperaturas cálidas adecuadas, que sustituyen el sol. Crecen con raíces profundas, y sus cultivadores (no agricultores) las catalogan como de sabor suave, textura mantecosa y crujiente, libre de conservantes.

El ritual culinario hace su metamorfosis hacia una condición en la que de la memoria solo queda un vestigio o un despojo de la referencia. Los signos que aludían a la relación humana con el entorno natural corren, quedan vaciados de sentido. Esto describe un ritual en el que se compra el alimento prefabricado listo para ingerir o se crea un elemento natural con procedimientos artificiosos que representan un entorno natural, como la

lechuga hecha por medio de una fabricación artificial, lo que sintetiza la historia de producción o preparación culinaria.

EL SIMULACRO DEL RITUAL CULINARIO EN LOS TIEMPOS DE POSHUMANISMO

En el periódico digital del Sindicato de trabajadores y Docentes de la Universidad del Atlántico (Sintradeua) se lee lo siguiente:

El primer ministro de Israel, Benjamín Netanyahu, probó pescado cultivado estructurado e impreso en 3D, así como carne cultivada elaborada a partir de células animales cosechadas éticamente en lugar de animales sacrificados. El primer ministro anunció que su país comenzará a producir leche de vaca sin la utilización de animales. Netanyahu dio a conocer la noticia en su visita a Steakholder Foods, una empresa fabricante de productos cárnicos cultivados. El primer ministro probó allí pescado cultivado estructurado e impreso en 3D y carne cultivada elaborada a partir de células animales cosechadas éticamente. “Lo que han visto ahora es pescado sin pescado y carne de res sin ganado”. En poco tiempo, leche sin leche de vaca. Esto significa que en Israel muchas empresas se especializan en la producción de proteínas alternativas. “Es una revolución global”, precisó el mandatario en la sede de Steakholder Foods, en Rehovot. (Borrero, 2023)

Los procesos de transformación de la comida focalizan un universo hiperreal, escenario donde las condiciones tecnológicas coadyuvan en la modelación de un transcurso en el que el ritual culinario pierde sus referencias identitarias; es decir que tal modelación ritualista no tiene un origen. De esta manera se puede presentar un ritual en el que no solo se muestra la síntesis de este en su última fase, como es la ingesta, sino que tras ella no hay una relación con la naturaleza ni con la preparación del alimento, lo que pone en el debate la relación entre naturaleza y cultura, un aspecto que en el ritual de la cocina era vital. La elaboración de alimentos entra así en una condición tecnológica tan minuciosa que el punto de conexión entre la naturaleza y lo humano es simulado.

La intervención tecnológica comienza a borrar la huella en los procesos naturales de producción de la cocina, lo que representa un cambio en la vida humana y abre camino a una condición poshumana, que parece prescindir del entorno natural. Baudrillard (1978) lo explica con nitidez:

La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio. (pp. 5-6)

Pero Baudrillard iba más allá cuando explicaba que la incidencia tecnológica estaría al mando de operaciones nucleares y genéticas. Un ejemplo es el video, de un minuto dieciséis segundos, titulado *Lechuga artificial en China* (Xanderchavis, 2013), que muestra a un hombre delgado que coloca una sustancia gelatinosa de color verde en un contenedor con agua; a un costado, hay otros y variados contenedores de elementos que parecen indicar la manera en que se prepara la gelatina: ya en contacto con el agua, esta se convierte en una delgada placa, que el hombre va enrollando capa por capa, hasta que toma la forma de una lechuga. Al final, queda una perfecta imitación de un vegetal listo para consumirse, y por supuesto considerado en la comida diaria.

En este contexto, el ritual culinario avizora una condición humana que pone sus prácticas sobre procesos de simulación en los que desaparece el relato en su totalidad, para crear otro de forma artificiosa:

La simulación es la miniaturización genética. Lo real es producido a partir de células miniaturizadas, de matrices y de memorias, de modelos de encargo — y a partir de ahí puede ser reproducido, un número indefinido de veces [...]—. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. (Baudrillard, 1978, pp. 5-7)

La exposición de la vida humana presenta alegorías cotidianas que van paulatinamente dando muestra de las transformaciones e incurrencias de la tecnología en lo humano, en las que la informática y la biogenética diseñan los nuevos escenarios para las prácticas culinarias. Desde una condición de vida barbárica, civilizatoria e industrial, la comida representa una ruta en la que se visualiza en su horizonte temprano lo poshumano; la comida plantea una dinámica progresiva, que en sus signos va dando cuenta de sus propias temporalidades y de los sentidos que la caracterizan. Lo cierto es que el sistema culinario en sus variantes de recombinación no solo va modificando la cultura, sino también los sentidos inmiscuidos.

Conclusiones

La tecnología ha irrumpido como un rizoma que se extiende en todos los escenarios; es evidente que cultura y tecnología construyen un maridaje en el que se modelan otros lenguajes de incidencia social. La cultura culinaria abre dos aristas clave: una como progreso y otra como proceso.

En el devenir de la cocina como progreso se encuentra un sentido temporal que modela el ritual como referencia histórica, cuyo atributo esencial es la memoria, que lo hace arribar a nuestra temporalidad sobre la modelación de un lenguaje que se va encriptando e intentado resguardar algunos atributos del rito original. Sin embargo, también queda claro que en el tránsito temporal se pueden encontrar otras rutas: por un lado, se arrima al universo de lo hiperreal y, por el otro, se pierde su referencia, de modo que solo queda un mapa sin territorio:

Se ha pasado de un modelo lineal a otro interconectado con nuevos actores, nuevas reglas y nuevas habilidades. La innovación ya no es una opción. Es un reto que puede simplificar tareas y generar beneficios, pero que obliga a modificar planteamientos y a considerar al negocio como un órgano en movimiento, comunicado permanentemente con los productores, los distribuidores, las empresas de tecnología alimentaria, los compañeros de profesión y los clientes. Cambia la agricultura, que ahora también es inteligente y de precisión; cambia la distribución, que ofrece mecanismos con gran potencial a escala global; y cambian las modalidades de abastecimiento, al tiempo

que el comercio electrónico abre opciones a la cocina profesional y a la doméstica. (González, 2019)

Entender la cultura culinaria como proceso significa focalizarla como un ritual resguardado en el desarrollo de acciones que se trazan en un ciclo de principio a fin, sobre el cual se encubre y se devela una *poiesis* que dota de nuevos significados sociales a los actos culinarios.

En términos de Barthes (1999), en este proceso entran en juego las reglas de inclusión y exclusión, de asociación y oposición; mientras que los protocolos de la cocina son articulados en retóricas particulares de los rituales culinarios.

Lo anterior da cuenta de la operación de diversos sistemas culturales que ahora mismo se entretajan en las narrativas contemporáneas de la cocina como un hacer de la cultura. Las relaciones claves que nominan y caracterizan estos sistemas son las siguientes:

1. Un sistema sicionatural que relaciona lo humano con la naturaleza (como lo ilustra el relato del topen), cuyo carácter sustancial se da en la memoria y en la repetición del acto. Es claro que el rito culinario se retrae sobre evocaciones sensitivas que se siembran en el recuerdo y van renovándose en cada temporalidad, haciendo sus propios maridajes culturales.
2. Un sistema sociodigital que encripta el ritual y que representa lo humano en un *performance*; la representación se ancla sobre el universo de lo hiperreal a través de las conexiones digitales. Lo que lo caracteriza es la fragmentación del rito de origen (como se presenta en la narrativa del tutorial de Monserrat Acosta).
3. Un sistema sociosintético en el que los procedimientos, la producción y la preparación del rito culinario se simplifican y son asumidos en uno solo: la ingesta. En términos de Baudrillard (1978), cuando retoma el cuento “Del rigor de la ciencia”, de Jorge Luis Borges (1946), de la referencia del territorio solo

quedan algunas reminiscencias o despojos del mapa. La ejemplificación se encuentra en el relato de la comercialización de los tamales en el supermercado.

4. Un sistema socioartificial cuyo atributo esencial es que elimina el rito de origen y crea una matriz sin referencia. En esta condición sistémica de la cultura culinaria no se sustraen los sentidos afectivos y sensitivos que implica el rito en un proceso total. La elaboración de las lechugas ilustra este sistema.

El devenir de la cocina se constituye así en una progresión signífica de la tecnología, en la que en cada momento se desarrollan nuevos contextos tecnológicos, que se van recombinaando hasta borrar su origen. Esto delata la confrontación entre un proceso acelerado de la práctica culinaria y la preservación de las comidas tradicionales o locales. Lo cierto es que las condiciones sociales, económicas y políticas muestran escenarios emergentes e innovadores, que visibilizan prácticas culinarias que ineludiblemente se socorren de la tecnología; se extiende así un rizoma en el cual la inteligencia artificial está interviniendo los procesos culinarios de tal manera que arribamos a la artificialidad de un universo culinario con el carácter propio del poshumanismo.

Referencias

- Aguirre, P. (2017). *Una historia social de la comida*. Lugar.
- Augé, M. (1996). *El sentido de los otros*. Paidós.
- Augé, M. (2008). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Kairós.
- Borges, J. L. (2012). *Cuentos completos*. Lumen.
- Borrero, J. I. (22 de abril de 2023). Israel y las proteínas alternativas. *Sintradeua*. <https://www.sintradeua.org/co/israel-y-las-proteinas-alternativas/>
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Gedisa.
- Eitb. (24 de octubre de 2013). *Las lechugas cultivadas sin tierra conquistan la alta cocina* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YqDpLK8VnRk>

- González, I. (18 de febrero de 2019). *Cocinar era una práctica. Reflexiones sobre la transformación digital en cocina*. El Cuaderno. <https://elcuadernodigital.com/2019/02/18/cocinar-era-una-practica-reflexiones-sobre-la-transformacion-digital-en-cocina/>
- Han, B.-Ch. (2020). *La desaparición de los rituales. Presión para producir*. Ethic.
- Han, B.-Ch. (2022). *No-cosas. Quiebres del mundo de hoy*. Taurus.
- Koberwein, A. (junio y septiembre de 2021). *¿Qué hubiera dicho Marcel Mauss sobre los problemas ambientales? Un ejercicio teórico para pensar la cuestión ambiental contemporánea desde el concepto de ‘hecho social total’ [conferencia]*. XII Congreso Argentino de Antropología Social, La Plata (Argentina). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/131463>
- Levi-Strauss, C. (2002). *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica.
- Mauss, M. (1971). Ensayo sobre los dones. Razón y forma del cambio en las sociedades primitivas. En *Sociología y antropología* (pp. 153-263). Tecnos.
- Montanari, M. (2004). *La comida como cultura*. Trema.
- Repostería 4D. (27 de septiembre de 2020). *Roll Cake de Reese's/Monserat Acosta Castillo* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=i3QsYWhBFckAugé>
- Sánchez, J. A. (2016). Ciberterritorio y anonimato. De los no-lugares a los meta-lugares. *Revista Fractal*, (79). <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal79Sanchez.php>
- Xanderchavis. (21 de noviembre de 2013). *Lechuga artificial en China!!* [video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=JKPYtkPnvcw>

V

**SEMIÓTICA DE LA MEMORIA VIVA: EL CASO DE
LA VIOLENCIA Y LAS PRÁCTICAS COTIDIANAS
DE CORABASTOS (BOGOTÁ, COLOMBIA)**

**LIVING MEMORY SEMIOTICS: THE CASE OF VIOLENCE
AND DAILY PRACTICES IN CORABASTOS
(BOGOTÁ, COLOMBIA)**

Jefferson Arley Díaz Mesa

Resumen

Si las plazas de mercado son lugares de memoria en una ciudad en cuanto contienen en sí mismas las trazas del pasado de su contexto y de las vidas de sus habitantes, ¿qué sucede con Corabastos como un espacio innegablemente violento en la capital colombiana?, ¿qué ha significado la violencia para sus habitantes? y ¿cómo se signan tales sentidos en sus cotidianidades? Este capítulo aborda tales interrogantes al preguntarse por la memoria viva de la violencia de la central de abastos de Bogotá: aquella que pervive en el tiempo a través de las prácticas cotidianas que allí se desarrollan. Se trata de un estudio etnometodológico, que plantea un modelo de análisis semiótico para la memoria funcional-practicada (viva), con el objetivo de dar con el sentido social de esta. Se concluye que esta plaza de mercado es para sus habitantes un refugio y un lugar de segundas oportunidades, pero también un espacio amenazante, agreste e inclemente, y que tales sentidos son acuñados, practicados y reconstruidos (como también olvidados) cotidianamente a través de dimensiones semióticas como la funcionalidad, la estética y la afectividad.

Abstract

If market squares are places of memory in a city because they contain past traces of their context and its inhabitants' lives, what happens to Corabastos as an undeniably violent space in the Colombian capital? What has violence meant for its inhabitants? And how are these meanings marked in their daily lives? This chapter addresses such questions by asking itself about the violence living memory of the Central de Abastos de Bogotá: that which survives over time through the daily practices that take place there. This is an ethnomethodological study that proposes a model of semiotic analysis for functional-practiced (living) memory, with the aim of finding its social meaning. It is concluded that this market square is for its inhabitants a refuge and a second chances place, but also a threatening, wild and inclement space, and that such meanings are coined, practiced and reconstructed (as well as forgotten) daily through dimensions. semiotics such as functionality, aesthetics and affectivity.

Introducción

El estudio del cual se desprende el presente capítulo de investigación partió de reconocer el importante papel que desempeñan las plazas de mercado en la configuración de la retícula de una ciudad, hablando tanto de la dimensión material como de la simbólica. Con lo anterior, quiero exaltar la importancia de estos lugares en la producción y reproducción de las estructuras culturales, políticas, económicas y sociales de una urbe, tanto en su desarrollo como en su actualidad, y en este sentido en su pasado y su presente (Pérgolis, 2003; Castiblanco, 2011, 2020; García, 2017): de allí mi interés por su estudio en el campo de la memoria y el sentido.

Hablando de Latinoamérica no puede dejar de mencionarse que, como lo permiten observar Romero (1976) o Baquero Duarte (2011), las plazas de mercado relatan que, con la llegada de la tradición europea, estas actuaron como ejes fundamentales del poder peninsular en la Conquista del Continente Americano. De ahí que trabajos como los de Bravo (2016, 2020) o Patarroyo y Valbuena (2017) hagan evidente cómo estos lugares dan cuenta de pasados atados a una realidad precolonial,

que hicieron resistencia al epistemicidio fruto de la Conquista (Rome-ro, 1976).

Este es el caso también de los intereses académicos sobre estos espacios en Bogotá, agregando en este caso un interés particular por las memorias rurales, toda vez que la violencia, la guerra y el éxodo se reconocen como ejes fundamentales del relato colombiano. (Castiblanco, 2011, 2018a, 2018b, 2020; Pérgolis, 2004, 2003; Bravo, 2016, 2020; Patarroyo y Valbuena, 2017; Gil, 2021, entre otros). Sin embargo, existe una plaza en la capital colombiana que ha sido poco abordada en los estudios sociales del país: la central de abastos, Corabastos, la que fue la plaza de mercado más imponente del Centro y el Sur de América, y que en el país hoy continúa siendo de las más importantes. En la figura 1 se aprecia tan solo una pequeña parte de una central de abastos inmensa, que abarca más de 420 000 m² de extensión:



FIGURA 1. CORABASTOS, CENTRAL DE ABASTOS DE BOGOTÁ (COLOMBIA)

Fuente: Díaz Mesa (2022).

Como menciona Castiblanco (2020), cuando la administración pública de Bogotá se propuso como objetivo el destierro de la plaza de mercado hacia las periferias, en sentido general y específico, terminó por dibujar sobre la retícula urbana una disposición poblacional dependiente

del abastecimiento de alimentos, una estela histórica que terminó por configurar multidimensionalmente diversos e importantes espacios capitalinos, entre ellos el lugar de emplazamiento de Corabastos: la localidad de Kennedy.

Iniciando el siglo xx, Kennedy (antiguo Techo) era una ubicación clave para el desarrollo social y económico de Bogotá: allí se proyectaba el asentamiento de una clase media con claras posibilidades de ascenso social, que además estaría en capacidad de aportar al crecimiento económico de la capital (Torres, 2013). Esta fue una empresa que tomó impulso con la llegada a la ciudad del Programa Alianza para el Progreso (PAP): una intervención económica de los Estados Unidos durante el Gobierno de John F. Kennedy (de allí el posterior cambio de nombre de la localidad de Techo) en Latinoamérica, que tuvo como objetivo contener las estelas sociales e ideológicas que la Revolución Cubana iba despertando hacia el sur del continente (Torres, 2013).

Aparte de que en Bogotá este fue un proyecto que recibió severas críticas por el desinterés del gobierno hacia las personas empobrecidas, el PAP se vio afectado o, al menos, cuestionado en la capital por dos factores derivados del aumento de la violencia armada en las áreas rurales de Colombia: el desplazamiento forzado, que provocó el éxodo de comunidades rurales hacia Bogotá, y la creación de la central de abastos de la ciudad en 1972 (Torres, 2013).

Bogotá fue el gran refugio en Colombia para las personas desplazadas por la violencia rural, siendo Ciudad Bolívar y Kennedy las localidades donde se asentaron en mayor número. En particular Kennedy, como indican Torres (2013), Ávila y Pérez (2011) y Gil (2021), experimentó este fenómeno, que se vio potenciado por la apertura de la central de abastos. Las oportunidades de empleo informal que ofrece esta última atrajeron a víctimas de desplazamiento forzado, incluyendo campesinos, indígenas y afrodescendientes, así como a personas ya empobrecidas que vivían en la ciudad y en la misma localidad, un panorama que persiste hasta la actualidad.

A esto se debe añadir que la inauguración de la Central terminó por propiciar la llegada de la guerra a Bogotá: tanto las particularidades

de su arquitectura (una gran extensión de terreno, grandes murallas que la separan de la ciudad y una distribución interna de grandes bodegas separadas las unas de las otras), como las dinámicas propias del transporte de alimentos, abrieron el camino para que las FARC-EP y posteriormente diferentes organizaciones paramilitares¹, utilizaran el lugar como centro de operaciones del narcotráfico y como almacenamiento para provisiones y armas. No fue extraño entonces que, con el correr de los años, la central se convirtiera en un lugar en disputa para las organizaciones ilegales (Díaz-Vargas, 2018; Gil, 2021; Torres, 2013; Ávila y Pérez, 2011).

Incluso, aunque con el correr del tiempo varias de estas organizaciones han desaparecido, Ávila y Pérez (2011) son claros: la violencia en Corabastos está lejos de terminar. Las pugnas por el poder en el lugar se han adaptado a un escenario de nuevas alianzas, y hoy son controladas de maneras más discretas por organizaciones criminales herederas de la violencia que sobrevive en la ciudad.

Finalmente, la violencia en la central se constata también en las diferentes caracterizaciones realizadas de la localidad de Kennedy en los últimos veinte años. Durante estas décadas, por lo menos, las unidades de planeamiento zonal (UPZ) de Corabastos y Patio Bonito se han mantenido como epicentros de pobreza, violencia, narcotráfico e inseguridad en la capital (Cámara de Comercio de Bogotá y Vicepresidencia de Gestión Cívica y Social, 2007; Secretaría Distrital de Planeación [SDP], 2009; García, 2017; Alcaldía Mayor de Bogotá, 2014; Veeduría Distrital, 2017a, 2017b, 2020; Consejo Local de Gestión del Riesgo y el Cambio Climático de la Localidad de Kennedy, 2018; Alcaldía Local de Kennedy, 2020; Secretaría Distrital de Gobierno, 2021).

A partir de lo anterior, y teniendo en cuenta el importante vínculo de la plaza de mercado con la memoria, Corabastos presenta un particular nexo con la violencia a lo largo y ancho de la historia de sus habitantes y también del lugar en el cual se encuentra situada: ¿cómo se vinculan la violencia y las memorias que dormitan en su interior?, ¿qué ha

1 Como las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) o las Autodefensas Campesinas del Casanare (ACC).

significado para sus habitantes tal pasado?, ¿cuáles son los sentidos que han configurado sobre el relato de violencia estas personas? y, finalmente, ¿cómo acceder a tal memoria de la violencia y a su sentido?

Para abordar estas preguntas adopté la idea de que la cotidianidad de Corabastos podría dar cuenta de tales pasados violentos y su sentido para quienes los habitan. Para esto, tomé las elaboraciones conceptuales sobre las prácticas cotidianas de Michel de Certeau (1996, 1999) y la denominada memoria viva de Aleida Assmann (1999): aquella memoria que toma la práctica social como soporte del recuerdo y del olvido a través de los sentidos que las personas plasman sobre el pasado y su funcionalidad en el presente (Erll, 2012). En el caso de la violencia, esta se parceló a través de las elaboraciones de Galtung (2004) sobre la violencia cultural (directa, estructural y simbólica).

El propósito fue, entonces, interrogar las prácticas cotidianas de la central, entendidas como memoria viva, con el objetivo de descubrir, o por lo menos vislumbrar, el sentido de la memoria de la violencia que reposa en el lugar. ¿Cómo hacerlo?

Sobre el método: abordando el mundo de la vida cotidiana

Este proyecto se ubica en la microsociología de la vida cotidiana (Bonilla-Castro y Rodríguez, 1997; Ortega, 2012), siendo además una investigación de carácter inductivo e interpretativo (Ortega, 2012) y, por tanto, de enfoque cualitativo (Galeano, 2012; Bonilla-Castro y Rodríguez, 1997; Hernández *et al.*, 2017). Asimismo, se ubica en el marco de los estudios del lenguaje, específicamente en los estudios semióticos (Fabbri, 2000; Paolucci, 2021).

Atendiendo a Galeano (2012) y dividiendo el estudio en dos partes, para el estudio se utilizó una estrategia etnometodológica que parte de la idea de que el sentido impreso en la memoria viva de la violencia en Corabastos se esconde en el sincretismo social de la comunidad que la habita, y que, por ello, era fundamental reducir al máximo posible la distancia entre el objeto de estudio y el sujeto que investiga (Garfinkel, 1968/2006).

Para el desarrollo de la primera parte del estudio, que tuvo lugar entre los meses de abril y diciembre del año 2022, se utilizó como táctica de investigación la observación participante (Galeano, 2012), con un total

de 45 visitas a la plaza de mercado, 38 nocturnas y 7 diurnas (36 entre lunes y viernes, y 9 en sábado y domingo), todas con una duración media de 4 o 5 horas. Los datos recopilados en esta fase fueron consignados en un diario de campo.

Durante este primer proceso, para la segunda parte del análisis, fueron emergiendo inductivamente cuatro dimensiones de análisis semiótico sobre las memorias vivas de la violencia de la central. En el segundo estadio de análisis se identificaron y analizaron un total de ocho historias de vida de informantes clave (cinco hombres y tres mujeres, todos mayores de edad).

Los datos se analizaron a través del *software* Atlas.ti. Allí se codificaron las notas del diario de campo, teniendo en cuenta las categorías teóricas iniciales sobre la teoría de la violencia cultural, el sentido común, las prácticas cotidianas y, claro, la memoria viva. En ese sentido, se tuvieron en cuenta subcategorías como los principios de reflexividad, el lenguaje natural y la idealización, todas tomadas de la teoría original de la etnometodología (Garfinkel, 1968/2006).

Sistema teórico-metodológico: semiótica de la memoria viva

Es necesario advertir que con esta elaboración de análisis semiótico no se pretende enunciar a continuación una semiótica general de la memoria, pues reconozco la vastedad del campo de estudio y las particularidades conceptuales y, por tanto, metodológicas que traen consigo los diversos enfoques sobre el pasado. Se pretende que lo que se presenta a continuación sea un modelo específico de estudio semiótico de la memoria viva, adoptando con ello las posibilidades y limitaciones de tal decisión. La cuestión de si es extrapolable a otros tipos de estudios sobre la memoria queda abierta.

Siguiendo los ejemplos de Lindón (2000) y Erll (2012) en sus estudios sobre la cotidianidad y la memoria cultural, respectivamente, el objetivo general fue determinar el sentido social de las memorias vivas de la violencia cultural que atraviesa de manera transversal el pasado de Corabastos y sus habitantes, a partir de la premisa de que estas se encuentran ancladas a las prácticas cotidianas del lugar. No obstante, ¿cómo se puede abordar la memoria viva que permanece anclada a la práctica cotidiana?

Paolo Fabbri (2000) habla de la necesidad de los estudios semióticos de simplificar conceptual y teóricamente la apuesta semiótica, toda vez que la especialización de modelos teóricos según qué soportes se vinculen al acto comunicativo del lenguaje se torna restrictiva y tautológica, en lugar de heurística. Lo que interesa a la semiótica es el sentido y los métodos para llegar a este, por lo que Fabbri menciona la no complejización académica o intelectual, que separa la semiótica y la mantiene en discusiones sobre cuál modelo o escuela es mejor. De allí su apuesta por concebir los diferentes sistemas de expresión significantes del lenguaje como enunciaciones, sin importar *a priori* sus soportes materiales o esquemas de transmisión.

La apuesta teórico-metodológica por el análisis semiótico de la memoria viva, expuesta en el presente documento, adopta la resolución de reducir la sobreconceptualización alrededor de los soportes que en la práctica cotidiana se pueden encontrar para el recuerdo (cuerpo, espacio, imagen, sonido, etc.), para focalizarse en la búsqueda del relato tras la enunciación y la comprensión de su sentido.

Sentido social como interés heurístico de la semiótica de la memoria

Lindón (2000) expresa que el horizonte de los estudios de la cotidianidad son el sentido y los significados que los seres humanos imprimen en sus prácticas para construir el mundo social, darle lógica y lograr habitar en él, y que en este sentido la práctica toma forma como la exteriorización pragmática de un complejo sistema de significaciones; exteriorizaciones de sentido ancladas a la memoria cultural del contexto, y que, por tanto, son, de manera paralela, tanto retóricas de la memoria como enunciaciones en el sentido mencionado por Fabbri (2000).

En este mismo orden de ideas, tomando el ejemplo de Astrid Erll (2012) sobre el análisis semiótico-cultural de la memoria, si se habla del estudio de la memoria, se habla entonces de un interés por el sentido y por los sistemas de creación de sentido sobre el pasado, pues, como menciona esta autora: el soporte específico de la memoria estudiada (simbólica, cultural, comunicativa, etc.) tan solo es un *modus memorandi*, diferente el uno del otro, que navega en la cultura como medio, nutriéndose y aportando a esta de manera continuada. Esta propuesta también se encuentra en armonía con la reducción de la teoría

frente a los soportes del sentido, mencionada por Fabbri, de la cual hablamos arriba, pero situada en este caso en el sentido sobre el pasado.

Si los estudios de la cotidianidad y de la memoria se sitúan finalmente en la búsqueda del sentido, ¿qué se entiende por ello? Se hace imprescindible determinar el tipo de sentido que se pretende estudiar o evidenciar a través del estudio semiótico del pasado. Frente a esto, Erll (2012) menciona que el sentido a indagar en el estudio de la memoria cultural es, precisamente, el sentido cultural: este tiene que ver con procesos simbólicos de larga duración, y está conectado con sistemas ideacionales como la representación o el imaginario social, y por tanto es configurado a través de procesos institucionales, ceremoniales, que son temporalmente longevos y geográficamente extendidos.

No obstante, debido a la delimitación cotidiana de la memoria comunicativa, subcampo al cual pertenece la memoria viva (Assmann, 1999), tanto Erll (2012) como Lindón (2000) mencionan que el sentido específico a indagar en la memoria de la cotidianidad es el sentido social: un proceso de construcción de sentido colectivo que está atado a las prácticas cotidianas instituidas en los contextos microsociales, que tiene lugar gracias a la necesidad de resolución de problemas del día a día. Este tipo de sentido es menos generalista y universal que el sentido cultural, pues, si bien el sentido social bebe en gran manera del cultural, se forja de las particularidades de la cotidianidad en la cual funciona; esto es, de su sistema simbólico específico (Lindón, 2000).

Atada a un espacio geográfico y un tiempo histórico, Lindón (2000) menciona que se trata de una relación simbiótica de doble vía, en la que la práctica cotidiana se ejecuta de una manera específica porque la memoria de un espacio y un tiempo contiene determinados elementos simbólicos, al tiempo que la memoria alberga unos recuerdos particulares que se evocan de cierta manera debido al espacio y el tiempo en el que se acuña, pervive y reconstruye.

En el caso de este estudio, la memoria viva de la violencia de Corabastos se encuentra vinculada de manera general con el sentido cultural de la plaza de mercado, la ciudad de Bogotá y Colombia; y, de manera específica, con el sentido social de la central de abastos de Bogotá y sus particularidades de intercambio e historia. La memoria viva encuentra su

dimensión medial en la práctica cotidiana de Corabastos, y su dimensión social en las lógicas mismas del sistema simbólico del lugar.

Aclarado lo anterior, es necesario tender un puente para lograr llegar posteriormente al sentido social. No basta con reconocer la práctica cotidiana y revisar su operatividad o reconocer el lugar histórico y social del mundo cotidiano en el cual está inserta, ya que las conexiones con el pasado, y por tanto su sentido, son custodiadas por quienes habitan el espacio; se encuentran tras muros difíciles de atravesar, en términos de Halliday (1978), del semantismo social.

Para resolver este obstáculo, es necesario salvar la distancia entre el sujeto y el objeto de estudio para intentar reconocer elementos fundamentales del semantismo del lugar (el modelo aquí presentado apuesta por estrategias metodológicas específicas desarrolladas para abordar lo cotidiano, como la etnografía y la etnometodología). Esto último es fundamental para adquirir la capacidad de identificar y atender al sentido común que se ha acuñado alrededor de la práctica cotidiana por parte de la comunidad, toda vez que es fundamental en el desarrollo y funcionamiento del semantismo del mundo de la vida cotidiana (Schutz y Luckmann, 1973; Geertz, 1994; Lindón, 2000).

El sentido común es el medio por el cual se signa el mundo y las cosas naturales se convierten en objetos en el mundo social, y por tanto es el fundamento de la significación del mundo de la vida cotidiana: el sistema simbólico por medio del cual se crea, se modifica o pervive (Schutz y Luckman, 1973). Dado su vínculo con la cotidianidad, es un sistema de significación que fundamentalmente también es compartido y cultural, pues las significaciones del mundo se apoyan en la memoria colectiva (Halbwachs, 1994) para tomar el utillaje necesario para determinar que algo es “esto o lo otro” y que funciona de “esta u otra manera”.

La inclinación hacia el sentido común no solo ubica el factor que permite iniciar la indagación sobre el sentido de una práctica como memoria viva, sino que además da cuenta del posicionamiento epistemológico del presente esquema semiótico: se reconoce el saber popular, la doxa (Serna, 2021), como productor de conocimiento científico (Lindón 2000), y con ello la oportunidad-necesidad crítica de analizar científicamente (Geertz, 1994).

En este caso específico, el sentido común posibilita determinar no solo las prácticas cotidianas más interesantes con respecto a la violencia de Corabastos, sino también los sujetos que potencialmente pueden reportar datos relevantes acerca de estas y su sentido social en la cotidianidad de la plaza de mercado, y con esto avanzar para reconocer en ellas el sentido social que sobre el pasado se ha acuñado individual y colectivamente.

Con todo, el sentido común no es el sentido social. Este último es la parte profunda del sentido común: se trata de las razones o motivaciones que han llevado a que el sentido común dictamine una u otra cosa sobre la cotidianidad (Erll, 2012; Lindón, 2000). Tras el sentido común, ¿cómo indagar en el sentido social del pasado? La apuesta de este estudio fue el abordaje del relato.

Esta decisión toma sustento en primer lugar en la determinación conceptual del objeto de estudio: se asume, siguiendo a De Certeau (1996), que las prácticas cotidianas son manifestaciones pragmáticas que semantizan la cotidianidad. En esta misma dimensión, se adopta la reiteración de Lindón (2000) sobre la potencia comunicacional de la práctica social en cuanto acto del lenguaje fruto del sistema simbólico que sostiene la cotidianidad. Así, las prácticas cotidianas son tanto enunciaciones como retóricas de la memoria.

También se apoya en la teoría asociada a la memoria: Erll (2012) propone categorías narrativas para el análisis semiótico-cultural de la memoria, siendo esta última la retórica de un relato (o entramado de relatos). Asimismo, hace hincapié en el potencial heurístico de los procesos autobiográficos en la indagación del sentido social de la memoria, toda vez que pueden dar cuenta del transitar común de los habitantes de una cotidianidad y, con ello, de la construcción del sentido por medio de la experiencia compartida en el tiempo.

De la misma manera, también se apoya en la intención semiótica de la investigación: pasando por la idea de simplificación de Fabbri (2000), previamente mencionada, aquí se adopta la resolución de incluir como fundamento una aproximación semiótica complementaria que aporta luces sobre la potencia de vincular la narratividad y el relato como elementos analíticos. Para ello, se recogen algunas de las ideas de Paolucci (2021) sobre la semiótica cognitiva.

La narratividad se adopta desde el enfoque en el que contar historias es el proceso de pensamiento por medio del cual se desenmaraña la experiencia, y así los individuos son capaces de ordenarla para hacerla inteligible a ellos mismos y al colectivo. Este es un proceso que, menciona Paolucci (2021), realizan los sujetos a partir de la experiencia y los conocimientos generales que tienen sobre el mundo; es decir, a partir de un mundo-entorno específico y su sistema simbólico.

En consecuencia, la narración de un relato da cuenta de las intenciones, los deseos y las creencias de las personas, como también de las condiciones reales que les permiten ejecutarlos, posponerlos o abandonarlos. Asimismo, muestra cómo estas experiencias pasadas son signadas por los sujetos individualmente, apoyadas en los semantismos colectivos (factores que se consideran en esta propuesta homólogos a los planes propios y factibilidades de Schutz y Luckmann [1973], citados con anterioridad), siendo operaciones semióticas que, de manera prospectiva, signan también el presente del mundo inmediato en el que habitan los individuos (Paolucci, 2021; Ortega, 2012).

En este sentido, lo que interesa en el proceso narrativo inserto en esta propuesta semiótica no es qué fue lo que ocurrió o cómo lo hizo, sino cuál es el sentido de tal experiencia frente a la vida de los narradores y su contexto cotidiano inmediato. Para ello, el análisis no busca la verdad tras el relato, sino su verosimilitud de cara al marco simbólico de quien lo narra, tanto individual como colectivamente. De allí que la ficción, como menciona Gómez (2016), sea una categoría heurística en los procesos narrativos.

Lindón (2000) es enfática en que el sentido cultural sobre los relatos colectivos es configurado a través de procesos semióticos de larga duración ocurridos sobre el sentido social de la cotidianidad. Así, como menciona Ortega (2012), es tan importante el relato ordinario y cotidiano (que no representa mayor cosa para la colectividad y que ocurre en la dimensión microsocial) como el que por sus repercusiones sociales se signa colectivamente. Esto último significa poder dar cuenta de las tensiones semánticas entre los sujetos y las estructuras de su entorno cotidiano.

Propuesta de análisis semiótico

Reconociendo la multitud de prácticas que pueden surgir en una cotidianidad estudiada, esta propuesta de modelo de análisis semiótico (ver figura 2) tiene dos condiciones: 1) el análisis avanza a través de ocho estadios, partiendo de la identificación de un lugar para empezar, por lo que es necesario un proceso de observación previo que permita reconocer una(s) práctica(s) representativa(s) frente a los intereses específicos del estudio, para poder iniciar desde allí el análisis (los estadios de análisis se exponen más adelante), y 2) la emergencia inductiva, ya que, dada la multiplicidad de acciones que pueden ser analizadas como memoria viva con respecto a algún interés temático específico, es importante mencionar que se espera una emergencia de categorías inductivas de análisis sobre el objeto particular de investigación; estas categorías emergentes atenderán a las particularidades de la práctica observada como memoria viva y también a los objetivos del estudio, con sus alcances, limitaciones y oportunidades. A continuación, se explican los ocho estadios de análisis:

1. ¿Es una enunciación relevante para el interés particular del estudio?: la elección de la práctica representativa para ser analizada a partir del esquema semiótico tiene que ver con la interpretación de quien investiga. No obstante, una vez que esta elección es realizada, conviene revisar si efectivamente esa praxis seleccionada contiene elementos semióticos evidentes que provean datos relevantes para el estudio.
2. Caracterización como práctica cotidiana: si la práctica evidentemente se vincula con el estudio a nivel semiótico o reporta elementos de interés, debe caracterizársele como práctica cotidiana a partir de la teoría adoptada de De Certeau. Esto es, caracterizarla como el arte del hacer o el habitar. Este punto es crucial, toda vez que puede hacer evidentes factores antes velados, los cuales emergen de reconocer la naturaleza de una práctica frente al carácter técnico (hacer) o vital (habitar) de las relaciones de las personas con el oficio y el lugar en el que lo realizan.

3. ¿Se vincula con el interés particular del estudio?: se trata de indagar más allá de lo evidente y prestar atención al sentido común sobre la práctica en busca de nexos semióticos entre el saber popular del lugar y el interés de la investigación. Por lo tanto, es fundamental el trabajo de campo previo en la cotidianidad del objeto de estudio para acercarse al semantismo social del lugar.
4. ¿A qué acontecimientos refiere?: esto alude a la recopilación e inicio del análisis de los relatos de las personas que realizan la práctica cotidiana. Aquí es necesario realizar una elección de los relatos y priorizar solo los que se vinculen con el interés específico del estudio; para ello, se recomienda emplear estrategias biográficas o autobiográficas de recopilación de información.
5. ¿Cómo se signan en la práctica cotidiana?: se deben identificar las maneras en las que es materializado el relato en el mundo social inmediato de las personas; es decir, cómo toma forma tal relato a través del sistema simbólico del lugar. Se deben hallar las unidades semióticas y los vínculos y tensiones entre estas maneras para dar cuenta del sistema de creación de sentido con respecto al pasado narrado.
6. ¿Cuál es su sentido para el individuo?: en este punto quien investiga se puede servir de la narración recopilada y de su propia experiencia para dar cuenta de cómo y por qué toma sentido el pasado a través de la práctica.
7. ¿Cuál es su sentido para el colectivo?: se trata de cotejar el sentido individual de la memoria frente al colectivo. Sin embargo, se reconoce que el desarrollo de este estadio de análisis dependerá de los alcances de cada investigación; esto es, si es posible o incluso lícito dentro de los marcos operativos y conceptuales de la indagación revisar los nexos de los relatos microsociales con respecto a los colectivos (locales, regionales, nacionales, etc.).

8. Definición del sentido social de la memoria viva: cuando se ha reconocido el funcionamiento semiótico de la práctica cotidiana, como también el(los) relato(s) anclado(s) a esta y el sentido individual y comunal que sobre este se ha construido en la cotidianidad, se está en capacidad de definir el sentido social de la práctica (siempre conexo al interés específico de la indagación).

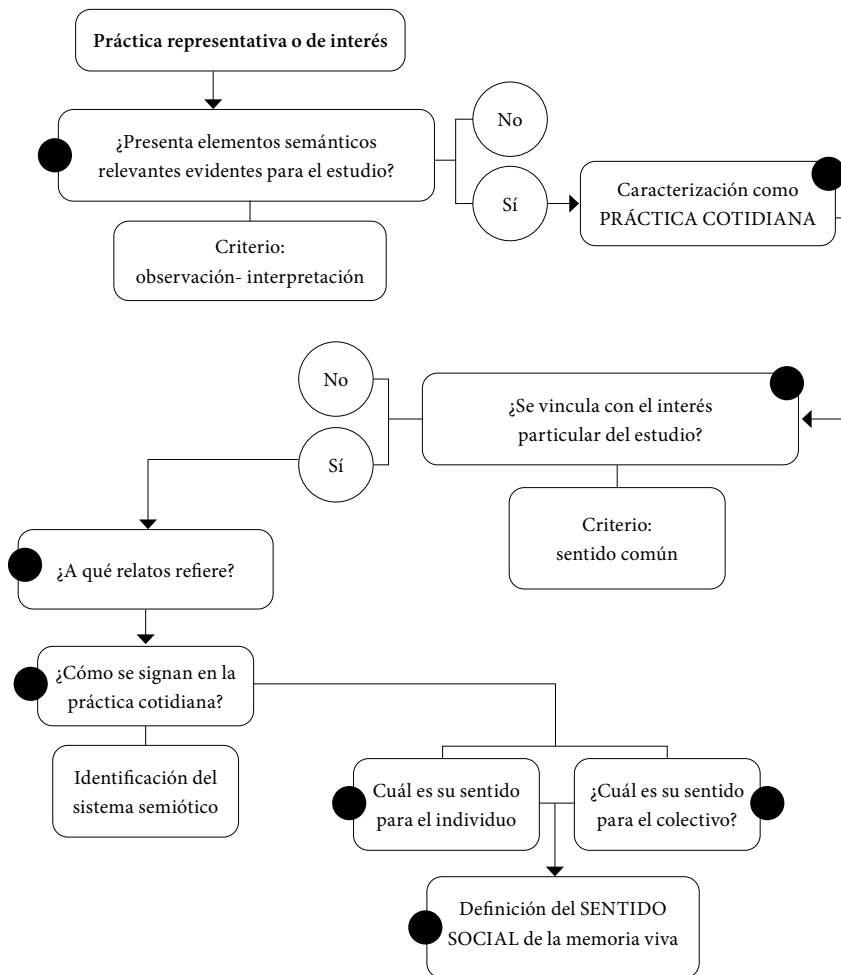


FIGURA 2. PROCESO DE ANÁLISIS SEMÁNTICO DE LA MEMORIA VIVA: SEMIÓTICA DE LA MEMORIA

Fuente: elaboración propia.

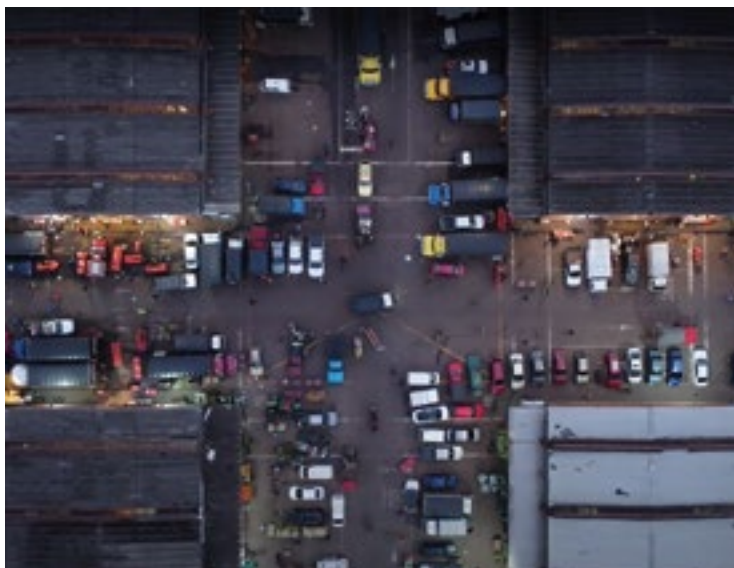
Los primeros tres estadios de análisis descritos, se espera, pueden ser abordados a partir únicamente de la observación de quien investiga; esto es, de su criterio e interpretación. Los siguientes estadios, no obstante, se comprenden como cuestiones complejas, para las cuales la interpretación no es suficiente, pues se necesita precisamente escudriñar el relato de la comunidad que practica la memoria viva, yendo desde la profundidad del sentido común que la articula en la realidad inmediata, pasando por los relatos del pasado que se anclan a la práctica, hasta llegar al sentido social de esta última; todos se encuentran más allá de lo evidente y de lo que puede ser observado. Es decir que en adelante son necesarias las categorías emergentes de análisis semiótico.

Hallazgos

Este apartado se divide en dos secciones: 1) los puntos de llegada desde la observación y 2) los puntos de llegada desde el análisis semiótico de los relatos. Los apartados exponen los hallazgos concretos del ejercicio con respecto a su diseño, así como también las limitaciones, oportunidades y urgencias que se cree que se abren tras el desarrollo de este, y, en este sentido, los horizontes de un posible futuro programa de estudio semiótico sobre la memoria viva de la violencia mucho más extenso en cuanto a tiempo y envergadura.

Al inicio de la experiencia etnometodológica y de la búsqueda de las oportunidades idóneas para el encuadre de la observación participante, surgieron dos cuestiones problemáticas: por un lado, la gran diversidad de haceres particulares que los habitantes de la central realizan y, por el otro, la extensión del espacio, geográficamente hablando. La figura 3 muestra una toma cenital de Corabastos en la madrugada de un día cualquiera de la semana. La práctica de la plaza de mercado tiene lugar mientras la ciudad duerme.

Frente a la primera cuestión, las diferencias entre quienes venden papa, aguacate, verduras, carnes, víveres, etc., hacían de tales prácticas oficios *a priori* en verdad diferentes, por lo que se dificultaba el estudio de cada uno de ellos por separado. No obstante, esta era la perspectiva que emergía desde la identificación de las diferencias entre las prácticas.



**FIGURA 3. CORABASTOS: LA PRÁCTICA
DE LA PLAZA DE MERCADO**

Fuente: Díaz Mesa (2022).

Para resolver tal situación, el ejercicio se basó en encontrar las similitudes entre la diversidad de actividades; es decir, qué podía hacerlas comunes las unas a las otras. Así, se focalizó la atención en la acción más básica de la práctica del intercambio en cada caso. Se halló que unos oficios se basan en cocinar alimentos, otros en moverlos de un lado al otro y muchos más en el intercambio comercial (a pesar de que todos tienen que ver con el intercambio comercial de productos y servicios). A partir de esto, se conformaron los conjuntos de oficios de cocinar, transportar y comerciar. Por ejemplo, en la figura 4 se observan distintos soportes y formas específicas de realizar el oficio de transportar dentro de Corabastos. Por un lado, se ve un cotero (quien carga sobre su propio cuerpo) en primer plano, y, atrás, una carreta y varios camiones de diferentes generaciones, incluso se puede ver un carro antiguo prestando sus servicios para mover de un lado al otro la mercancía del lugar. No obstante, todos hacen parte del conjunto del oficio de “transportar”.



FIGURA 4. EL OFICIO DE TRANSPORTAR EN CORABASTOS

Fuente: fotografía tomada por el autor (2021).

Ahora bien, transportar (como también los otros oficios) no solo está atado a la actividad laboral, sino también al desarrollo de la vida social y cotidiana de los habitantes de la plaza de mercado. Así, se observan carreteros y empleados de locales habitando la plaza. La figura 5 muestra cómo durante el día, cuando prácticamente no hay trabajo, algunos transportistas utilizan sus instrumentos de trabajo para descansar y socializar mientras llega la madrugada.

Sobre este punto, se subraya la variedad de vetas de investigación que se observan en cada uno de los grupos de oficios hallados e incluso en cada una de las prácticas cotidianas presentes en la central, y aún más si los estudios versan sobre otros tipos de memorias, que no necesariamente estén atadas a la violencia o a otros fenómenos de la realidad social, como la construcción de subjetividad, las dinámicas de poder y resistencia, la política pública, etc.



FIGURA 5. HABITANDO LA CENTRAL DE ABASTOS

Fuente: fotografía tomada por el autor (2021).

En cuanto a la magnitud del lugar del estudio, la central de abastos ocupa varias manzanas de la localidad. Por ello, si abordar cada oficio de manera particular era complejo, el estudio de todo el espacio material que soporta el fenómeno social de Corabastos era casi imposible. De allí que, apelando a la teoría escogida para este estudio, se realizó un ejercicio para hallar de manera inductiva el lugar de interés potencial para la investigación: unas cartografías realizadas a los transportistas de la central permitieron acotar geográfica y demográficamente el estudio, y dieron cuenta de dónde, dentro de tal magnitud espacial, se podían encontrar los oficios e informantes, heurísticamente hablando, más provechosos para el estudio semiótico.

En este sentido, no se puede dejar de resaltar la oportunidad que ofrecen estos espacios para la investigación social. Hablando de las plazas de mercado en particular, tal potencial tiene que ver con las posibilidades de estudio sobre la gentrificación del espacio, el aterrizaje del sistema económico globalizado frente a las economías tradicionales o populares, o incluso de las relaciones de poder que se observan en el lugar como reflejo de la realidad social de la ciudad o la localidad.

Al avanzar, se halló que efectivamente existen nexos entre los pasados violentos y los oficios ejecutados cotidianamente en la central, e incluso que estos últimos narran la violencia pasada a través (en este caso) de ciertas semióticas. Conviene recordar aquí la aparición de trazas memoriales de relatos tan generales en Colombia como el conflicto armado, el narcotráfico, el desplazamiento forzado o la asimetría social, pero también tan transversales a la sociedad en general como las violencias basadas en género, la explotación y el abandono infantil y la violencia urbana o la intrafamiliar.

Llegados a este punto, la observación participante se iba agotando poco a poco, hasta no registrar información nueva relevante, lo cual condujo al estudio a la necesidad de iniciar el proceso de historias de vida. Este fue el momento en el que la investigación paso de la primera a la segunda fase, y cuando se analizaron los datos obtenidos hasta el momento, siguiendo la ruta de análisis semiótico, para la emergencia de categorías inductivas que sirvieran para profundizar, corroborar o interpelar las inferencias realizadas por el investigador hasta el momento.

Tomando los resultados arrojados del análisis de los datos consignados en el diario de campo con respecto a las categorías de observación etnometodológica (todas expuestas con anterioridad), se halló que en este caso la memoria viva de la violencia del lugar podría ser analizada desde cuatro dimensiones diferentes. A saber:

1. Funcional: el sentido común se presenta como un recurso esencial para sobrevivir y desenvolverse en contextos de violencia, ahora en el presente. Esto implica que las experiencias y herramientas forjadas anteriormente en momentos violentos se han integrado en la percepción colectiva de las personas, permitiéndoles adaptarse y coexistir en la central de abastos y sobrellevar las diversas formas de violencia que puedan enfrentar.
2. De anclaje: se relaciona con la identificación de los fundamentos de la memoria presentes en las practicas asociadas a los distintos oficios. Incluye una gran variedad de anclajes memoriales, ya sean colectivos, culturales, comunicativos o

biográficos, que nutren la memoria viva y se expresan a través de un oficio específico.

3. Estético-operativa: refleja aspectos claros sobre cómo el pasado se solidifica en las prácticas. En esta dimensión son evidentes y de cierta manera lógicos los vehículos materiales y prácticos que sustentan los anclajes de la memoria viva.
4. Afectiva: aborda las huellas que el pasado violento ha dejado tanto en el individuo como en la comunidad, en la dimensión sensible. De tal manera, pone de relieve las motivaciones, emociones e intereses que influyen en el acto de recordar u olvidar a través de la práctica. El pasado violento converge en la práctica a partir de diferentes tramas semióticas, siendo unas más profundas o menos evidentes que otras. En este caso, el relato (identificado en la dimensión de anclaje) tiene lugar en el marco biográfico de la persona frente a la violencia (por tanto, la conexión con relatos colectivos o culturales se realiza desde la interpretación y análisis de quien investiga), de tal manera que termina por aportar unos conocimientos particulares sobre la vida. Tales conocimientos se alojan en el sentido común y permiten tener la lógica cotidiana necesaria para habitar (hacer o habitar) en un contexto violento, en este caso Corabastos.

Posteriormente, cuando el sentido común permite el asentamiento de una persona en la central a través de un oficio, sucede que la estética de la práctica se ajusta operativamente para poder sobrellevar tal magnitud (densidad, volumen, pesadez). Esta es una adaptación que, en este caso, tiene que ver también con los aprendizajes, esta vez pragmáticos, que las personas adquieren tras atravesar episodios o continuos vitales de violencia.

Los cuerpos y objetos de la central aguantan pesos impensables, transitan trayectos increíbles, funcionan para llevar a cabo oficios exagerados y brutales; lo hacen (o son capaces de hacerlo) porque de una u otra manera la experiencia de vida los ha llevado a aprender a hacerlo (en el caso

de los objetos o lugares, se habla de la trayectoria de vida de sus ejecutantes o habitantes). De tal manera, se comprende que los pasados violentos que perviven y son narrados en las prácticas cotidianas lo hacen en primer lugar porque son funcionales; es decir que permiten que la persona pueda hacerse una vida en medio de una realidad social tan adversa como la de la central (figura 6).



FIGURA 6. TRACCIÓN HUMANA: UNA CARRETA QUE LEVANTA DOS TONELADAS DE PESO

Fuente: fotografía tomada por el autor (2022).

En la imagen anterior se observa una carreta de Corabastos, hecha en varilla corrugada de pulgada y media, soldadura especial para chasis de automóvil y llanta maciza de avión. Es un instrumento que estéticamente expresa el pasado y el presente violento del lugar y sus habitantes, y que permite a sus practicantes sobrevivir a través de un oficio brutal. Las carretas son en su mayoría remolcadas por un solo individuo.

En este punto, se hace hincapié en las vetas de investigación que se abren a nivel del estudio semiótico de la central: la cualidad particular de cada espacio, objeto, horario, cuerpo, imagen o en general paisaje, todas son apuestas interesantes para los estudios semióticos. Ejemplos ilustrativos de esto último pueden ser la semiótica espacial frente a la informalidad e institucionalidad de la arquitectura del lugar o la semiótica corporal frente a las estéticas particulares de los cuerpos que habitan allí.

Por otro lado, separar la memoria viva en las dimensiones semióticas permitió observar factores de la afectividad que se articulan y motivan la ejecución de las memorias vivas de la violencia del lugar: los factores semiótico-afectivos que se hallaron son el motor tanto del sistema semiótico como de la construcción de sentido y pervivencia del pasado de la violencia en la memoria viva.

Si con la dimensión estético-operativa se entendió que la pervivencia del pasado como práctica cotidiana se debía en parte a la funcionalidad de este frente a la realidad presente, a través de esta última dimensión (afectiva) se comprendió que el sentido social que las personas del lugar depositan en sus oficios es el de sobrevivir. Pervivir en sentido amplio a las violencias que surgen en el ejercicio de un oficio tiene que ver con las lecciones aprendidas tras vivir episodios de violencia en diferentes contextos y roles. Estas experiencias influyen profundamente en cómo las personas abordan su trabajo en la vida cotidiana.

Esto último tiene implicaciones importantes sobre la relación semiótica de las personas frente a su pasado y el lugar que habitan actualmente. Aunque la central de abastos es vista como un lugar marcado por la violencia por sus propios habitantes, esta condición de violencia ineludible se adjudica a la existencia misma que es brutal, no a la plaza o al oficio. Por el contrario, abastos se convierte en un refugio, un entorno en donde las personas encuentran formas de sobrevivir a esa brutalidad. Por ejemplo, la figura 7 ilustra cómo, a pesar de lo inclemente y peligroso que es transitar Corabastos en la noche, e incluso en el día, siempre existen espacios para hablar, socializar y habitar el espacio. Una parte fundamental de la construcción semiótica de la comunidad del lugar es que la central es un espacio para las segundas oportunidades, a pesar de todo.



FIGURA 7. LA VIOLENCIA: EL RELATO COMÚN QUE AGLUTINA LAS HISTORIAS DE VIDA EN LA COMUNIDAD DE CORABASTOS

Fuente: fotografía tomada por el autor (2021).

En medio de este panorama, el pasado es signado semióticamente a través de una red de afectos, que, como un sistema de construcción de sentido, se configura y funciona a partir de unidades de semióticas individuales (los relatos biográficos) para terminar tejiendo colectivamente un relato afectivo que da como resultado la conformación de una comunidad dentro de la central por el hecho de compartir un relato común: el de sobrevivir a la violencia (sentido social).

En este orden de ideas, no puede dejar de mencionarse la afinidad del estudio de las prácticas cotidianas frente a la semiótica de las pasiones insertas en la memoria viva, no solo hablando de este caso en particular, sino en el marco general de la memoria practicada y en el de los oficios de la plaza de mercado.

La transversalidad de las diferentes dimensiones semióticas halladas dio paso a lograr concretar la idea de que las diferentes prácticas cotidianas de la central, vistas bajo el prisma de la memoria viva de la violencia, configuran juntas la práctica general del rebuscar. Se trata de

una acción que es eminentemente individual, pero que resulta ser replicada en el colectivo, y que tiene lugar gracias a dos factores: por un lado, las trazas del pasado que funcionan como posibilitadoras de la acción, y, por el otro, un contexto que, si bien recibe y acoge, no por ello deja de ser brutal y violento.

En síntesis, la construcción de comunidad alrededor de la memoria viva de la violencia en la plaza de mercado de Corabastos se vincula con el anclaje del relato violento a un oficio y su narración a través de la práctica cotidiana. Un proceso en el que tienen lugar 1) unas semióticas funcionales albergadas en el sentido común, 2) unas semióticas estético-operativas que toman forma para responder a la brutalidad del lugar a partir de experiencias pasadas y 3) unas semióticas afectivas que dotan de sentido individual y colectivamente a la acción (figuras 8 y 9).

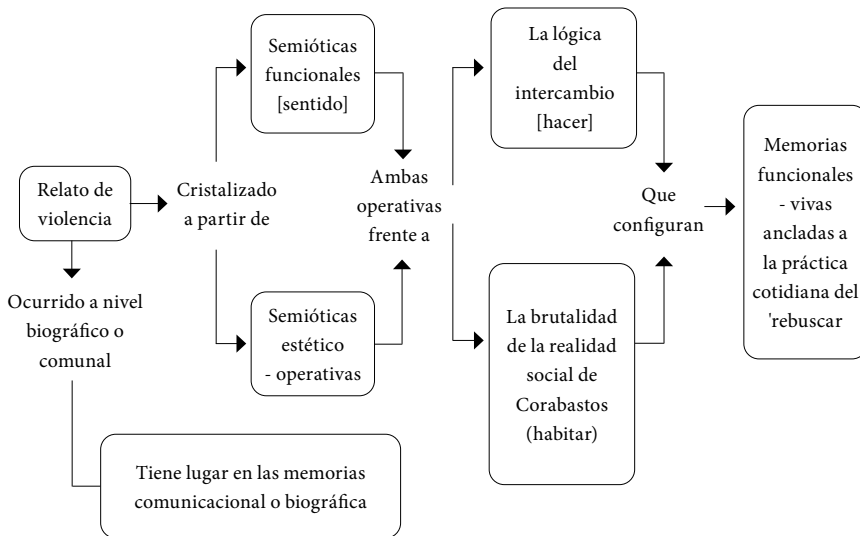


FIGURA 8. SISTEMA DE CREACIÓN DE SENTIDO DE LAS MEMORIAS VIVAS DE LA VIOLENCIA DE CORABASTOS (PRIMERA PARTE)

Fuente: elaboración propia (2022).

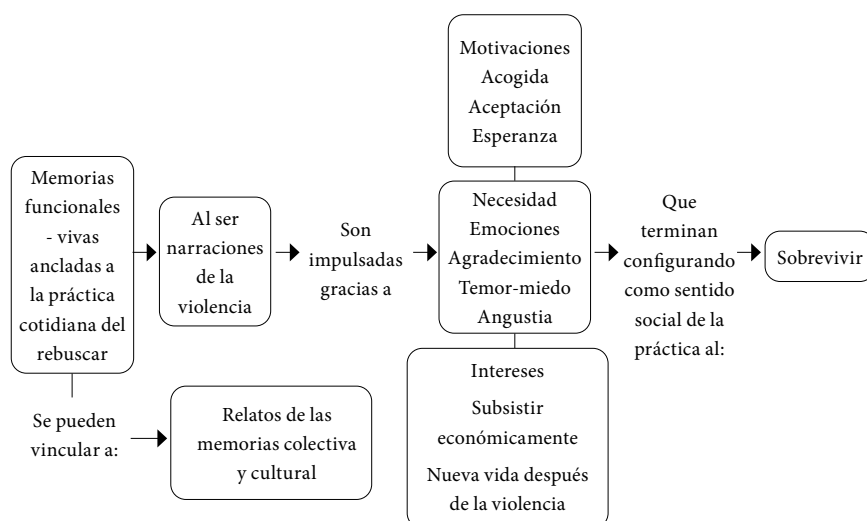


FIGURA 9. SISTEMA DE CREACIÓN DE SENTIDO DE LAS MEMORIAS VIVAS DE LA VIOLENCIA DE CORABASTOS (SEGUNDA PARTE)

Fuente: elaboración propia (2022).

A partir de los resultados obtenidos en este aspecto, se resalta lo siguiente: en primer lugar, se observa como heurística la decisión de optar por un modelo de análisis semiótico sencillo que buscara el relato haciendo caso omiso a las cualidades materiales de los soportes del sentido (cuerpo, objeto, sonido, arquitectura, etc.), en cuanto permitió mantener el foco de atención en el sentido y no en sus soportes, situación que, como se mencionaba, hace parte de una de las grandes discusiones dentro del campo de estudio. En este sentido, también aporta a resistir la hiperespecialización tautológica de la teoría.

Frente a lo anterior, se resalta la oportunidad que se halló en los estudios interdisciplinarios en respuesta al estado del arte (de allí emergieron las categorías de violencia, memoria y cotidianidad). Es decir que se subraya el sendero teórico-metodológico adoptado para resolver el vínculo entre unas categorías que, si bien se acercaban en algunos documentos, no

llegaban a congregarse juntas en ningún momento de la indagación documental. En este sentido, esta investigación aportó al diálogo de la historia cultural (prácticas cotidianas), la memoria (viva) y los estudios semióticos al plantear un camino que pudiese sortear las problemáticas evidentes de un estudio de tal naturaleza: indagar sobre la violencia en un contexto eminentemente violento.

Conclusiones

A través del análisis de factores semióticos funcionales, estéticos, afectivos y narrativos, todos devenidos inductivamente a partir del modelo de análisis semiótico planteado para la investigación, se concluyó que el sentido social de tales memorias vivas es el de “sobrevivir” a la violencia: las personas hacen y habitan Corabastos para sobrevivir, y esto es narrado a través de sus oficios, llevando incluso a que la práctica cotidiana general de la plaza de mercado en cuestión pueda ser el “rebuscar(se)” una vida dentro o después de la violencia. Para esto último, la central es fundamental como pieza angular de todo un sistema semiótico que le signa como refugio, lugar de segundas oportunidades y acogida, incluso a pesar de ser plenamente reconocida como un espacio brutal en cuanto violento, pero también debido sus dinámicas de intercambio hiperbolizadas, exageradas y de alguna manera monstruosas en comparación con otros espacios homólogos de la ciudad.

Referencias

- Alcaldía Local de Kennedy. (2020). *Diagnóstico Localidad de Kennedy. Bases del Plan de Desarrollo Local 2021-2024*. Secretaría Distrital de Planeación (SDP). https://www.sdp.gov.co/sites/default/files/diagnostico_pdl_kennedy_v6_resumen_final_1.pdf
- Alcaldía Mayor de Bogotá. (2014). *Diagnóstico local con participación social 2014. Localidad de Kennedy*. https://www.saludcapital.gov.co/DSP/Diagnosticos%20distritales%20y%20locales/Local/2014/8_Diagnostico%20Local%20%20Preliminar%202014%20Kennedy%20Final.pdf
- Assmann, A. (1999). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Beck.

- Ávila, A. y Pérez, B. (2011). *Mercados de criminalidad en Bogotá*. Taller de Edición Rocca.
- Baquero Duarte, D. L. (2011). Las plazas de mercado como catalizadores urbanos [tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/8544>
- Bonilla-Castro, E. y Rodríguez, P. (1997). *Más allá del dilema de los métodos. La investigación en ciencias sociales*. Universidad de los Andes y Norma.
- Bravo, R. A. (2016). Galerías y plazas de mercado como espacio de conservación cultural y producción audiovisual. *Nexus*, 20, 246-267. <https://doi.org/10.25100/nc.voi20.1843>
- Bravo, R. A. (2020). La plaza de mercado como escenario para la identificación de diversos fenómenos socioculturales e interculturales en el continente americano. *Apuntes, Revista de Estudios sobre Patrimonio Cultural*, 33. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.apu33.pmei>
- Cámara de Comercio de Bogotá y Vicepresidencia de Gestión Cívica y Social. (2007). *Perfil económico y empresarial. Localidad Kennedy*. Autores. <https://bibliotecadigital.ccb.org.co/handle/11520/2878>
- Castiblanco, A. (2011). Las plazas de mercado como lugares de memoria en la ciudad: anclajes, pervivencias y luchas. *Ciudad Paz-ando*, 4(2), 123-132. <https://doi.org/10.14483/2422278X.7325>
- Castiblanco, A. (2018a). *Marcas y marcajes. Otras memorias y luchas en Bogotá a finales del siglo xx y principios del xxi*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Castiblanco, A. (2018b). *Marcas y ciudad. Bogotá y sus transformaciones tecnológicas 1980-2010* [tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia]. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/64781>
- Castiblanco, A. (2020). Otras violencias, otros silencios. Tecnologías del hipermercado global vs. técnicas del mercado popular. En A. Castillejo Cuéllar y F. Reyes Albarracín (comps.), *Violencia, memoria y sociedad. Debates y agendas en la Colombia actual* (pp. 126-146). USTA.
- Consejo Local de Gestión del Riesgo y el Cambio Climático de la Localidad de Kennedy. (2018). *Caracterización de escenarios de riesgo*. Alcaldía Mayor de Bogotá.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer* (vol. 1). Universidad Iberoamericana.
- De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano. Habitar, cocinar* (vol. 2). Universidad Iberoamericana.

- Díaz Mesa, A. (2022). *Gentes en territorios* [documental]. Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria e Instituto de Paz de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Díaz-Vargas, C. F. (2018). Corabastos. Una aproximación desde el territorio, la territorialidad, las transformaciones territoriales y la marginalidad [trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional]. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/10558>
- Erll, A. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*. Uniandes.
- Fabbri, P. (2000). *El giro semiótico*. Gedisa.
- Galeano, E. (2012). *Estrategias de investigación social cualitativa*. Universidad de Antioquia.
- Galtung, J. (2004). *Violencia cultural*. Red Gernika.
- García, W. (2017). *Plaza central de mercado de Bogotá. Las variaciones de un paradigma, 1849-1953*. Pontificia Universidad Javeriana y Universidad Nacional de Colombia.
- Garfinkel, H. (2006) [1968]. *Estudios en etnometodología*. Anthropos.
- Geertz, C. (1994). *Conocimiento local*. Paidós.
- Gil, A. (2021). El teatro de lo marginal. Cotereros y trabajadores informales semiestacionarios en la Corporación de Abastos de Bogotá [tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/80432>
- Gómez, J. H. (2016). El acontecimiento como categoría metodológica de investigación social. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14(1), 133-144. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.11600/1692715X.1418110815>
- Halbwachs, M. (1994). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos.
- Halliday, M. (1978). *El lenguaje como semiótica social*. Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2017). *Metodología de la investigación*. McGraw Hill.
- Lindón, A. (2000). *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad*. Anthropos.
- Ortega, F. (2012). Acontecimiento y eventualización: debates historiográficos. En M. Hering Torres y A. C. Pérez Benavides (eds.), *Historia cultural desde Colombia. Categorías y debates* (pp. 447-480). Universidad Nacional de Colombia, Pontificia Universidad Javeriana y Universidad de los Andes.
- Paolucci, C. (2021). Sentido y cognición. La narratividad entre semiótica y ciencias cognitivas. *DeSignis*, 35, 83-99. <https://doi.org/10.35659/designis.i35p83-99>
- Patarroyo, S. y Valbuena, M. (2017). Los saberes propios, una experiencia dialógica en las plazas de mercado; dialogando con el saber [tesis de maestría, Universidad Pedagógica Nacional]. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/715>

- Pérgolis, J. (2003). *La plaza, centro de la ciudad*. Pontificia Universidad Javeriana y Universidad Nacional de Colombia.
- Pérgolis, J. C. (2004). La plaza, el centro de la ciudad. *Revista de Arquitectura*, 6(1), 40-47. <https://revistadearquitectura.ucatolica.edu.co/article/view/842>
- Romero, J. L. (1976). *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Siglo XXI.
- Schutz, A. y Luckmann, T. (1973). *Las estructuras del mundo de la vida*. Amorrortu.
- Secretaría Distrital de Gobierno. (2021). *Caracterización de usuarios y grupos de valor en el año 2020*. <https://historico.gobiernobogota.gov.co/node/42113>
- Secretaría Distrital de Planeación (SDP). (s. f). Etapa de formulación revisión general plan de ordenamiento territorial. Autor. https://www.sdp.gov.co/sites/default/files/o8o_corabastos.pdf
- Secretaría Distrital de Planeación. (2009). *POT UPZ n.º 80. Corabastos. Reglamentación*. Autor. https://www.sdp.gov.co/sites/default/files/upz_no_8o_corabastos.pdf
- Serna, D. A. (2021). *Los hombres entigrecidos. El trópico en escombros* (vol. 1). Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Torres, A. (2013). *La ciudad en la sombra. Barrios y luchas populares en Bogotá 1950-1977*. Universidad Piloto de Colombia.
- Veeduría Distrital. (2017a). *Ficha de caracterización zonal UPZ. Corabastos*. Secretaría Distrital de Planeación. https://www.sdp.gov.co/sites/default/files/upz_no_8o_corabastos.pdf
- Veeduría Distrital. (2017b). *Ficha de caracterización zonal UPZ. Patio bonito*. Secretaría Distrital de Planeación.
- Veeduría Distrital. (2020). *Ficha de caracterización zonal UPZ. Corabastos*. Secretaría Distrital de Planeación. https://veeduria-distrital.micolombiadigital.gov.co/sites/veeduria-distrital/content/files/000123/6101_ficha-local-kennedy.pdf

VI

POÉTICAS HÍBRIDAS DEL CUERPO, LA DANZA Y LA TECNOLOGÍA: UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA Y SEMIOLÓGICA A LA PROPUESTA DE ARTISTAS LATINOAMERICANAS

HYBRID POETICS OF THE BODY, DANCE AND TECHNOLOGY: A THEORETICAL AND SEMIOLOGICAL APPROACH TO THE PROPOSAL OF LATIN AMERICAN ARTISTS

Edgar Vite Tiscareño

Resumen

En este capítulo se hace un estudio sobre las conexiones entre cuerpo, danza y tecnología en la propuesta de una selección de artistas latinoamericanas, a partir del desarrollo de la videodanza como campo expandido de las artes. Tomando como marco teórico fundamentos de diversas disciplinas, como la semiótica, la estética, la teoría de la imagen y la filosofía de la danza, se examinan los rasgos centrales que configuran lo que concibo como “una poética de las hibridaciones entre cuerpo, danza y tecnología”, poniendo de manifiesto la dimensión creativa, estética y epistemológica que caracteriza el contexto contemporáneo. Con esta finalidad, se analizan ejemplos puntuales sobre producciones locales de videodanza, buscando establecer en qué radican dichas poéticas híbridas y cómo se articulan con una perspectiva femenina reflexiva y crítica de los procesos creativos actuales, a partir de las preocupaciones y aportaciones de bailarinas, cineastas, productoras y académicas latinoamericanas.

Abstract

In this chapter I study the connections between body, dance and, technology in the work of Latin American Artists, taking as reference Videodance

and its connections with an open perspective of dance. Taking theoretical fundamentals from different fields, like Semiotics, Aesthetics, Theory of Image, and Philosophy of Dance I construct what I understand as “hybrid poetics between body, dance, and technology”, emphasizing the creative, aesthetic, and epistemological dimensions of our time. With this goal in mind, I examine a selection of local Videodances, which make possible to understand the hybrid poetics in the configuration of a reflexive and critical feminine perspective in the development of creative proposals, because of the key participation of Latin American women as dancers, filmmakers, producers, and academic researchers.

Relevancia de una aproximación teórica y semiológica al cuerpo y la danza

Es necesario comenzar hablando sobre la importancia del papel de la semiótica, en primer lugar, en los estudios sobre el cuerpo y, posteriormente, sobre la danza, que, si bien es un campo relativamente nuevo, cada vez adquiere mayor interés y relevancia en las investigaciones y los estudios contemporáneos. Por supuesto que el cuerpo, de una u otra forma, ha estado presente en los abordajes teóricos realizados por autores representativos del campo de la semiótica, especialmente cuando se hace alusión a discusiones epistemológicas, que involucran la percepción y la experiencia sensible. A esto se refiere María José Contreras (2012) cuando habla del concepto de *estesia* (*aisthesis*) como una de las principales nociones teóricas que hacen referencia al cuerpo por parte de la semiótica, pues se conecta con el carácter sensible de la experiencia humana y a la vez con la dimensión somática de los procesos cognitivos del individuo:

El cuerpo es el lugar donde las percepciones se engarzan con el sentido y es por esto que se constituye como el lugar donde nace, se cría y opera el sujeto en relación con otros sujetos-cuerpos (*intercorporeidad*). La semiótica del cuerpo se ocupa de la *estesia* en cuanto dimensión sensible de la experiencia, de las articulaciones de lo sensible (sinestesia, polisensorialidad), de la dimensión somática de la memoria y por ende también de la estética. (p. 14)

La ventaja de incluir la corporeidad en las reflexiones semiológicas es que permite concretar abordajes teóricos, que en ciertas ocasiones pueden resultar universales y abstractos, para en cambio generar una aproximación dinámica, comprendiendo la configuración del cuerpo a través de sus ambivalencias y sus complejidades, permitiendo dimensionar lo heterogéneo y lo fluctuante como parte de los procesos de significación, tanto en los contextos culturales como artísticos. Desde esta perspectiva, la dimensión corporal puede interpretarse como signo, símbolo, síntoma, flujo de información, estructura de poder y sobre todo como encarnación del cambio y del movimiento; el cuerpo no es siempre el mismo, el cuerpo es más que su condición biológica, es encarnación del deseo, es espacio en disputa y ciertamente la encarnación de toda posibilidad de ser. La inclusión del cuerpo en los estudios semiológicos permite abordar de forma más adecuada los contextos locales, las condiciones sociales y las coordenadas culturales, que no pueden simplificarse en modelos y métodos deductivos y objetivos:

La semiótica del cuerpo da cuenta, en cambio, de cómo la semiosis ocurre a condición de cuerpo. Esta aproximación posibilita la consideración de aspectos más continuos en las dimensiones de sentido, que fueron persistentemente rechazados por la semiótica estructural y generativa convencional. La semiótica del cuerpo es un proyecto científico que, acorde con los tiempos, ha superado la manía de objetivación y la obsesión por generar grandes modelos deductivos para centrarse más en el análisis local de las prácticas y procesos de la cultura. (Contreras, 2012, pp. 15-16)

Si bien es cierto que, desde hace más de veinticinco años, la reflexión teórica sobre el cuerpo es una temática recurrente en el campo de la semiótica, en los últimos años esta ha adquirido mayor relevancia cuando se abordan problemáticas asociadas con el campo de la epistemología, pues dicho enfoque no se reduce a cuestionar qué se conoce, sino cómo conocemos, y precisamente a raíz de esta pregunta emerge el cuerpo de manera contundente, incluso el cuerpo entendido como objeto y sujeto al mismo tiempo; pero sobre todo se trata de comprender

en qué consiste el papel del cuerpo en nuestra relación con el mundo, con los otros y con nosotros mismos. Otro de los abordajes que en la semiótica ha reivindicado el papel de la corporalidad y la ha vuelto su foco de atención se refiere a los estudios relacionados directamente con la teoría de la acción y con la puesta en práctica de los saberes. Esta última perspectiva es la que más me interesa, pues se conecta directamente con el campo artístico, sobre todo en las manifestaciones creativas en las que el cuerpo se vuelve más presente y emerge con fuerza en toda su dimensión performática: “La semiótica del cuerpo se emparenta con una semiótica de las prácticas (específicamente las prácticas performativas) que da cuenta de cómo los cuerpos entran en comunicación y cómo se generan efectos de sentido específicamente corpóreos” (Contreras, 2012, p. 27).

Uno de los antecedentes y aportaciones más importantes en el campo de la semiótica del cuerpo lo encontramos en las aportaciones de Jaques Fontanille, en la forma en que articula el *soma* con el *sema*, poniendo en discusión la relevancia de una teoría de la acción entrelazada con un abordaje semiológico de la corporalidad, lo que en el fondo permite comprender al cuerpo como el principal operador de la semiosis. Es decir que la semiosis procede de una toma de posición del cuerpo en el mundo, que abre tanto una dimensión interior como una exterior, implicando tanto lo propio como lo ajeno. La relevancia de su enfoque teórico en *el cuerpo del actante* radica en que permite entender su constitución en una doble identidad, la cual está configurada, por un lado, por lo que Fontanille denomina la *carne*, y, por otro lado, por lo que concibe como *el cuerpo propio*:

La *carne* es la instancia enunciante en cuanto *principio de resistencia/impulso* material, pero también en cuanto *posición de referencia*, conjunto material que ocupa una porción de la extensión, a partir de la cual se organiza dicha extensión [...]. Por otro lado, está el *cuerpo propio*, es decir, aquello que se constituye en la semiosis, lo que se construye con la reunión de los dos planos del lenguaje en el discurso en acto. El *cuerpo propio* es el portador de la identidad en construcción y en devenir, el cual obedece,

por su parte, a un *principio de fuerza directriz*. (Fontanille, 2004, pp. 24-25; cursivas en el original)

Otro aspecto clave de la propuesta de este semiólogo francés consiste en el peso que le da a la relación entre las percepciones, las experiencias sensibles, los procesos cognitivos y el movimiento corporal en la construcción de sentido y significado en la cotidianidad. El cuerpo es el núcleo sensorio-motor, donde se encarnan los movimientos de los órganos internos, del flujo de la sangre a través del contacto de la piel con el exterior y por supuesto a través de los desplazamientos corporales, que van desde la traslación y el movimiento mecánico, hasta contextos más complejos cultural, social y simbólicamente hablando, como ocurre con la danza ritual, la danza social o la danza escénica, por dar algunos ejemplos. Si bien Fontanille no aborda con suma atención la relación semiótica de lo sensoriomotriz con la danza propiamente dicha, que es el foco de mi investigación, sí lleva a cabo una detenida revisión de la conexión del movimiento corporal con la configuración de las experiencias cognitivas y por ende con la construcción de significado en los diversos ámbitos de la vida humana:

El conjunto de las metáforas que estructuran nuestras experiencias cotidianas, y particularmente las llamadas metáforas estructurales (lo *alto* y lo *bajo*, por ejemplo, estructuran las descripciones de las variaciones del humor) se apoyan en esquemas sensoriomotores. Porque experimentamos en nuestra *carne* y en nuestro *cuerpo propio* variaciones de tonicidad muscular, movimientos viscerales y cambios de postura, asociados por ejemplo a cambios de humor, podemos construir, comprender y desplegar tales metáforas con toda coherencia. (Fontanille, 2004, p. 91; cursivas en el original)

Las aportaciones teóricas de Jaques Fontanille sobre la discusión del papel y el sentido de la corporalidad en los estudios semiológicos permiten comprender la necesidad de articular una adecuada aproximación semiológica con un abordaje teórico epistemológico y con una teoría de la acción, lo que logra una comprensión más amplia y compleja del sentido y las implicaciones de la corporalidad en diversos ámbitos sociales y culturales.

El cuerpo ya no se comprende como un mero accesorio, o una prótesis, o un simple vehículo de los procesos cognitivos y de la construcción de significado, tanto discursivamente como en el campo de la acción, sino que dichos procesos conllevan la encarnación del sujeto, la configuración de su identidad, así como la posibilidad fundamental de sus relaciones con el mundo, consigo mismo y con los otros, de modo que se supere todo tipo de dualismo antropológico y se pongan en duda concepciones teóricas que rechazan, descartan o minimizan el cuerpo como parte esencial de la condición humana.

Para mi análisis sobre el desarrollo de la videodanza y la reflexión sobre la configuración de lo femenino en Latinoamérica, retomaré algunas de las categorías semióticas del planteamiento de Fontanille que considero pertinentes en relación con mi investigación, sobre todo en lo referente a su concepción de los diversos modos de lo sensible, a través de la *sensorio-motricidad*, así como el significado de la carne y del cuerpo propio aplicados directamente al contexto de la danza mediada a través de la imagen, la tecnología y los nuevos medios, y la aplicación de las categorías sobre el *papel de la piel*, las diversas implicaciones de *los movimientos corporales* y los sentidos de *la huella* en las diversas propuestas artísticas que he seleccionado como parte de este escrito.

Por otro lado, el cuerpo en el campo semiológico ha adquirido un papel central en los estudios ligados con los procesos creativos y artísticos, especialmente en el contexto de las artes escénicas, así como las llamadas artes vivas, como es el caso de la danza, el teatro, la música y, por supuesto, el *performance*, donde la corporalidad adquiere un lugar fundamental y se vuelve el foco de las discusiones y cuestionamientos actuales. Sobre este punto, resulta clave retomar el planteamiento de Rocco Mangieri (2010) en relación con una aproximación semiótica conectada directamente al campo de la danza, que es el foco investigativo central de este texto, pues liga dicho acercamiento con una teoría de la acción y del movimiento, donde se articulan lo continuo y lo discontinuo, pero sobre todo Mangieri comprende la semiosis como una construcción que involucra la acción, la plástica y la imagen de aquello que acontece en

escena y que a su vez entra en contacto con un público abierto a la percepción y a la interpretación:

Toda danza es un tipo especial de multiplanaridad. Uno de los planos semióticos de la expresión es el *coordinante*: el de las *acciones* y los *movimientos*. La semiótica ha notado ya la necesidad de elaborar *una semiótica de la acción* en donde, yo pienso, tendría un lugar especial y motivador el estudio comparado de lo que conocemos como *verbos de acción* tanto desde una mirada semiopragmática y cognitiva como plástica e icónica. (2010, p. 19; cursivas en el original)

Tener en cuenta estos referentes no solamente en el campo de la semiótica, sino en otras disciplinas fundamentales, como la estética, la teoría de la imagen y la filosofía de la danza, las cuales también son abordadas en esta investigación, permite comprender la necesidad de estudiar teóricamente la danza y su forma única de significación y construcción de sentido, así como sus conexiones con otros lenguajes artísticos contemporáneos, en las llamadas formas expandidas de la danza, que explicaré detenidamente en el próximo apartado. Esto permite dilucidar en qué consiste *una poética híbrida entre cuerpo, danza y tecnología*, la cual articula estrechamente las posibilidades creativas de la danza con contextos ficcionales, imaginativos, digitales y virtuales, entre otros. Por ahora, cabe adelantar que las convergencias creativas y epistemológicas entre danza y artes visuales reestructuran el papel de la imagen iconográfica, a través de la experimentación con el espacio, el tiempo y el movimiento, lo que reconfigura las experiencias sensoriales y a su vez las emociones, que son parte fundamental de los lenguajes expresivos y de la gestualidad corporal, de modo que resultan sumamente dicientes y trascienden otras formas de comunicación.

Poéticas híbridas del cuerpo, la danza y la tecnología

Una vez planteada la importancia de una aproximación teórica al cuerpo y, por ende, al campo de la danza, considero indispensable plantear un marco que permita comprender las relaciones entre cuerpo, danza y tecnología

en los procesos creativos contemporáneos. Con este propósito, retomaré algunas ideas fundamentales, categorías de análisis y elaboraciones conceptuales de diversas autoras, incluidas destacadas realizadoras y teóricas latinoamericanas sobre este campo, para después examinar una selección de videodanzas de México, Colombia y Argentina, en las que se podrán evidenciar los rasgos de una mirada femenina, en relación con el cuerpo, el movimiento y los procesos creativos contemporáneos en contextos locales, destacando el lugar de la transdisciplinariedad, así como la hibridación entre danza, cuerpo y tecnología. Además, articularé una aproximación semiológica con el campo de la estética, la teoría de la imagen y la filosofía de la danza, con la finalidad de comprender los rasgos centrales de las artistas latinoamericanas seleccionadas, relevando una serie de inquietudes y problemáticas en torno a la dimensión simbólica del cuerpo, la ritualidad del movimiento y de la danza, los procesos de migración, la construcción de identidad, el papel de la memoria y la exploración de las raíces, de modo que se genere una profunda reflexión sobre los contextos sociales y culturales en los que se desarrollan estos proyectos.

El primer concepto que revisaré es la condición poética híbrida de la videodanza, la cual se refiere a su carácter autónomo e independiente como lenguaje artístico, pero sobre todo al modo particular en que juega con el tiempo, el espacio y el movimiento, partiendo de la dimensión expresiva y gestual del cuerpo en estado de danza. Aunado a esto, encontramos las posibilidades creativas que se originan, a través de la producción, edición y montaje de la imagen en los medios audiovisuales, resignificando los códigos dancísticos y la dimensión expresiva de los cuerpos en movimiento. Precisamente en este cruce de lenguajes artísticos emerge una nueva experiencia poética, la cual no es asimilable a la danza ni al lenguaje cinematográfico por sí solos, sino que surge de la sinergia entre ambos ámbitos disciplinares. Por ende, no se trata únicamente de la mezcla o fusión de dichos lenguajes, sino de la aparición de algo completamente nuevo, que no se encuentra presente ni en la danza ni en la producción audiovisual, y que emerge solamente gracias a su hibridación.

Ahora bien, la hibridación de la videodanza se liga con una serie de categorías teóricas fundamentales, que permiten entender de forma

más profunda sus implicaciones en los procesos creativos contemporáneos, así como en la relevancia que tiene la imagen en los contextos artísticos y la experimentación con los géneros audiovisuales en nuestro tiempo. En este sentido abordaré cómo la noción de *campo expandido* se aplica directamente a la videodanza, del mismo modo que el concepto de *obra abierta* y *el carácter indeterminado* de los procesos artísticos, así como la idea de la *coreografía expandida* y *la pantalla como espacio para la experimentación coreográfica*. Todos estos conceptos y su puesta en práctica configuran lo que he denominado *poéticas híbridas*, las cuales permiten entender cómo las relaciones entre cuerpo, danza y tecnología han resignificado las sensaciones, las emociones y las experiencias humanas en los procesos artísticos actuales.

La noción de campo expandido en el arte tiene uno de sus antecedentes en la reflexión planteada por Rosalind Krauss sobre una perspectiva contemporánea de la escultura, el espacio público y el contexto urbano. Es muy acertada la forma en la que Krauss vincula la noción de escultura con la arquitectura, con el paisaje, con el monumento e incluso con la idea de espacios vacíos o negativos, desde una perspectiva cultural y simbólica. En el fondo, lo que resulta clave del planteamiento de Krauss, más allá de la validez de su reflexión sobre la escultura contemporánea, es cómo demuestra que las categorías de los procesos creativos no son estáticas ni están del todo delimitadas, debido tanto a su carácter emergente y fluctuante, como por el diálogo e influencia constante que existe entre disciplinas y propuestas artísticas:

El campo expandido se genera de este modo problematizando el conjunto de oposiciones entre las que se encuentra suspendida la categoría de escultura [...]. La escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de diferentes maneras. (Krauss, 2009, p. 297)

La idea del campo expandido permite explicar cómo en los procesos artísticos contemporáneos cada vez se difuminan más las fronteras entre áreas especializadas del conocimiento. Esto se vincula con el origen de los

procesos híbridos en el ámbito artístico, pero a su vez se articula con una perspectiva epistemológica que plantea la relevancia de la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad como estrategias cognitivas que dan cuenta de la complejidad del mundo y del ser humano. Ahora bien, en el caso específico de la danza encontramos la noción de coreografía expandida, elaborada por Ximena Monroy en su investigación sobre videodanza (2019), refiriéndose a la manera en la que el lenguaje coreográfico se ha articulado con otras artes en muy diversos contextos, especialmente en el caso de los avances tecnológicos y el uso del internet, pues dichos recursos han ampliado las alternativas de producción, difusión y distribución de la danza.¹

Esta mirada expandida en las artes da lugar a una resignificación de la danza, a través de la lente y de todas las posibilidades creativas y técnicas que permite la experimentación con el audiovisual, distanciándose claramente de su contexto teatral y escenográfico. Es decir que la danza, en este contexto, ya no es interpretada ni ejecutada desde el ámbito escénico, sino que sale de dicho espacio para explorar otros caminos y generar una nueva gama de experiencias. Tal como lo sostiene Monroy, la videodanza combina la dimensión expresiva y performática del cuerpo en movimiento con la kinestésica de la imagen:

Si consideramos el hecho escénico como acontecimiento y vinculamos lo anterior, coreografía, cinética, cinemática, y danza, serían acontecimientos del devenir, del movimiento, más allá de la naturaleza o materialidad del soporte o del *espacio de inscripción* [...]. La *dancidad* como señal de un régimen coreográfico cinestésico o kinestésico, con estatuto de imagen al mismo tiempo que de acontecimiento. (2019, p. 13; cursivas en el original)

1 La noción de coreografía expandida, tal como lo plantea Monroy, data de principios del siglo XXI, y puede encontrarse en el planteamiento de diversos teóricos, críticos e investigadores, entre los que se destaca el caso de Mårten Spångberg, quien es un reconocido artista noruego de *performance*, enfocado en la construcción coreográfica, además de estar interesado en examinar los cruces e intercambios entre la danza y otras manifestaciones artísticas (Monroy, 2019, p. 31).

Esto se conecta directamente con la idea de *una construcción coreográfica para la cámara*, tal como la plantea Maya Deren en sus películas experimentales, lo que da lugar a uno de los antecedentes más relevantes de la sinergia entre danza y artes visuales. Deren buscaba, por un lado, alejarse de la dimensión narrativa del cine, no deseaba contar una historia en el sentido tradicional, y, por otro lado, alejarse del espacio escénico y de la carga dramática de la danza. Es decir que su pretensión era brindar al bailarín el mundo, como espacio de exploración del cuerpo, el tiempo y el movimiento. Estas premisas hacen parte de una de sus películas más representativas, *A study in choreography for camera*, de 1945, en el cual origina una experiencia sobre la danza que solo puede ser generada a través de la lente y el espacio ficcional que construye el cine:

En esta película, en cambio, el espacio cinematográfico —el mundo entero— se convierte en elemento activo de la danza, en lugar de limitarse a ser un espacio en el que la danza tiene lugar [...]. Esto da lugar a una danza fílmica que no podría ser interpretada más que en una película. (Deren, 2013, p. 48)

Tanto el concepto de coreografía expandida, de Ximena Monroy, como la noción de coreografía para la cámara, de Maya Deren, se ligan con la disposición de la cámara de ser movida, de modo que se convierte en una especie de extensión del cuerpo humano y de la mirada. La cámara se vuelve entonces un participante activo, que danza junto con los bailarines, generando una serie de lecturas somáticas, simbólicas y psicológicas. Esto no significa que la cámara por sí sola origine la sensación de movimiento, sino que eso depende directamente de las intenciones del realizador y del modo en que emplea los recursos tecnológicos y narrativos del cine. Al respecto, Carolina Posada (2014) describe detalladamente cómo la cámara se mueve y danza literalmente en este tipo de filmes:

La cámara deja de seguir el movimiento mimético de los bailarines y rompe con el espacio físico, crea su movimiento, se convierte en bailarín, tomando la mirada poética de los cuerpos danzantes [...]. La cámara se vuelve carne: respira, vacila, circula. Recorre el cuerpo, llevada por su instinto y deseo,

saltando de un trozo del bailarín a otro, queriendo abarcarlo todo, al tiempo que también desea quedarse en un pliegue de piel. (p. 188)

Por otro lado, la naturaleza mutable de la videodanza implica que es un género que se está transformando y reinventando constantemente, de modo que se vuelve un lenguaje artístico complejo de abordar, tanto desde una perspectiva creativa como reflexiva, pero esto es lo que hace tan rica su producción y a su vez la interpretación por parte del espectador. De aquí la relación con la *obra abierta* de Umberto Eco, en su icónico libro denominado de la misma manera (1990), en el que habla de *una poética de lo indeterminado*, que se refiere al carácter indefinido, incompleto y abierto de ciertas propuestas artísticas, que debido a su configuración formal permiten una pluralidad de interpretaciones, acercamientos e interacciones por parte del público:²

La poética de la obra abierta aplica a una gran diversidad de campos y se caracteriza por oponerse a las formas convencionales, además de distanciarse de una interacción, interpretación y comprensión unívoca. Obra abierta como proposición de un “campo” de posibilidades interpretativas, como configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación, de modo que el usuario se vea inducido a una serie de “lecturas” siempre variables; estructura por último como “constelación” de elementos que se presentan a varias relaciones recíprocas. (Eco, 1990, p. 194)

-
- 2 Es necesario aclarar que Eco emplea de manera prácticamente indistinta las nociones obra abierta, poética de lo indeterminado y poética de lo informal, así como las ideas de lo inacabado, lo inestable y lo cambiante. Todos estos conceptos se ligan estrechamente entre sí y aluden en primer lugar al hecho de que una obra de arte está configurada y estructurada de un modo que permite múltiples abordajes, pues puede recorrerse por múltiples caminos y admite una pluralidad de lecturas. Por otro lado, estos conceptos se refieren a una dimensión polisémica, es decir, a la diversidad de mensajes, significados e interpretaciones a los que una obra puede dar lugar. Las obras abiertas son intencionalmente ambiguas y polivalentes, por lo que su apertura no se refiere a un caos o azar absolutos, sino más bien a un aliciente a la libertad y la imaginación del espectador, el cual adquiere un rol más activo y determinante.

Esta poética de lo indeterminado se conecta con la videodanza, al tratarse de un género audiovisual que está en constante mutación, cuya experimentación se ha acentuado aún más en las últimas décadas, debido a los avances tecnológicos, el acceso y distribución de las cámaras de video, la mediación de la imagen en los procesos creativos y la proliferación de diversos tipos de pantallas en nuestra cotidianidad. Por otro lado, el carácter abierto de la videodanza se relaciona con su dimensión polisémica y con su carácter plurisignificativo; es decir, con la pluralidad de lecturas e interpretaciones a las que puede dar lugar, debido a la originalidad de sus imaginarios y a la gran diversidad de experiencias producidas en relación con el cuerpo, el tiempo, el movimiento y el espacio.

Esto nos lleva a la importancia fundamental de la experimentación coreográfica a partir de la pantalla, donde emergen nuevas posibilidades espaciales y experiencias dancísticas a raíz de los dispositivos tecnológicos, debido sobre todo a cómo se proyecta una imagen en un formato específico de pantalla. Sobre este punto, Paulo Caldas, destacado bailarín, coreógrafo, realizador y teórico brasileño, sostiene que la pantalla puede considerarse una especie de *extracampo*, lo que se refiere a cómo la mirada del espectador es llevada más allá de la imagen mostrada, en contraste con la experiencia de un montaje dancístico, el cual es realizado para un espacio específico dentro de un teatro, donde la mirada se enfoca únicamente en lo que sucede en escena:

En la pantalla pueden alterarse las dimensiones del cuerpo: la imagen del cuerpo distante informa sobre todo su composición con el espacio, las líneas de fuerza que componen la arquitectura de la imagen y se prolonga más allá de esta. La idea de un extra-campo insiste en la imagen de una manera casi impensable en el escenario. En él, el marco es experimentado como límite del acontecimiento. (Caldas, 2015 p. 34-35)

Otro elemento clave de este género se refiere a los juegos y experimentos en relación con la percepción del tiempo, sobre todo con respecto al modo en que es posible congelar una imagen, detener el movimiento, acelerar una acción o ralentizarla de forma exagerada. Esto tiene una relación

muy estrecha con el tiempo diegético,³ que encontramos en todo ámbito narrativo, lo que en el lenguaje cinematográfico nos permite diferenciar diversas experiencias temporales. Al respecto, en el caso de la videodanza, el sonido y la música adquieren un lugar central, pues el ritmo y el movimiento se entrelazan con el tempo musical, lo que a su vez se liga con una construcción coreográfica para la cámara, que genera tesituras emocionales y psicológicas en el espectador.

Uno de los aspectos más interesantes de las convergencias entre danza, video y tecnología radica en que se originan innovadores lenguajes expresivos, que no se encuentran en la perspectiva escénica de la danza, sino que surgen de nuevas formas de consumo, distribución y exhibición, así como de otro tipo de interacciones con los bailarines y con el público. Esto se asocia también con las nociones de documento, archivo y memoria, los cuales trascienden la noción de registro de una experiencia efímera y performática, como algo que se graba en la piel, lo que configura una especie de *archivo corporal*, tal como lo defiende Monroy (2019), como una de las características fundamentales de la videodanza:

Este campo coreo-cinemático, permite y genera un conjunto de *reflexiones y nociones*, al considerarlo *más allá* de la mera oposición respecto al registro audiovisual de la danza y la coreografía, abonando así a las dialécticas sobre la *imagen danzada* —la imagen de la danza y la coreografía— los cuerpos *como documentos, como componentes de archivos y como archivos vivos (archivo corporal)*, así como su repertorio. (p. 8; cursivas en el original)

Rebeldía y emancipación en la videodanza latinoamericana

El desarrollo del género de la videodanza, junto con otras formas expandidas de la danza, ha adquirido cada vez mayor fuerza a nivel mundial,

3 El *tiempo diegético* se refiere al tiempo de la narración, se trata de un concepto que tiene su origen en la narratología y la semiótica literaria, desde donde se ha relacionado con otros ámbitos creativos, como es el caso del lenguaje cinematográfico. En pocas palabras, este concepto se remite a los recursos narrativos, formales y estilísticos que configuran el tiempo y la forma en que se cuenta una historia, en un medio y lenguaje artístico determinado.

pero especialmente en Latinoamérica, debido a las consecuencias de la pandemia en los ámbitos artísticos, lo que incentivó notablemente el uso de las tecnologías y los dispositivos, tanto en los procesos creativos como en la difusión de las obras. Esto se refleja en la abundancia de festivales, convocatorias, becas e incluso proyectos académicos en torno a la videodanza en contextos locales. Este fenómeno ha permitido una mayor difusión y circulación del trabajo de mujeres creadoras, trascendiendo los contextos oficiales y logrando llegar a otros públicos. En este mismo sentido, es muy relevante enfatizar que la videodanza es un género desarrollado preponderantemente por bailarinas, productoras, realizadoras y gestoras, lo que le da un sesgo único, puesto que en él efectivamente es posible develar una mirada femenina sobre las poéticas híbridas de la imagen, aunque a la vez encontramos una serie de resistencias, cuestionamientos y posiciones críticas en torno a las realidades sociales, culturales y artísticas que viven.

Las temáticas más comunes que encontramos en estas coordenadas geográficas se refieren a la construcción de identidad, las consecuencias de los gobiernos autoritarios y dictatoriales, la invisibilización de las minorías y de los grupos vulnerables, así como la necesidad urgente de la memoria histórica, ligada a temas como el conflicto armado, el desplazamiento forzado, la migración y la discriminación, entre otros problemas que caracterizan las condiciones culturales, económicas y sociopolíticas del contexto latinoamericano. Estas preocupaciones locales se plasman de forma más recurrente y contundente a través del lenguaje creativo de la videodanza en países como México, Perú, Colombia, Ecuador, Bolivia, Chile, Argentina y Brasil, donde más se ha desarrollado este género híbrido a nivel local. A partir de este momento, citaré una serie de entrevistas que realicé a una cineasta y varias productoras, gestoras, bailarinas y teóricas latinoamericanas del género de la videodanza. Al respecto, Yuki Pastrana, bailarina, gestora y realizadora mexicana, resalta que,

en el caso de las propuestas que llegan de Latinoamérica, tanto el lenguaje coreográfico, como cinematográfico es mucho más audaz que en otros países, que se caracterizan por emplear un lenguaje más clásico. En el contexto

latinoamericano, lo que más me llama la atención es la explosión de colores, pensando en países como Colombia. En México, he notado que hay un interés mayor por los problemas sociales, por ejemplo, en relación con los feminicidios y la violencia contra la mujer. (Comunicación personal, 21 de diciembre del 2018)

Las propuestas seleccionadas para mi análisis son *Temblor*, de Silvina Szperling (Argentina); *Nada*, de Ana Karina Loeza (México), y *Extraña correspondencia*, de Rossina Bossio (Colombia), debido a la forma particular en que estas mujeres creadoras se apropian de las poéticas híbridas para hablar de sus realidades, expresar su visión del mundo y de la vida en sus proyectos audiovisuales. El trabajo de estas realizadoras se caracteriza por poner en práctica artística las categorías teóricas que he examinado previamente, pues, a través de su experimentación con la imagen, el cuerpo, el espacio y el movimiento, ponen en relevancia las nociones de campo expandido, coreografía expandida y extracampo, así como el papel de la construcción coreográfica para la cámara y la poética de lo indeterminado, que son los conceptos centrales que fundamentan una poética híbrida propia de la videodanza. En la propuesta de cada una se evidencia un intenso trabajo inter/transdisciplinar, que implica tanto un diálogo artístico en términos creativos como una posición epistemológica, en la que es necesario trascender los límites y las fronteras disciplinares para descubrir nuevas realidades, así se trate de construcciones ficcionales e imaginativas.

Otra razón de haber seleccionado la obra de Silvina Szperling, Ana Karina Loeza y Rossina Bossio se debe a que manifiestan una posición reflexiva y crítica en torno *los estereotipos femeninos y al significado de ser mujer* en las sociedades contemporáneas. Es decir que las nociones de resistencia y empoderamiento sirven de referencia para asumir los retos creativos a los que se enfrentan estas creadoras latinoamericanas. En sus videodanzas hay una constante alusión a la vida en las grandes ciudades, a fenómenos como la migración y el crecimiento urbano acelerado, donde hallamos espacios físicos y simbólicos en los que predomina el abandono, la incertidumbre y lo caótico. Los trabajos de estas realizadoras

permiten comprender en términos semiológicos la carga cultural, histórica, emocional y psicológica de un lugar específico, descubriendo cómo a través del cuerpo y del movimiento es posible apropiarse de dicho espacio, para explorarlo creativamente, para desbordar sus significados dados y para develar nuevas perspectivas críticas del sentido de ser mujer en nuestro tiempo.

La fuerza y vulnerabilidad de la piel a través de la imagen

Argentina es uno de los países latinoamericanos con mayor trayectoria en la experimentación con las conexiones entre danza y video, lo que se debe en gran parte a su tradición en la exploración con lenguajes y técnicas contemporáneas de la danza, no limitadas al folclor nacional ni al ballet tradicional europeo, sino que se han incorporado formas dancísticas y propuestas coreográficas que exploran cualidades y concepciones del movimiento más arriesgadas, ligadas con inquietudes contemporáneas y que a su vez manifiestan una serie de temáticas locales, vinculadas con el desarrollo del cine argentino.

Dicho contexto artístico ha incentivado la conexión de la danza con otros lenguajes artísticos, tal como ocurre con las artes visuales, particularmente con el desarrollo del cine experimental y del videoarte entre los años setenta y ochenta, en el que destaca el trabajo de la cineasta Narcisa Hirsch, quien a través de sus películas tuvo una fuerte influencia en las generaciones posteriores de realizadores argentinos. Esta es la antesala que dio origen a la propuesta de Silvina Szperling, quien es una pionera de la videodanza en Argentina, cuya serie de filmaciones ha ejercido una notable influencia en la construcción formal, el estilo narrativo y los imaginarios de este género en el resto de Latinoamérica. Por ello, la misma Szperling (2015) considera que Narcisa fue una pionera en la experimentación con la videodanza en el contexto cinematográfico argentino, de modo que se convirtió en un notable referente latinoamericano y ejerció una fuerte influencia en su propio trabajo:

Siendo una artista primordialmente visual y habiendo atravesado por el arte de la acción, Narcisa incluyó, desde el minuto cero de su cine, al

movimiento humano y al cuerpo en sí como uno de sus ejes primordiales [...]. Sus obras tempranas revelan un fuerte atrevimiento y un notable interés por temas trascendentes como la muerte, el amor, el sexo, el tiempo. (Szperling, 2015, p. 50)

Después de haber planteado estos antecedentes en el caso de la propuesta de Silvina Szperling, considero valiente y arriesgado uno de sus primeros trabajos, titulado *Temblor*, realizado en 1993. Esta pieza revela la liberación, a través del empoderamiento femenino, del trance dancístico y de la ritualidad, e incluso es posible encontrar un cierto misticismo. Todos estos elementos se articulan con una perspectiva espontánea e íntima de la corporalidad, partiendo de una reinterpretación de lo femenino, buscando una ruptura con los estereotipos y prejuicios sobre el significado de ser mujer, en toda su carga expresiva y poética. En este mismo sentido, resulta significativo que se trata precisamente de la mirada de la realizadora argentina Szperling, quien, desde su perspectiva como bailarina y directora cinematográfica, construye la pauta coreográfica, orienta las tomas del filme y selecciona las imágenes que dan lugar a cada uno de los detalles de este proyecto audiovisual, permitiendo a una lectura reflexiva e introspectiva sobre lo femenino en el contexto latinoamericano.

Ahora bien, la mayor protagonista de *Temblor* no es la desnudez del cuerpo femenino, aunque esté ahí siempre presente, durante cada una de las tomas de la filmación, sino que en realidad el papel central lo tiene la piel, la cual se extiende a lo largo de todo el cuerpo; la piel expuesta y recorrida por la mirada; la piel expandida con todos sus matices, sus variados tonos, sus diminutos pliegues, sus sutiles marcas, sus cicatrices y sus imperfecciones. Se trata de la piel que envuelve los órganos, de la piel que se contrae y que se distiende, pero también se refiere a la piel como archivo y memoria corporal; es decir, la piel como documento vivo, como huella del paso del tiempo y como testimonio del ser mujer. De manera que en esta videodanza no solamente el papel de la vista tiene un rol central, sino que el tacto adquiere un lugar fundamental, pues nos lleva a sentir el contacto de la piel con otra piel, a descubrir otro cuerpo danzante, a través de la cercanía y el tacto, desde una poética visual extraordinariamente lograda.

Al respecto, la filósofa y teórica de la danza, Mónica Alarcón (2015) plantea el papel del contacto en la adquisición de conciencia corporal y cómo en la danza y la percepción del movimiento el tacto tiene un papel primordial:

A pesar de que toda percepción está ligada estrechamente al movimiento, o, mejor dicho, no hay una sin el otro, pareciera ser que es en el tacto donde este entrelazamiento se manifiesta de forma más evidente. El sentido del tacto requiere la superposición del órgano que toca con la cosa tocada [...]. Asimismo, nos da una información parcial de lo tocado; para reconocer con los ojos cerrados qué es lo que estamos tocando, necesitamos recorrer (palpar) la superficie de lo tocado. (pp. 139-140)

En este punto resulta pertinente retomar la aproximación teórica de Jaques Fontanille sobre la relación entre soma y sema, especialmente en lo que se refiere a su reflexión sobre el papel concreto de la piel como instancia de contacto con el mundo y con los otros, como capa protectora del sí mismo, pero a su vez como frontera del propio cuerpo y de los otros. En este mismo sentido, la piel es interpretada como un límite entre lo interno y lo externo, pero a su vez como un punto de encuentro, a través del contacto y de la cercanía con los otros. La piel desde esta perspectiva semiológica se comprende como una tensión, que va de lo propio a lo ajeno, que implica un impulso o un movimiento intuitivo que implica abrirse hacia lo externo. Todas estas características de la piel son enfatizadas a través de los juegos cinematográficos y de los movimientos de la cámara de esta videodanza, revelando audiovisualmente dichas dinámicas y tensiones, lo que, desde mi perspectiva, permite comprender con mayor claridad las implicaciones epistemológicas, estéticas y afectivas de la piel en las diversas esferas humanas:

Tenemos que destacar el hecho de que la estructura rítmica y tensiva de la kinestesia se esfuerza en encontrar, por adecuación y ajuste, la estructura mereológica del *otro* cuerpo: reconocida como un cuerpo por otro cuerpo, la cosa se convierte en actante-objeto. Pero la secuencia puede ser completada: si en esa exploración del otro cuerpo lo que yo capto es su propia

tentativa de entrar en equivalencia (en resonancia o en disonancia) con el mío reconozco otro *mí-mismo*, es decir la carne de otro sujeto. (Fontanille, 2004, p. 145; cursivas en el original)

No se trata únicamente de concebir la piel como un simple envoltorio o como el límite de la carne, sino, tal como lo plantea Fontanille, de entender que la piel implica una relación dinámica del cuerpo al entrar en contacto con lo otro y con los otros, así como una reafirmación del propio yo y una forma de reconocer al otro, lo que desde mi perspectiva resulta aún más evidente y potente cuando se devela la relación de la piel con el movimiento corporal, y sobre todo en la danza, entendida como lenguaje expresivo y artístico. De aquí que sea indispensable comprender semióticamente la carne y la piel como espacios centrales en los cuales se encarnan las experiencias y vivencias sensomotrices, especialmente cuando el movimiento corporal deviene en estado de danza.

Las secuencias de esta videodanza se caracterizan por el movimiento repetitivo, los giros constantes, los saltos y las caídas, y el acercamiento y la separación de los cuerpos entre sí. Esta repetición no solo se logra a través del movimiento corporal, sino por el proceso mismo de la edición y posproducción de las imágenes, permitiendo que ciertas secuencias se repitan más intensamente, como puede ser el gesto de mover la cabeza, levantarse, girar hacia una dirección, lo que en algunas tomas se acentúa aún más con el movimiento simultáneo de todas las bailarinas. Técnica-mente, cabe destacar el uso de paneos, que se desplazan tanto horizontal como verticalmente, haciendo un recorrido por la piel, acariciándola con la mirada, por así decirlo, y encaminando la perspectiva del espectador hacia una dirección determinada.

Un aspecto muy relevante que configura la atmósfera emocional de *Temblor* está dado por la pauta musical, configurada centralmente por percusiones, pues, conforme avanza cada una de las escenas, el sonido de los tambores va adquiriendo mayor intensidad, articulándose intensamente con cada uno de los movimientos, hasta llegar a un punto climático que revela al cuerpo femenino en todo su esplendor. La música no solamente se liga a los movimientos de las bailarinas, sino que tiene una relación

directa con el movimiento de la cámara, tal como veíamos en la noción de coreografía para la cámara de Maya Deren. En *Temblor*, la cámara gira vertiginosamente, en sentido contrario a la posición de los cuerpos y a la dirección de los movimientos coreográficos, lo que genera una vorágine de imágenes y emociones que termina produciendo una sensación de vértigo en el espectador.

Finalmente, otro rasgo significativo de esta videodanza se refiere a la fragmentación del cuerpo femenino, tanto mediante ciertas tomas como por medio de la edición y la posproducción cinematográfica. Al respecto, es indispensable señalar que la cámara permite desarticular las partes del cuerpo, pero a su vez permite reconocer detalles sutiles, formas, texturas y colores que no pueden percibirse a simple vista. En ciertos momentos del filme, debido a los acercamientos y planos detalle, alcanza a notarse la respiración, los espasmos corporales, las palpitaciones del vientre, la contracción y distensión de los músculos, los ritmos de la respiración. Esta sutileza contrasta notablemente con la euforia de los movimientos y de la música, lo que se logra gracias a los mecanismos técnicos y narrativos del cine, que permiten captar cuidadosamente dichos detalles y brindarnos una perspectiva única del cuerpo en movimiento. Estas figuras metafóricas de la piel y del tacto resultan paradójicas, al tratarse precisamente de una videodanza, en la que es posible captar, simular y sublimar esas percepciones del cuerpo, aunque al mismo tiempo estamos cerca y estamos lejos, pero sin duda descubrimos una serie de cuerpos que sienten. Esta conciencia espaciotemporal es únicamente posible gracias al cuerpo, superando el giro cartesiano, pues no se trata ya de un sujeto pensante, sino de un sujeto sintiente.

Construcción de identidad y espacios emocionales

La segunda propuesta a analizar es *Nada*, realizada en el 2016 por Ana Karina Loeza, una joven bailarina y coreógrafa mexicana, que ha explorado la videodanza a partir de una serie de residencias internacionales, experimentando con diversos estilos dancísticos, además de explorar la potencia del audiovisual en conexión con la danza. En este sentido, concibe que el proceso de edición y posproducción da lugar a nuevas experiencias

sensoriales y emocionales, las cuales abren de una forma notable las posibilidades creativas hacia otras direcciones.

Para la realización de *Nada*, Ana Karina Loeza trabajó de la mano con el realizador griego Athanasios Konstantinou, quien fue el camarógrafo, productor y editor de esta propuesta. Loeza considera que no solamente es fundamental el dominio técnico de la cámara y poseer conocimientos cinematográficos, sino que resulta indispensable una empatía creativa y una apertura al diálogo, que permitan construir de forma conjunta las escenas fundamentales y las secuencias de movimiento. Esto se liga con los conceptos de campo expandido en Krauss y la poética de lo indeterminado en Eco, pues para el desarrollo de este proyecto el diálogo y el intercambio interdisciplinar son clave. Se trata de que el camarógrafo ponga su propio cuerpo en el proceso y sobre todo de seguir los movimientos del bailarín, de danzar junto con él desde la mirada y el imaginario que posibilita el lenguaje cinematográfico.

Esto a su vez se conecta con la noción de una coreografía para la cámara, de Deren, y la idea de una coreografía expandida, de Monroy, que he planteado previamente, pues se entabla un diálogo creativo a partir del cuerpo, del movimiento, del tiempo y del espacio. Por ello, una adecuada simbiosis entre bailarín y camarógrafo permite un buen desarrollo de la planeación, el ensayo y la ejecución, e incluso brinda un espacio para la improvisación en la videodanza. Al reflexionar sobre su proceso creativo, Ana Karina plantea que es esencial la escucha y la conexión entre quienes participan, debido a que la complicidad permite el flujo y la espontaneidad en el proceso creativo: “Para mí lo importante es el dejarse llevar del camarógrafo, es decir que siga su propia intuición y así va encontrando detalles. También es indispensable que el camarógrafo esté muy atento en el proceso y que esté dispuesto a escuchar” (Ana Karina Loeza, comunicación personal, 6 de octubre del 2019).

Un rasgo significativo de *Nada* es que surge de una residencia realizada por Loeza en China, sobre todo a partir de una búsqueda personal de sus raíces y de sus ancestros, además del contraste y las diferencias culturales. En este sentido, se pone en evidencia su condición de extranjera, pero a la vez la forma en que está ligada a dicha cultura, como un estar dentro y

fuera simultáneamente. De este modo, en *Nada*, la búsqueda de identidad en Ana Karina es traducida a una experiencia dancística y audiovisual: “El tema de China comienza desde que yo estuve en la carrera, en una investigación para la pieza de graduación, ahí descubro que tengo ascendencia china, y eso me empezó a interesar” (Ana Karina Loeza, comunicación personal, 6 de octubre del 2019).

Esta Videodanza se desarrolla en distintos espacios urbanos de la ciudad de Xiamen, adoptando y resignificando dichos lugares a partir del lenguaje coreográfico propio de la danza contemporánea. Esta pieza se caracteriza por su marcada dimensión introspectiva, incluso melancólica en ciertos momentos, lo que genera en el espectador notables tesituras emocionales, que producen una conexión íntima con la bailarina. Dicho efecto se debe al papel central que desempeña la luz natural en cada uno de los sitios donde acontece la danza, resaltando en cada toma cualidades como el color, las líneas, las texturas y la incidencia de elementos naturales, como la lluvia, de modo que se generan atmósferas muy particulares, que asociamos con estados psicológicos y emocionales.

Además de las secuencias de movimiento, son llamativas las pausas y los silencios que se enfatizan a lo largo de esta videodanza, lo que a su vez está ligado con los espacios de tránsito y convivencia urbana. La coreografía se sitúa en algunas plazas públicas, en ciertas construcciones abandonadas y en el flujo de personas en las calles de la ciudad de Xiamen, de manera que de generan dinámicas y transiciones que van de la presencia a la ausencia, de la pausa a la aceleración, de la soledad a la multitud, descubriendo con su exploración del espacio en esta ciudad china y sobre todo su experiencia dentro de una cultura que le es cercana y lejana a la vez.

Esta búsqueda de la identidad también implica un descubrimiento del propio cuerpo; es decir, de las vivencias encarnadas en la piel y de la memoria que guarda la carne, configurando el sí mismo y diferenciándolo de los otros. De aquí que sea muy relevante comprender el significado de la huella como memoria y como construcción de la propia identidad y de la historia personal. Al respecto, resulta clave la propuesta de Fontanille y su detenido análisis sobre el papel de las memorias figurativas y sensoriales aplicadas al contexto específico del arte conceptual, del cine y de la

literatura. Este semiólogo francés desarrolla en profundidad la relación entre huella y memoria, al examinar detenidamente la íntima conexión entre cuerpo y reminiscencia, entre identidad, huella, recuerdos e historia personal. En particular, me interesa retomar su noción de memorias de carnes móviles, la cual no se limita a comprender una perspectiva pasiva de la impresión o marca sobre el cuerpo, sino que defiende una dimensión dinámica de los procesos del recuerdo; es decir, una serie de movimientos asociados con ciertas vivencias y experiencias personales:

La “memoria muscular” es un fenómeno bien conocido por los psicólogos, y también por todos aquellos que tienen que aprender o enseñar un gesto deportivo, un paso de baile o cualquier habilidad motriz [...]. Existe, sin embargo, otra forma de integración y de ligazón, de tipo paradigmático, que consiste en asociar todas las sensaciones vinculadas a un momento, a un lugar, a una persona, o a una situación, en torno a un “marcaje” sensoriomotor. Esta forma de integración deriva directamente de la definición mínima de la *kinestesia*, como movimiento y sensación motriz que acompaña a cada sensación de contacto. (Fontanille, 2004, p. 206)

Estas memorias de carnes móviles adquieren un papel central en el contexto de la danza y de la videodanza, lo que se refleja notablemente en la propuesta coreográfica de Ana Karina, donde encontramos un trabajo sumamente introspectivo y autorreferencial, cargado de connotaciones emocionales que alimentan cada uno de los movimientos y de la búsqueda personal de esta bailarina. Tal como lo sostiene Fontanille, la impresión de la memoria en la piel no se plasma de forma superficial, sino que altera directamente la estructura de la carne y sus propiedades dinámicas, lo que transmite al espectador la intensidad de estas emociones con que vibra el cuerpo de quien danza, pero a su vez nos remite a las dinámicas del propio cuerpo, y por ello nos reflejamos en su piel.

Por otro lado, resulta notable el papel de la improvisación del movimiento en diversas secuencias, dependiendo de los espacios urbanos en los que se sitúa la danza, pero también del contacto con otros cuerpos, sobre todo de los transeúntes, de la gente que pasa cotidianamente,

desplazándose al trabajo o a su hogar. Este efecto del movimiento se nota más en algunas secuencias que en otras, en las que, a partir de lo que acontece *in situ*, del estado de la luz y del flujo de personas, se origina la improvisación. En palabras de la filósofa de la danza Mónica Alarcón (2015), la improvisación no implica una absoluta espontaneidad, sino más bien un equilibrio entre el dominio del movimiento y la técnica del bailarín con la combinación de ciertos elementos inusuales, que le ponen retos concretos y lo llevan a fluir de nuevas formas:

La improvisación en la danza se entiende generalmente como opuesta a una coreografía en la cual todos los movimientos, temas, entre otros aspectos, están predeterminados. Al contrario, una improvisación exitosa depende en la mayoría de los casos del dominio y cálculo del azar. Este último desestabiliza lo conocido y rompe el flujo habitual de las preferencias personales. (p. 128)

En esta videodanza se enfatiza también la conexión entre el movimiento y la música a lo largo de toda la coreografía para la cámara, y sobre todo da lugar a una serie de tesituras emocionales, las cuales se conectan directamente con la expresión corporal, la gestualidad de la bailarina, así como con la intención de las secuencias de movimiento. Resulta significativa la experiencia que se genera en el espectador con respecto a la percepción del tiempo, pues hay momentos de la partitura y de la coreografía que son más dinámicos, en contraste con algunas escenas que resultan más pausadas y lentas, en las que además se genera un espacio introspectivo. La pieza musical, titulada *Camerino 4*, compuesta por el islandés Ólafur Arnalds, mezcla las notas de un violín con ruidos ambientales y sonidos digitales, lo que genera una composición compleja que enfatiza la dimensión experimental desde la sonoridad. Este rasgo lo encontramos también en otros artistas y bandas reconocidas de Islandia, como Sigur Rós y Björk, quienes, además de ser muy experimentales musicalmente, imprimen un notable carácter nostálgico, introspectivo y emocional en sus composiciones.

Para terminar mi análisis de *Nada*, me parece relevante hablar de la dimensión performática de esta propuesta, lo que se relaciona con la forma en que se intervienen y apropian los espacios urbanos en las diversas secuencias de esta videodanza. Una de las últimas escenas ocurre en un centro comercial, con aparadores, vitrinas, tiendas y marquesinas, así como el tránsito de las personas que pasan por ahí. Esto genera una sensación de desconcierto, que rompe la rutina cotidiana de quienes habitan usualmente dicho espacio, y precisamente esta irrupción mediante la danza genera nuevas experiencias y lecturas sobre el espacio urbano. Sobre este aspecto, Ana Karina narra cómo llevó a cabo dicho encuentro y generó las condiciones para que emergiera lo inesperado y lo espontáneo: “Una señora en el centro comercial iba caminando y de pronto se percató de que algo estaba pasando, entonces se detuvo a ver y curiosamente terminó siendo parte de una de las secuencias de la videodanza” (Ana Karina Loeza, comunicación personal, 6 de octubre del 2019).

Cruzar las fronteras entre disciplinas artísticas

La última videodanza que examinaré es *Extraña correspondencia*, que es un proyecto colaborativo de la compañía colombiana Cortocinesis y la artista bogotana Rossina Bossio. Este proyecto se caracteriza por su *dimensión abierta y transdisciplinar*, la cual mezcla una gran diversidad de lenguajes artísticos, pues surge originalmente de una serie fotográfica, que después se traduce a una serie de retratos pictóricos femeninos y finalmente se convierte en una serie de videodanzas. De aquí la importancia del diálogo de saberes, de la influencia y los préstamos entre disciplinas artísticas, así como del papel de los géneros híbridos en los procesos creativos contemporáneos. Para Rossina, este interés por explorar una gran diversidad de lenguajes artísticos ha estado presente en toda su carrera, y lo liga directamente con el papel del cuerpo en sus procesos creativos: “Soy artista multidisciplinaria, desde hace ocho años y trabajo con pintura, con video y danza [...]. Me veía en la necesidad de expresarme no solo con un pincel y un lienzo, sino también con todo mi cuerpo” (VICE en Español, 2017).

Las fotografías tomadas por Bossio le sirven de base para desarrollar un proyecto pictórico en el cual retrata mujeres en contextos cotidianos,⁴ y a la vez dichas pinturas cobran vida y movimiento a través de la serie de videodanzas realizadas en colaboración con Cortocinesis. Es necesario recalcar la autonomía e independencia entre cada uno de los momentos de este proyecto, aunque a su vez se logra construir una perspectiva transversal a todas ellas, que complejiza el proceso creativo y cuestiona las fronteras disciplinares. Este rasgo de su proyecto se remite a la poética de lo indeterminado, planteada por Eco, pues Bossio experimenta con nuevas poéticas y dimensiones simbólicas de lo presentado/representado/interpretado, que se liga con la traducción y adaptación de un medio artístico a otro. Este ejercicio interpretativo y semiológico genera una reflexión sobre las conexiones y diferencias entre lenguajes artísticos, pero a la vez planteando una serie de cuestionamientos epistemológicos sobre la necesidad de trascender las fronteras disciplinares, además de la importancia de una mirada transversal que dé cuenta de la complejidad de los procesos creativos y cognitivos de nuestro tiempo.

En *Extraña correspondencia*, los espacios olvidados, decadentes y en estado de ruina, lo que se conecta con la idea de campo expandido, de Krauss, se vuelven el escenario central de las secuencias en movimiento y de las coreografías para la cámara. Resulta llamativo que, si bien se trata de espacios que incluso podemos identificar con contextos urbanos y cotidianos, también estos ambientes se construyen desde una mirada ficcional e incluso con una cualidad onírica, que solamente es posible mediante una poética de la imagen y a través de los recursos cinematográficos que brinda la videodanza. Algunos elementos que se presentan en este proyecto audiovisual son objetos que suelen ser acumulados, amontonados y arrumbados,

4 En este sentido, considero relevante mencionar que en la propuesta de Rossina Bossio aparece de forma constante el tema de la mujer en el contexto contemporáneo; de hecho, gran parte de sus obras pictóricas consisten en retratos femeninos que cuestionan y desafían los roles socialmente aceptables. Dicho rasgo puede apreciarse también en sus series fotográficas y en sus proyectos audiovisuales, en los que encontramos una alusión crítica a los estereotipos de la mujer en muy diversos contextos. También en su trabajo es muy relevante la mediación de la imagen en la configuración de lo femenino, a través de diversos formatos y disciplinas artísticas.

como sillas, puertas, carros destrozados y escombros, los cuales hacen parte del imaginario urbano, pero aquí cobran nuevos significados, connotaciones e interpretaciones: “Busqué espacios caóticos de todo tipo, pero para los videos me enfoqué en cuatro elementos, que fueron las sillas, las puertas, los carros estrellados y las ruinas. Son espacios caóticos, pero tienen una magia, todos eran elementos que representaban transitoriedad” (VICE en español, 2017).

Estos objetos cotidianos se asocian con estados emocionales y psicológicos a través de las secuencias de movimiento y las coreografías realizadas por los bailarines. Es así como lo inservible y lo obsoleto se convierten en una metáfora sobre la posibilidad de cambio y la necesidad de transición, como un punto de quiebre para el individuo contemporáneo. En este sentido, el movimiento corporal se vuelve una forma auténtica de liberación, en un modo de asumir lo caótico y lo inestable, dándole una nueva experiencia e interpretación a través de la expresión corporal, la gestualidad y la dramaturgia, abriendo la posibilidad de encontrar extrañas correspondencias: “La puerta es la que más representa incertidumbre para mí, una puerta cerrada es una oportunidad cerrada, pero también una apertura a un mundo nuevo, a un universo nuevo, cosas que no sabemos que puedan pasar” (VICE en español, 2017).

En una de las secuencias, Rossina se vuelve protagonista y participa en el desarrollo de la coreografía en conjunto con Cortocinesis, implicando su propio cuerpo en el proceso creativo y no solo dirigiendo desde afuera. Dicha escena sucede en una especie de ático, que contiene una pila de sillas amontonadas, en una estructura inestable, que parece a punto de caerse. En este espacio, Rossina y los bailarines se desplazan manipulando y reubicando las sillas en el espacio, cambiándolas de posición, atravesándolas y jugando lúdicamente con ellas, enfatizando y resignificando la dimensión plástica, visual y escenográfica de los objetos cotidianos.

Para concluir este apartado, me gustaría enfocarme en el trabajo corporal de la compañía Cortocinesis, la cual para este proyecto desarrolla técnicas propias de la danza contemporánea, conectándolas directamente con los espacios, generando tensiones, paradojas y contradicciones a través de la construcción coreográfica para la cámara, pero a la vez integrando

todos estos elementos en una misma escena. Una de las técnicas empleadas es la *arquitectura móvil*, caracterizada por la intervención de un espacio físico como parte esencial del montaje coreográfico. Esta técnica dinamiza notablemente las estructuras y los objetos que se encuentran en cada uno de los espacios donde acontece la videodanza, incorporando elementos como la gravedad, los apoyos, el contrapeso y los diversos niveles; jugando con los apoyos, los desplazamientos y los desequilibrios, y llevando a cabo recorridos inusitados, que generan múltiples perspectivas del cuerpo en movimiento y nos transportan a espacios imaginarios.

Algunas ideas transversales a manera de conclusión

Las videodanzas analizadas a lo largo de este capítulo se caracterizan por generar nuevas rutas, preguntas y experiencias propias del contexto latinoamericano, ampliando las categorías de análisis semiológico, pero a la vez generando una reflexión teórica, estética y epistemológica sobre los procesos creativos y las inquietudes artísticas locales. En todos los proyectos encontramos apuestas arriesgadas, que procuran salir del área de confort y de los lugares comunes, pues desafían los estereotipos del cuerpo y de la danza, de los tabúes y de los prejuicios que suelen acompañarlos. Estas videodanzas se distancian de la figura estetizada e idealizada de las bailarinas y de los cuerpos femeninos, así como de las concepciones tradicionales de la danza clásica y del virtuosismo. En contraste, encontramos perspectivas más sutiles, personales e íntimas, que juegan con la imagen en movimiento, con las connotaciones simbólicas de la identidad femenina, así como del cuerpo, del tiempo y del espacio en contextos locales y de acuerdo con las coordenadas latinoamericanas.

En la propuesta de cada una de estas artistas, bailarinas, realizadoras y productoras encontramos un profundo interés por dialogar, explorar y probar una gran multiplicidad de técnicas de movimiento, de elementos formales, de campos disciplinares y de recursos tecnológicos, evidenciando el sentido y las posibilidades de una mirada intersticial y transdisciplinar, como parte fundamental de las poéticas híbridas, del cuerpo y de la tecnología en Latinoamérica. Silvina, Ana Karina y Rossina no se dejan llevar por la novedad, el asombro y la espectacularidad que puede encontrarse

en los nuevos medios y en los insumos tecnológicos, sino que más bien adoptan dichos recursos de forma clara y precisa en función lo que desean comunicar, dejando una impronta de su propia voz e incluso de una perspectiva femenina en cada una de sus propuestas, que no son heterogéneas y que, si bien dialogan entre sí, también poseen rasgos específicos que las diferencian, tanto en los lenguajes disciplinares como en las técnicas de movimiento, las sensibilidades y las temáticas específicas que cada una aborda.

Desde una perspectiva semiológica, el trabajo de estas realizadoras muestra la fuerza y el sentido del cuerpo para transmitir mensajes reflexivos y contundentes sobre la diversidad y complejidad de lo femenino en Latinoamérica, enfatizando la dimensión sensomotriz de las búsquedas epistemológicas, de los cuestionamientos y de la construcción de identidad en los ámbitos locales. En cada una de estas videodanzas, el cuerpo femenino no se interpreta como un accesorio, como un simple vehículo o como un mero pretexto, sino que se vuelve el foco central de las indagaciones creativas, dancísticas y existenciales de cada una de ellas, por lo que la estrecha articulación entre el soma y el sema adquiere una dimensión única en estas propuestas artísticas. En cada uno de estos trabajos se vislumbran las categorías de la carne, no solamente como sustrato o soporte, sino como condición dinámica que abre las posibilidades de ser mujer; la piel como límite y envoltura, pero a la vez como espacio de vulnerabilidad, expresión y emoción; las memorias del cuerpo, las huellas o marcas del tiempo y la construcción de la identidad y de la historia personal. De este modo, la reflexión semiótica, estética y epistemológica adquiere un papel central en la reflexión de los procesos creativos realizados por mujeres que involucran su propio cuerpo en el proceso y desarrollo de las artes vivas, especialmente en el caso de la danza y sus formas expandidas, como la videodanza, en la que el lenguaje coreográfico y el cinematográfico se fusionan para potenciar la dimensión sensomotriz, epistemológica y emotiva del cuerpo femenino.

También es necesario señalar que las tres videodanzas analizadas se vinculan estrechamente con la construcción de una perspectiva abierta, con una dimensión poética de lo indeterminado y con una interpretación de los procesos creativos como espacios que están en continuo movimiento,

como campos expandidos, los cuales amplían nuestras percepciones sensibles, nuestras emociones y nuestras experiencias cognitivas. A su vez, esta perspectiva expandida brinda a las artistas la capacidad de relacionar los procesos creativos y productivos en las artes hoy en día, con la apertura a la participación e interacción de las personas. Se trata de una concepción expandida del público, la cual supera el rol pasivo y meramente contemplativo, lo que abre un notable espacio a la plurisignificación de las interacciones y de las experiencias.

En el caso de *Temblor*, de Silvina Szperling, encontramos el significado del tacto y de la piel, así como los recorridos de la mirada que, gracias al gesto y la expresividad corporal, develan una lectura semiológica de lo femenino a través de la danza ritual, de la experiencia mística y de los ritmos de las percusiones, traducidos en una perspectiva liberadora y empoderada del ser mujer en estado de danza. En *Nada*, de Ana Karina Loeza, descubrimos una experiencia y una reflexión muy personal e íntima sobre la construcción de identidad, las implicaciones de ser extranjera, los contrastes de la migración y los imaginarios de las grandes ciudades, así como las paradojas entre la soledad y la multitud, entre el ruido y la calma, entre la aceleración y la pausa, entre la rutina de lo cotidiano y la espontaneidad *de lo inusitado*, que hacen parte de las dinámicas sociales, culturales y políticas en Latinoamérica. En *Extraña correspondencia*, hallamos también un interés de Rossina Bossio por explorar las grandes ciudades, sobre todo enfocándose en la noción metafórica y literal de lo caótico, de los espacios olvidados, de las ruinas urbanas a través de una mirada poética y una aproximación estética, que se caracteriza por transitar múltiples lenguajes artísticos, que van de la fotografía a la pintura y finalmente a la videodanza, poniendo en evidencia la dimensión epistemológica de las poéticas híbridas, la cual implica tanto un ejercicio semiótico de traducción y adaptación como un reto práctico en relación con la interdisciplinariedad artística.

Las propuestas de estas artistas latinoamericanas generan reflexiones y perspectivas críticas sobre la relevancia de una mirada femenina en relación con las problemáticas sociales, culturales y artísticas contemporáneas. A su vez, se apropian de múltiples lenguajes expresivos, alimentando sus posibilidades narrativas, generando nuevas formas de semiosis

y deconstruyendo y resignificando los cuerpos, los espacios y los tiempos situados en coordenadas locales. Esto se liga también con las ventajas de los recursos tecnológicos y los nuevos medios en las artes, pues, gracias a géneros híbridos como la videodanza, se brinda un espacio de expresión más amplio y autónomo para las mujeres realizadoras, lo que da lugar a nuevos circuitos y dinámicas, que no se limitan a los espacios institucionales y permiten difundir su trabajo en contextos muy diversos.

Finalmente, *Temblor*, *Nada* y *Extraña correspondencia* ponen al descubierto categorías teóricas de la semiótica, la estética, la teoría de la imagen y la filosofía de la danza, como las nociones de obra abierta, campo expandido, extracampo, coreografía para la cámara, coreografía expandida, archivo corporal, carácter fluctuante, transdisciplinariedad, memorias corporales y experiencias sensomotrices, pero no entendidas desde una perspectiva general, elevada o abstracta, sino aplicadas directamente al flujo del movimiento, a las dinámicas de lo continuo/discontinuo y sobre todo a los cuerpos femeninos sintientes en Latinoamérica. Indudablemente, esta serie de videodanzas y sus creadoras dan paso a una nueva gama de posibilidades creativas e incentivan el surgimiento de originales poéticas híbridas del cuerpo, la danza y la tecnología, las cuales amplían las discusiones, las perspectivas críticas y las miradas de lo femenino en los procesos creativos contemporáneos.

Referencias

- Alarcón, M. (2015). La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 37(106), 113-147. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762015000100005
- Bossio, R. (2017). *Extraña correspondencia* [video]. Vimeo. <https://vimeo.com/162285191>
- Caldas, P. (2015). Poéticas del movimiento: interfaces. En X. Monroy y P. Ruiz (eds.), *Memoria histórica de la videodanza* (pp. 29-41). Fundación Universidad de las Américas.
- Contreras, M. J. (2012). Introducción a la semiótica del cuerpo: presencia, enunciación encarnada y memoria. *Cátedra de Artes*, (12), 13-29. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/7586>

- Deren, M. (2013). La magia es nueva. En C. Martínez (ed.). *El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren* (pp. 42-48). Arte Editorial.
- Eco, U. (1990). *Obra abierta*. Ariel.
- Fontanille, J. (2004). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Fondo Editorial.
- Krauss, R. (2009). La escultura en el campo expandido. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (pp. 289-303). Alianza.
- Loeza, A. (2016). *Nada* [video]. Vimeo. <https://vimeo.com/192263182>
- Mangieri, R. (2010). Continuo y discontinuo: elementos para una semiótica de la danza y el movimiento. *deSignis*, 16, 15-21. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066735002>
- Monroy, X. (2019). *Coreo-cinema: relaciones y tránsitos en constelación medial* [tesis de maestría]. Repositorio institucional de la UNAM. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/3536395>
- Posada, C. (2014). La transparencia del videodanza dentro del cuerpo danzante. *Artes, la Revista*, 13(20), 183-203. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/326226>
- Szperling, S. (1993). *Temblor* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=axEEcBvN_f4
- Szperling, S. (2015). Ritual in transfigured time: Narcisa Hirsch. Poesía sufí, danzas extáticas y mirada de mujer. En X. Monroy y P. Ruiz (eds.), *Memoria histórica de la videodanza* (pp. 47-70). Fundación Universidad de las Américas.
- VICE en Español. (2017, 27 de octubre). *Making of: Extraña correspondencia de Rossina Bossio* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CcknJN9Cvgc>

VII

PASIONES DEL EXILIO EN PAISAJES SEMIÓTICOS DE LA NARRATIVA DE JOSÉ MARTÍ

PASSIONS OF EXILE IN THE SEMIOTIC LANDSCAPES OF JOSÉ MARTÍ'S NARRATIVE

Andrés Castiblanco Roldán

Resumen

La semiótica del paisaje es una de las tendencias de las que se han ocupado los estudios del signo de manera particular e interdisciplinaria, en especial del último modo en la medida en que los utillajes semióticos se han puesto al servicio de ciencias sociales como la historia, la geografía y la literatura. El presente texto es producto de los procesos de análisis que se realizan dentro del grupo Representación, Discurso y Poder, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, que hace más de veinticinco años se propone desarrollar de manera crítica estudios sociales del lenguaje, el discurso y la imagen en sus contextos como un ejercicio de interacción interdisciplinar, con referentes como Algirdas Greimas, Jacques Fontanille, Paolo Fabbri, Agustín Berque, Yi-Fu Tuan, Yuri Lotman y Pierre Chaunu, entre otros autores, que en este caso específico ponen en contacto las disciplinas en clave de modulación del paisaje semiótico que se construye desde una voz latente y al mismo tiempo ubicada en Latinoamérica como la migración. Por tal motivo, a partir del exilio como categoría de apertura, este texto se propone desarrollar una hermenéutica y una semiótica del texto literario de José Martí como exponente clásico de esta literatura del destierro. Con la exploración de un corpus compuesto por algunas de sus obras, se busca dar cuenta del papel del exilio como categoría semiótica y territorial latente en las creaciones y concepciones estéticas corpoterritoriales vulneradas para proponer una línea de trabajo en semióticas del destierro y la migración.

Abstract

The semiotics of landscape is one of the tendencies that have been dealt with by the studies of the sign in a particular and interdisciplinary way, especially in the last mode to the extent that the semiotic tools have been placed at the service of social sciences such as History, Geography and Literature. The present text is a product of the analysis processes carried out within the Representation, Discourse and Power group of the Universidad Distrital Francisco José de Caldas, which for more than 25 years has proposed to critically develop social studies of language, discourse and image in their contexts as an exercise of interdisciplinary interaction with referents such as Algirdas Greimas, Jacques Fontanille, Paolo Fabbrì, Agustín Berque, Yi-Fu Tuan, Yuri Lotman y Pierre Chaunu, among other authors, who in this case specifically put in contact the disciplines in key of modulation of the semiotic landscape that is built from a latent voice and at the time in Latin America as is that of migration. For this reason, starting from “exile” as an opening category, this text proposes to develop a hermeneutics and semiotics of the literary text of José Martí as a classic exponent of this literature of exile. With the exploration of a corpus of some of his works we seek to account for the role of exile as a semiotic and territorial category latent in the creations and aesthetic conceptions of banished-body/territorial creations and to propose a line of work in semiotics of exile and migration.

Introducción

*Duermo en mi cama de roca
mi sueño dulce y profundo:
roza una abeja mi boca
y crece en mi cuerpo el mundo.*

JOSÉ MARTÍ, *Versos sencillos*

El exilio podría erigirse como el punto de partida para una semiótica de la migración, y, en este caso, latinoamericana. El exilio es una acción

que identifica una subjetividad sensible en quienes experimentan el fenómeno de abandonar su hogar en el sentido más amplio del término. Se reconoce en esta figura actancial el elemento activador de la añoranza territorial o, por el contrario, del miedo al retorno. Latinoamérica en su devenir, incluso desde la invasión europea a su ontología ancestral como Abya Yala, se ha enfrentado al trasfondo de los exilios de quienes se resisten a los embates de las vejaciones de las tomas y los despojos de las guerras mientras se adaptan a la solidaridad o el rechazo de los puertos en donde son recibidos.

Si se erigiera un monumento como los que la cultura castrense ha situado por los caídos en las guerras y conflictos, pero en honor a los exiliados por desplazamiento forzado o migración, la mayoría de países de Latinoamérica tendría que montar monolitos de increíble dimensión para grabar los nombres de millones de personas que han tenido que vivir el exilio como una experiencia definitoria de sus vidas. De este panorama la literatura no solo no escapa, sino que hoy aparece en la escena como un instrumento histórico de expresión e identidad de una catarsis social sobre la añoranza de lo que se queda y para enfrentar la indiferencia o la xenofobia como posibilidades también histórico-culturales de acogida que sobrepasan a la acostumbrada y quizás agonizante solidaridad en los lugares de arribo para quienes escapan (Basáñez, 2021).

Sería posible tomar al azar cualquier país del cono sur o de Centroamérica en sus diásporas, que están llenas de migraciones de escritores, sea por ideología política, presión económica, censura social e incluso por oposición a las prácticas mafiosas, como las del paramilitarismo y el narcotráfico en Colombia en los años ochenta y noventa, o las dictaduras de Chile y Argentina en los setenta. Históricamente, el exilio se ha situado incluso desde la experiencia de quienes lucharon contra la invasión europea en los siglos xv y xvi, pasando por las cacerías de herejes por parte de la Iglesia y de la milicia europea de los siglos xvii y xviii y las luchas entre facciones en las revoluciones de independencia de los siglos xix y xx, de modo que el exilio ha sido una constante de expulsión, sea por salvamento o por castigo.

Por lo anterior, el presente texto, desde utillajes semióticos, geográficos e históricos, propone pensar a través de los ojos y los recursos de la literatura de José Martí a la isla de Cuba como caso específico, si no pionero, en la historia del siglo XIX y XX, de la diáspora literaria migrante de Latinoamérica. Esta isla fue un enclave que sirvió de guarnición de las huestes invasoras españolas, y su desarrollo histórico ha estado vinculado con los relatos de quienes han vivido en diferentes momentos el exilio como condición o identidad de vida; formas de sensibilidades y significados en los cuales la añoranza se transforma en un agente entre negado y enaltecido como forma de la experiencia.

Para el caso del presente capítulo, se propone entrar en contacto con el exilio y su producción sensible, que Greimas y Fontanille (2017) sitúan, como respuesta a su carácter actancial negativo, en una sensibilización pasional discursiva, con su respectiva modalización narrativa, en el gesto literario de quien experimenta su despojo espacial y por lo tanto la reincorporación de su sentido *corpoterritorial vulnerado*.¹ Mediante un análisis de la modalidad narrativa del paisaje como unidad semiótica que forma el sentido de lugar en el territorio (Nogué, 2015), se busca encontrar en la exploración del corpus, compuesto por una selección de obras de José Martí, algunos puntos clave de diálogo con la configuración de cómo el exilio, como efecto de des-terror o sacar del territorio, puede situarse como un *antiactante* pionero de la experiencia semiótica migrante en relación con el paisaje como identidad del territorio; antiactante porque, como lo recuerdan Greimas y Fontanille (2017), la inestabilidad actancial se produce en los intercambios entre el sujeto y el objeto. En este caso, la tensión de fondo es porque el exilio es la negación de estar en territorio, de modo que el territorio

1 Es importante situar, con base en Deleuze y Guattari (2010), que, cuando se desterritorializa, al tiempo se reterritorializa, en términos de despojarse de sí mismo para volverse a conformar en la lógica del capital; en este caso, el cuerpo despojado de su territorio social que lo identifica pasa a cobrar conciencia de su ser territorial, y lo encarna en su experiencia tornándose en un cuerpo que moviliza a su ser despojado de espacio. Por esta razón propongo el concepto de ser corpoterritorial vulnerado, en el sentido de ser un ser que se reterritorializa desde el despojo, el negativo de su experiencia social geográfica.

pasa de ser un objeto a ser un sujeto perdido, y el sujeto, al quedar des-territorializado, se objetualiza por ser despojado de su nicho no solo funcional, sino emotivo (es así como los migrantes se convierten en números en sus países de acogida).

Como consecuencia, la literatura se propone como escenario de emergencia de la modalización narrativa del espacio poético de la tierra perdida o de añoranza que recordamos en las obras de José María Arguedas (2009), en Perú; o de los rencores del destierro y el modelo de nación creado por la burguesía católica en José María Vargas Vila (2005), o del artista en la existencia estética de lugares y momentos en José Asunción Silva (1996), en Colombia, entre otros que hablan en el tiempo con las vicisitudes del no lugar *sobremoderno* de la sociedad contemporánea, que ha posicionado la teoría antropológica de Marc Augé (2008).

Con relación a esto, sin ahondar en los paisajes de despojo de los mundos africanos gracias a la trata trasatlántica, que puede ser objeto de un proceso amplio de investigación,² o en los europeos en su clave romántica (Calatrava, 2009), se propone en términos de lo latinoamericano el carácter de paisajes móviles o migrantes de naciones que históricamente han situado el exilio como una figura simbólica recurrente de su historia. En este caso, el exilio de Martí, que examinaremos, también dialoga con el de Simón Bolívar, que modula la producción de la conocida Carta de Jamaica, en 1815, con la que se proyecta la gesta de la independencia de la Nueva Granada (hoy Colombia, Ecuador y Venezuela).

Como lo ha señalado el geógrafo francés Augustin Berque (2009), estamos ante la profusión de un paisaje e incluso de un pensamiento paisajero (lo paisajero recoge el territorio más allá de lo físico en sus sentidos poéticos y narrativos) cuando se reconstruyen las

2 Queda una deuda cuando se abre esta ventana con la gran potencia de los relatos de la trata trasatlántica, de la que podría dejarse a modo de sugerencia tomar pistas de trabajos como el de Ferreira de Almeida (2018), que revisa lenguajes estéticos, como las plásticas y la literatura, o el de Nieto y Riaño (2011), que revisa el contexto discursivo y literario del siglo XIX.

manifestaciones estéticas del lugar, mediante la creación literaria, en este caso, que está provista de figuras tanto semánticas en función del sentido de las palabras como semióticas en el despliegue simbólico de las imágenes que circulan y se evocan en cada apartado, que permiten dar cuenta de cómo el territorio configura lenguajes sensibles diversos que promueven luchas políticas y, en consecuencia, cambios geoculturales, como los que ha vivido Cuba.

Para abordar el tema, se propone como base la dimensión analítica de la pirámide de análisis del paisaje (figura 1), desarrollada como mecanismo de estudio de los paisajes (Castiblanco, 2020). En este sentido, dicha estratagema se compone de una triada, en cuyo centro el paisaje se produce o se constituye a partir de tres elementos configuradores: primero, una *superficie de registro*, adaptada de Halliday (2005), también denominada *selección del lugar*; en este caso, la distinción no es aleatoria, sino que viene del rompimiento de la relación con el territorio, y ahí surge el distanciamiento que subjetiva el lugar y lo define en cuanto se extraña y está alejado de la vivencia directa; la selección del lugar se articula con la *experiencia sociocultural espacial*, como segundo elemento, que podría denominarse de anclaje, pues trae consigo la memoria y el vínculo, los cuales, al pasar por la *semiosis de las formas de percepción*, el tercer elemento, realizan un movimiento de modulación semiodiscursiva del paisaje, que, como rostro del territorio, es un tejido vivo, que habla desde sus morfologías.

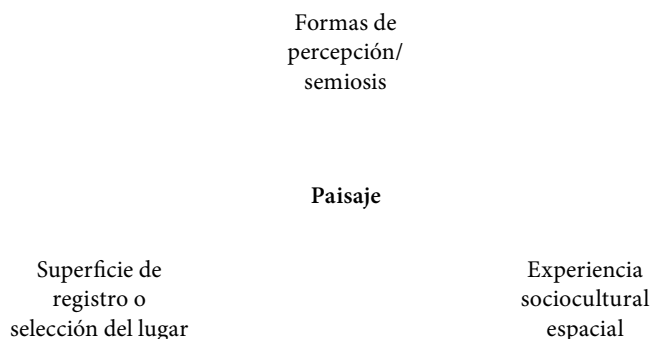


FIGURA 1. PIRÁMIDE DE LA SEMIOSIS DEL PAISAJE

Fuente: elaboración propia, con base en Castiblanco (2020) y Halliday (2005).

El agenciamiento del exilio en el marco de la superficie de registro retoma la premisa de Italo Calvino (1999), a través del diálogo de Marco Polo con el Kublai Kan sobre la ciudad de Isidora: establece un puente entre lo que un hombre vive (experiencia y memoria) y lo que sueña y proyecta (añoranza y deseo):

En todas estas cosas pensaba el hombre cuando deseaba una ciudad. Isidora es, pues, la ciudad de sus sueños; con una diferencia. La ciudad soñada lo contenía joven; a Isidora llega a edad avanzada. En la plaza hay un murete donde los viejos miran pasar a la juventud: el hombre está sentado en fila con ellos. Los deseos ya son recuerdos. (p. 20)

Explorar el deseo, segundo elemento del binomio anteriormente mencionado, remite a la distancia del hogar como posibilidad de punto de refugio y, al tiempo, de olvido del mundo, como lo recuerda Yi-Fu Tuan (2015): “Una de las razones por las que nos mostramos sentimentales hacia el hogar es porque este es el único lugar donde durante unas pocas horas cada noche nos entregamos al lujo del olvido” (p. 34).

Del mismo modo que en la obra de las Ciudades invisibles, de Calvino, la expresión de ellas llega mediante sus signos situacionales en el relato de Marco Polo a Kublai Kan (la plaza y el murete como signos de contemplación de la ciudad de Isidora), para José Martí el paisaje de su país aterriza en la relación del agenciamiento del exilio con la trama memoria-deseo. En este caso, vale la pena mencionar que la Cuba de fines del siglo XIX era una mixtura de diferentes fuerzas sociales y culturales, las cuales se explican enseguida.

Una superficie de registro y la experiencia sociocultural espacial percibida: el retorno repentino de Martí a Cuba a finales del siglo XIX³

En primer lugar, en la selección de superficie de registro o lugar, en el sentido de la triada de percepción del paisaje (figura 1), se hace una aproximación a cuál era la Cuba de fines del siglo XIX, retomando el exilio como antiactante que pone en tensión la percepción de los estados de cosas con los estados del ánimo (Greimas y Fontanille, 2017). En el primer caso, el estado de cosas que remite al mundo de quien propone esta superficie de registro territorial. Una interacción situada en la triada de producción del espacio (Castiblanco, 2020), en la que la producción simbólica y material del lugar invoca la interacción de la experiencia sociocultural y las formas de percepción en el juego de construcción simbólica/emotiva.

La isla en toda su expresión geográfica era un enclave estratégico para la época. Por un lado, España, con su dominio colonial casi extinto, se aferraba a no abandonar las Antillas, único relicto de su vasto imperio, que decayó cuando las ideas de la Ilustración y las demandas de igualdad en recursos, política y administración hicieron de las naciones continentales repúblicas independientes. Esta situación dejó a Cuba como fortín, en donde se ubicaban los cuarteles y guarniciones que aprovisionaban a los ejércitos realistas, además de ser una fuente de riqueza, gracias al azúcar.

En esta tierra proliferaba la producción azucarera, para la cual, según Santamaría (2023), se hicieron incipientes esfuerzos en el occidente de la isla en la primera década de del siglo XIX; sin embargo, el aumento de la mano de obra por la migración poblacional a la isla, la caída de la gran oferta azucarera de Haití y la liberación de las colonias españolas continentales hicieron que, desde 1840 y entre los decenios de 1860 y 1880, se acelerara la producción, favorecida tanto por la Revolución Industrial como por las necesidades del Imperio español, en guerra y con pérdidas territoriales en diferentes flancos.

Las ciudades cubanas, gracias a las bonanzas particulares de la naciente industria, se caracterizaban por tener los artilugios simbólicos del

3 La historia y condiciones de Cuba pueden ampliarse en una reconstrucción clave hecha por Chaunu (1972).

mundo colonial, como cúpulas y techos a dos aguas, en una superficie de renovación neoclásica, con cornisas, templetes y columnatas, propias de los estilos franceses e italianos, que instalaron ese lenguaje de paisajes republicanos (Castiblanco, 2019), colmados de un concepto de civilización que se distanciaba del monte y sus caminos polvorientos. Asimismo, la isla se consolidaba como base de operaciones de los ingenios, mientras que al norte del golfo de México se fortalecía la red de movilidad con Estados Unidos.

En consecuencia, proporcionalmente a los deseos de expansión estadounidense, se encontraba el deseo de muchos criollos blancos de anexar la isla al vecino del norte, sentimiento que políticos y militares de esta nación compartían, aunque preferían guardar prudencia, ante posibles beligerancias trasatlánticas con una España aún instalada, por lo que en principio era clave enfilar sus intereses hacia la causa de la independencia cubana, la última colonia española en América. La migración aumentó hacia la década de 1860 como parte del recrudecimiento de la convulsión política contra el régimen colonial, cuando el hacendado Manuel de Céspedes, después de haber dado la libertad a sus esclavos para apoyar la revolución, dio a conocer el manifiesto revolucionario de Cuba, documento que sirvió de estandarte para el alzamiento en armas en lo que los medios de comunicación de La Habana y Madrid llamaron el Grito de Yara, por lo sucedido en octubre de 1868, en una primera época revolucionaria, que alcanzó hasta 1878 (Chaunu, 1972).

Estos ecos de la revolución de independencia retumbaron en el primer destierro de José Martí, en 1869, quien, hijo de padres migrantes, instaló en su vida, como otros autores de la región (Ette, 2005), el carácter móvil de las letras y los paisajes cubanos. Su ser se caracterizó, según las biografías y textos recientes de su vida y obra (Belnap y Fernández, 1998; Sánchez, Arencibia *et al.*, 2005; Saladino, 2005; Hodelín, 2007; Aguiar, 2012; Pérez, 2019), por la necesidad de una conciencia que permitiera liderar la política de resistencia de los diferentes actores implicados en los procesos de transformación del país. Dicha intención se instauró como una constante, la de la migración permanente, tanto de simpatizantes de los cambios como de escépticos con los acontecimientos, en la cual tanto la Florida, principalmente, como Nueva York, entre otros lugares de Centro y Sur América, se

configuraron en escenarios de interacción migrante, los cuales incluso en la actualidad son sitios vitales de los movimientos contemporáneos. Como recuerda Aja (2002),

es conocido que la historia migratoria de Cuba hacia los Estados Unidos se remonta en particular al siglo XIX, en 1870 se registraron más de 12 000 inmigrantes, el monto aumenta a las 20 000 personas en 1890 y se duplica en 1910. Entre 1891 y 1900 fueron admitidos allí 33 066 migrantes del Caribe, más de la mitad de los cuales eran cubanos. (p. 3)

Entre los años posteriores a la primera guerra de independencia cubana (1868-1878) y su deceso, en Dos Ríos (en 1895), la vida de Martí transcurrió como estudiante en España; editor en Venezuela (de donde también fue desterrado, en 1881), y líder de reuniones preparativas, dirección de operativos con comités revolucionarios, además de comunicaciones y publicaciones tanto en Florida como en Nueva York, en Estados Unidos, y en Guatemala. En adelante, y hasta el fin de sus días, estuvo fuera del país, con ingresos por oficios profesionales y producciones editoriales en los diarios de la época.

El suceso del retorno final a Cuba, en 1895, es importante en la medida en que puso fin a la ansiedad y a los ires y venires errantes del exilio que hacen parte de su biografía. De acuerdo con Ette (2005), la escena nocturna en la que Martí arribó la isla recuerda una frase que el autor formuló sobre el regreso en la que declaraba que había dos espacios a los cuales pertenecía: a Cuba y a la noche, a través de la expresión patria que las anudaba. En ese sentido, la asociación comienza a esclarecerse desde la perspectiva de los signos en el paisaje, pues para Martí había dos términos importantes: *casa* y *suelo*. Si Cuba está en movimiento constante, como parte de la historia de destierros y regresos, es el movimiento el que permite describir la dinámica de su configuración espacial: “Todo lo que ocurre en este espacio se mueve, con un movimiento muy rápido o con una lentitud inexorable: todos los elementos que este espacio contiene o ha contenido en sus relaciones pasadas, presentes y futuras” (Calvino, citado en Ette, 2005, p. 733).

Si Cuba constantemente es relatada por quienes visitan sus territorios en clave de travesías y tránsitos, es importante destacar cómo en buena parte lo que ha sido la construcción de un relato de su paisaje emerge de las anécdotas de los diarios de viajeros y navegantes, que caracterizan precisamente la constante tensión que se instala en una isla provista de movimientos forzosos y otros intencionados por su campo geocultural, definido por las interacciones territoriales con sus rasgos mediante dinámicas de flujos en interacción. Por esto, es posible mostrar la constante interrelación entre la Cuba colonial y el México independiente, entre Cuba y Estados Unidos, y entre Cuba y España como patria madre (Ette, 2005). Este último imaginario no solo se plantó en la insularidad, sino en varias regiones del continente. En este contexto, se presentarán las operaciones y detalles alrededor de la figura simbólica del *monte* por analogía y las metáforas y comparaciones en los paisajes semióticos de “Nené traviesa”, *Nuestra América*, “La exposición de París” y “Noche en la tierra dormida”, textos clave en sus periodos de proselitismo político y literario.

Las formas de percepción del paisaje y la modulación narrativa: la semiosis literaria martiana

A continuación, se presentan las modulaciones narrativas del paisaje en la literatura de José Martí. Ellas vinculan directamente la experiencia socio-cultural espacial del escritor, en la medida en que muchos pasajes del texto encuentran una sonoridad textual con referencia a otros escenarios vividos, lo que implica también su disposición mental y conceptual para asimilar y decantar desde su percepción la creación de un lugar onírico de su patria, y la manera en que el lugar también es idea y, por lo tanto, es susceptible de ideología. Es interesante ver la manera en que su absorción mental de otros lugares, tanto en el continente americano como en el europeo, sitúa una ensoñación que, a pesar de enmarcarse en el espíritu civilizador, propio de la colonización y de su tiempo, propone una tensión con la confección idealizada de un escenario nuevo, en la producción espacial de naciones libres.

Con base en lo dicho, el análisis semiótico establece esa relación que Lotman (1998) sitúa entre el dispositivo pensante, comprendido en clave de constante intercambio simbólico, el texto como relieve o materialidad del

intercambio y la cultura. Los valores plasmados calcan con la triada de la figura 1 la relación manifiesta del pensamiento paisajero, que, según Berque (2009), pone en términos de la narrativa literaria la referencia simbólica que instala el sentido del lugar.

En adelante, se proponen tres escenarios que posicionan la semiosis del paisaje del exilio en Martí. Estos involucran, en primer lugar, la ficción del espacio perdido y añorado mediante el monte como figura simbólica; seguida de la proyección idealizada del territorio en la metáfora del cuerpo-mundo como exteriorización de las posibilidades de ser encarnado en un cuerpo habitado por otros; para llegar a las toponimias políticas y las alusiones encarnadas de la tierra dormida, en su trance nocturno, con las cuales la potencia de la metáfora interactúa con la producción narrativa que recoge las pasiones, que se tiñen de visos oníricos y al tiempo políticos, en la producción de una trama de exilio en el autor.

La figura simbólica del monte como analogía del sentido de lugar en los *Versos sencillos*

Las palabras transportan toda una serie de imágenes, afirma Gianni Rodari en *Gramática de la fantasía* (1999): “La palabra, entre tanto, se precipita en otras direcciones, sondea el mundo pasado, hace volver a la superficie presencias sumergidas” (p. 19). Como una declaración semiótica desde la literatura, se pone de relieve la posibilidad que tiene una palabra como signo para transportar a un momento o activar el relato de una historia. Ese soporte doble de lo real y lo concebido (Fabbri, 2004; Barthes, 2013), simplificado a un solo término o a una sola expresión, al evocar la mente transfiere las imágenes a formas comunicables. Desde el instinto más salvaje hasta la proyección tecnológica dependen de un código, el cual se mimetiza y va organizando el sentido en cuanto posibilidad legible o icónica (Eco, 2005) de lo pensable.

Para Martí, entonces, a pesar de ser un posible sistema de comunicación hegemónico, el relato literario, al tiempo que medio, era un punto de fuga para proveer de contrasentidos a la colonización y al exterminio cultural y territorial. Las palabras eran el único camino versátil que él podía emplear para llegar a los suyos, pues la distancia ya comenzaba a

ahondar, y, desde su exilio, empezó a escribir con disciplina, irónica y agresivamente, contra la doctrina opresora española. En las elaboraciones simbólicas de su repertorio, hay que detenerse sobre la palabra *monte*, término encontrado en los *Versos sencillos* (2011) [1891], que refleja una de las claves sígnicas en la concepción y apropiación del espacio que hace el escritor.

Al referirse a la palabra *monte* hay que pensar en todos los sinónimos, no solo literales sino también simbólicos, que implica evocar la expresión manifestada dentro de lo geográfico y lo emocional del paisaje para Martí. A través de sus versos fugaces, se puede percibir la necesidad de representar su empatía con la noción de naturaleza, propia de la influencia posromántica en el modernismo, vinculada a la doble agencia de la figura del exilio; en este caso, la añoranza, que deja sobre la mesa la estela de la comparación cargada de lo valorativo entre las monumentalidades naturales del mundo occidental y la potencia de los escenarios propios como cuna de historias.

Dicha vinculación está impregnada de la razón civilizatoria del paisaje republicano, una construcción de paisaje semiótico que instala la idea de la dicotomía entre atraso y progreso, la cual se percibe en la metáfora de un lugar maravilloso escondido en un territorio inexplorado o soslayado por su estado en bruto (la referencia del paso del carbón al diamante), que se desencadena con la mención del monte como punto de llegada de la añoranza, lo que recuerda que “el paisaje no está en la mirada de los objetos, está en la realidad de las cosas, es decir, en la relación que establecemos con nuestro entorno” (Berque, 2009, p. 59), realidad que en el plano de lo migratorio se sitúa en la ficción del *espacio perdido*:

Todo es hermoso y constante,
todo es música y razón,
y todo como el diamante
antes que luz es carbón.
Yo sé de Egipto y Nigricia
y de Persia y Xenophonte,
y prefiero la caricia del
aire fresco del monte.
(Martí, 1999, p. 24)

El destierro como antiactante tensiona la ficción del espacio perdido con la fugacidad del *no lugar* (Augé, 2008), que se nutre del sentimiento de inconformidad espacial. El exilio significa el abandono no solo de un lugar propio, sino del propósito de su existencia en él. En varias líneas se puede encontrar la emocionalidad de los anhelos con referencia a su vínculo orgánico con el movimiento social, encarnado en el compromiso con el mar, como lo sitúa en el próximo poema, que mantiene el ritmo referente de los pobres de la tierra, pueblo que se halla en la distancia, como una visión que predomina sobre lo convencional del placer del lugar y sus sitios comunes, como el mar:

Con los pobres de la tierra
quiero yo mi suerte echar,
el arroyo de la sierra
me complace más que
el mar.

Denle al vano el oro tierno
que arde y brilla en el crisol;
a mí denme el bosque eterno
cuando rompe en él el sol.

(Martí, 1999, p. 25)

Como lo recuerda Franco Zagari (2020), “el paisaje demuestra tener la capacidad única de poder leer y escuchar las vocaciones de los lugares para evolucionar” (p. 181). De ahí que, cuando se establece el vínculo de lo que se canta, se escribe o se pinta de él (Berque, 2009), ya hay un espacio, que existe en esta expresión simbólica. Las literacidades son referencias que combinan la añoranza y la ensoñación; son la derivación expresada del *cuerpo medial*, que conecta el cuerpo animal con el cuerpo social, propuesto por Berque con base en André Leroi-Gourhan (1971), el cual, a su vez, se refleja como *propioceptividad* (Greimas y Fontanille, 2017); es el cuerpo atravesado por el exilio que siente un mundo otro para vivir, extraño a su experiencia. Al mirar los elementos literarios para describir en forma poética la manera en que la naturaleza obra la percepción del observador;

se encuentra que la actitud del escritor hacia el entorno es pasiva en la contemplación, pero inquietante en su interior, como una capacidad de diseño situada en el sistema de pensamiento moderno que persiste en forma sugestiva con relación a los mitos instalados en occidente, tales como la idea de progreso y civilización, parte íntima del discurso decimonónico y del siglo xx.

Martí reclama con sátira hacia el clero español, regentes del sentido y la estética colonial española en América, al tiempo que al lector, en su responsabilidad como observador de un espacio que no siente o no apropia. Así, parte de un ejercicio de exhortación, en el cual denota el carácter inconsciente, que adjetiva como desagradecido, en el paso por el monte del habitante que cruza buscando la fortuna, sin saber que la está pisando; la sierra es la montaña en la que el escritor fija su estandarte; es la madera del bosque el refugio de los pensamientos, y el agua, la claridad que le permite promulgar un juicio:

Yo he visto el oro hecho tierra
 barbullando en la redoma;
 prefiero estar en la sierra
 cuando vuela una paloma.
 Busca el obispo de España
 pilares para su altar.
 ¡En mi templo, en la montaña
 el álamo es el pilar!
 Y la alfombra es puro helecho,
 y los muros abedul
 y la luz viene del techo
 del techo del cielo azul.
 ¡Díganle al obispo ciego,
 al viejo obispo de España,
 que venga, que venga luego
 a mi templo, en la montaña!
 (Martí, 1999, pp. 26-27)

La montaña es sagrada, es el templo donde se reúnen todos los elementos de la vida a fin de otorgar armonía a la obra sacra de la naturaleza. Como Tuan, Martí nos recuerda que “la Tierra como planeta provoca admiración, y citando un tono de escritura expositiva que no es utilitaria, sino elevada y romántica” (Tuan, 2015, p. 50). ¿Qué más religión que la doctrina de la vida? Sin embargo, España era precisamente la morada transitoria y el escenario de su poesía, y el monte se transforma en el espejo que proyecta los deseos del escritor; la pasividad y la convivencia de los seres que lo habitan muestran claramente la búsqueda de una racionalidad.

Los sinónimos para la palabra *monte* saltan a la vista: la *sierra* es una expresión de salvajismo, la candidez de lo natural atravesada por lo agreste de las formas y lo áspero en el interior de los lugares; el juego de las especies en función de su ciclo de vida, desde el largo vuelo de las aves en el viento hasta lo terrenal de las piedras, que sirven como fortín de la verdad a los viajeros y exiliados, como lo recuerda Ette (2005) a continuación; el retorno repentino y nocturno, plasmado en el diario de Martí, al tiempo con todo un sistema de ensoñación simbólica propio de esas geografías románticas que la literatura ha instalado sobre las montañas como un descubrimiento después de siglos de misterios de la naturaleza, como señala Tuan (2015):

Asumir un reto, marcarse un desafío, dominar un peligro, encontrar una belleza que no es de este mundo, estar por encima de sus semejantes bañado en la primera luz del Sol, mientras el resto de la humanidad aún estaba dormida en los oscuros vacíos, eran algunas de las razones para escalar montañas a finales del siglo XIX y principios del XX. (p. 62)

Debe aclararse que en los *Versos sencillos* el tema no es solo el monte, aunque se presenta una interesante recurrencia de esta figura como parte de los repertorios expresivos y los recursos estéticos alrededor de la confección de paisajes semióticos en lenguajes literarios; en este caso, el juego se sitúa principalmente en la noción de la analogía como principio de comparación entre las bondades de un paisaje bucólico y las banalidades de la vida colonial, que sitúa lugares comunes faltos de visión con respecto a la territorialidad.

El cuerpo-mundo: visión metafórica del paisaje en las imágenes de “Nené traviesa”

Con Paolo Fabbri (2004), recordamos que la metáfora, además de poner en juego la relación estética del universo narrativo, se nos presenta como capacidad cognitiva de tipo inferencial; es una potencia viva, en la medida en que brinda toda una gama de visiones de un solo objeto; en un palimpsesto simbólico. Con la metáfora, la narrativa sitúa emociones y acciones que evocan lugares y prácticas; ellas varían de acuerdo con su ubicación en un contexto histórico que le da orden y sentido (Foucault, 2005), y el orden de las imágenes proporciona la proyección simbólica creada. En este sentido, una semiótica paisajera da cuenta de esas relaciones entre lógicas cognitivas que interactúan y formas estéticas. A manera de rompecabezas, se dan las claves para interpretar el significado de lo que se quiere expresar por medio de los relatos; en este caso, de los cuentos.

“Nené traviesa” (1889), publicado en *La Edad de Oro* (1997), pertenece al mundo fantástico de la creación martiana dirigido a la infancia. Se trata de una niña que mira un extraño libro (la metáfora del secreto) en ausencia de su padre. En el cuento hay una separación que se torna en una figura referente adulta que se transfiere al narrador, como interpelante imaginario de lo que ve la niña en aquel texto antiguo de hermosas ilustraciones, las cuales describe con atención y sin omitir detalle.

A través de estas imágenes vistas por la niña, Martí se vale de una trama en la que teje una trampa para los sentidos del lector desprevenido, en el momento en que se enfocan estas frases que encarnan metáforas de un territorio que es recreado en la narrativa:

El gigante está sentado en el pico del monte, con una cosa revuelta, como las nubes del cielo, encima de la cabeza:

No tiene más que un ojo, encima de la nariz: está vestido con un blusón, como los pastores, un blusón verde, lo mismo que el campo, con estrellas pintadas, de plata y de oro: y la barba es muy larga, muy larga, que llega al pie del monte: y por cada mechón de la barba va subiendo un hombre [...].

Son cinco los hombres que suben: uno es un blanco, con casaca y con botas, y de barba también: otro es como indio, sí, como indio, con una corona de plumas y la flecha a la espalda: el otro es chino, lo mismo que el cocinero, pero va con un traje como de señora, todo lleno de flores: el otro se parece al chino, y lleva un sombrero de piel, así como una pera: el otro es negro, un negro muy bonito, pero está sin vestir. (Martí, 1997, pp. 36-38)

El gigante de un solo ojo, cuya barba está dividida en cinco partes, puede simbolizar el mundo, un planeta de cinco continentes, con el verde de la tierra y el brillo de las estrellas de plata, como luceros del cielo, y de oro, como la riqueza de los lugares que tiene esta tierra; una barba que llega al pie del monte y permite que el hombre de cada territorio busque su propio destino; cinco hombres distintos, de todas las razas, enfrentados y a la vez amparados por la fuerza del gigante; con el ojo que todo lo ve y el temor del remolino de nubes sobre su cabeza, expresando que como hay tierra también existe cielo.

El gigante, en términos políticos, representaría la omnipotente libertad de los pueblos, así como también el ojo de Dios, puesto en todo, el mismo que corona la cima de los billetes de dólar en Estados Unidos. Se muestra como una verdad evidente de la cual todos cuelgan, como pendiendo de un hilo que escalan lentamente, mientras que la mirada panóptica del gran hombre barbado vigila los destinos de los hombres, que ven su cabeza como la cumbre donde se pueden acariciar las nubes y los sueños.

Cada hombre tiene un destino: el indio no va más que acompañado con sus flechas y sus plumas, mientras que el blanco, que también es barbado (señal de experiencia, al tiempo que de semejanza con el gran gigante), va vestido con una fina casaca y botas, lo que demuestra ante todo la civilización; los orientales, con su blusón y sombrero, representan el contraste de cultura, la diferencia, el otro lado del mundo, pero a la misma luz y bajo la misma cortina de la opresión; finalmente, está el hombre negro, desnudo y dispuesto a llegar tan alto como los otros, pero sabiendo cómo la esclavitud ha hecho que se atrase su andar en el ascenso de la espesa barba.

Cada uno es como pueblos enteros subiendo cuesta arriba en la evolución; tal vez el gigante no sea más que el tiempo, y su barba, el camino que debe andar cada nación para llegar a realizarse en la libertad de la cima de los hombres, y su manto se extiende desde las nubes hasta los pies de los pobladores. Este es el gran secreto del libro, que en cada imagen deja una moraleja, y entre más se avanza, más compleja se vuelve.

Nené, con la inocencia que la caracteriza, se asombra y ruboriza con la desnudez del negro, lo que clausura su curiosidad y hace que abandone a su suerte aquel libro tan llamativo, donde los dibujos estaban vivos, pero eran prohibidos. Martí plantea con frases y metáforas muy dicientes cómo veía su espacio, ese mundo de injusticias y de búsquedas, de territorios infinitos y deseos furtivos, un paraíso negado para el hombre americano, que vivía bajo la sombra de aquellos que ya estaban adelante; con una Cuba desnuda, bella, pero sin vestido que protegiera su dignidad. Son marcas paisajísticas distintas: el indígena andino, el afroantillano, el oriental con su vestimenta y el blanco con sus adornos, que configuran la totalidad de un paisaje que despierta en la metáfora humana de una historia, y el gigante es el mundo o, al tiempo, el colonialismo, del que todas las naciones pendían, pero deseaban escalar para pasar de ser esclavos a ser amos.

Por último, hay que observar dónde está sentado el gigante de esta historia: en el pico de un monte. Nuevamente aparece el símbolo del monte como expresión de lo sublime en la existencia del hombre. El templo de la montaña recibe el peso del gran gigante, quien encuentra en aquel sitio su trono para regir los caminos de quienes ascienden por su barba buscando lo sacro en la cima de su cabeza, es un doble en la relación del exilio, pues el gigante también es el colonialismo, que está sentado sobre su tierra, su patria. Frente a tal potencia metafórica, se pueden encontrar sentidos más complejos, que atraviesan la forma en la que la narración va relatando otra historia, quizás paralela.

Del país distante en la toponimia política de *Nuestra América* a la poética nocturna de la tierra dormida en los poemas de amor

El territorio va más allá de los mapas, pero estos y sus relatos plasman los recursos no solo del inventario natural o social, sino también de las ensoñaciones o las utopías que se emplazan en cada lugar. En sus letras, Martí devela la importancia de conocer ese terreno donde el hombre ejerce su poder, y como axioma se entreve que un poder sin conocimiento de lo propio jamás será legítimo; en consecuencia, un Estado que pretenda fundamentarse en bases sociales de igualdad y derecho debe saber con lo que cuenta y de lo que carece, desde sus gentes hasta sus selvas, así como las creencias y símbolos de los territorios. De este modo, en su crítica al imperio colonial, el escritor cubano propone que un rey no es soberano cuando su mando lo ejerce desde la distancia y no conoce su pueblo, como lo afirma en *Nuestra América*:

El buen gobernante en América no es el que sabe cómo se gobierna el alemán o el francés, sino el que sabe con qué elementos está hecho su país. [...] El gobierno ha de nacer del país. El espíritu del gobierno ha de ser del país. El gobierno no es más que el equilibrio de los elementos naturales del país.
(Martí, 1891/2001, p. 25)

El *país*, como es denominado por Martí, es la acepción política utilizada para nombrar el espacio con todos sus elementos, desde las cualidades geográficas hasta los atributos de su gente, en esa sola palabra, que reúne todas las imágenes que pretende expresar en sus escritos. Aquí, la modulación narrativa retoma los aspectos formales del ensayo y explora el carácter de la Cuba conocida, como lo fue en su momento la “patria” francesa para Juana de Arco. Se trata de cómo el paisaje semiótico que se reconstruye en el exilio consolida un nicho de percepción y literacidad. La versión política, que tiene su desenlace en Dos Ríos, lo compromete a luchar por un sueño libertario, y la visión literaria le permite contar su ilusión para siempre; dos posiciones yuxtapuestas en el agenciamiento del destierro, la tierra soñada y adormecida contra la real y sangrante; dos imágenes, espacios que se acompañan con los momentos de su vida pasional-personal y pública. Una

de aquellas expresiones líricas se plasma en “Noche en la tierra dormida” (1871), que se encuentra en *Poesía de amor* (1990):

Noche en la tierra dormida,
y en el alma combatida
y en el ser y en el dolor.
Noche, sombra, y en la frente
claridad de lava hirviente
que me quema el corazón.
Tierra; tierra en cuanto alcanza,
la mirada que se lanza
a las entrañas del ser,
y en el camino si apenas
mezcla en sangre de sus venas
la sangre de una mujer.
(Martí, 1990 [1871], pp. 57-58)

La poética recurre a la metáfora del agua y la sangre como elementos de lo femenino, morfologías que vuelven a la interioridad del cuerpo como signo y a su exterioridad como texto, como lo recuerdan las ondulaciones de los valles que evocan el sexo en Berque (2009) o incluso las toponimias sanguíneas, con las cuales se identifica la intensidad de las vías que atraviesan las ciudades en Sennet (1997/2018). Estas metáforas permiten acercarse a lo más íntimo del paisaje, para tomar aquellos elementos que son etéreos al ojo desapercibido; la noche en la tierra dormida avanza sobre lo que en el ensueño se entrega a la imaginación; la metáfora hace que cada palabra se convierta en una puerta hacia ese mundo de la añoranza dentro de la mente del escritor.

Cierre: hacia una semiótica de la migración y el territorio desde los paisajes y sus narrativas

En este capítulo, el exilio y su agenciamiento fue abriendo espacio para otras características de los repertorios simbólicos, tanto en los paisajes como en las construcciones narrativas que en clave literaria caracterizaron las obras

de varios autores del siglo XIX. Para analizar el corpus literario, partimos de premisas que la semiótica y los estudios sociales del paisaje permiten construir para comprender la emergencia o el reconocimiento de dispositivos sociales como los que se detonan en la migración. El caso de Martí se ubica al tiempo de otras letras que coexistieron en la contemporaneidad del nacimiento de las naciones modernas en Latinoamérica. Asimismo, es posible dar cuenta de cómo el exilio como antiactante sitúa una huella semiótica histórica en los relatos de migrantes frente a estilos y referentes, como expresiones de resistencias o de resignaciones que se implican en el abandono de un lugar a otro, y de la manera en que el exilio como violencia pasa por los cuerpos despojados de su lugar primigenio en el mundo.

Del mismo modo, se posicionan mediante diferentes modulaciones narrativas (literarias, poéticas y políticas) relaciones simbólicas, toponímicas y afecciones subjetivas de los desterrados, configurados en muchos casos como subversivos o herejes del pasado, las cuales serían base de lo que en el futuro sería la inspiración ideológica de generaciones posteriores, tanto en el marco de la Revolución cubana, de 1959, como en los debates entre las migraciones contemporáneas y el asentamiento de los modelos educativos y sociales sobre estas bases simbólicas, como se detalla en el mural desarrollado por la Cátedra Simón Rodríguez —que, en su práctica de campamento pedagógico, visitó la isla de Cuba (2019)—, actualmente ubicado en la Facultad de Ciencias y Educación de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (otro subversivo o hereje), que evoca a Martí y a otros pensadores, poniendo de relieve el paisaje y sus elementos simbólicos (figura 2).

Este mural presenta elementos representativos del paisaje cubano, con símbolos alusivos tanto a Martí como a La Habana moderna, como las arquitecturas neoclásicas, los automóviles y la alusión a las comunidades y los líderes de la revolución, con Fidel Castro, Simón Rodríguez y José Martí ubicados en el centro.

Un análisis del exilio en el pensamiento del paisaje demuestra que es clave la conciencia sobre los lugares, que permite sacar de la oscuridad hechos que permanecen desapercibidos para las narrativas convencionales sobre los hechos históricos. La consolidación de las coyunturas se efectúa



FIGURA 2. MURAL DE LA CÁTEDRA SIMÓN RODRÍGUEZ ALUSIVO A SU VISITA A CUBA

Fuente: fotografía tomada por el autor.

sobre territorios, los imaginados y los materiales, los cuales entablan una relación directa con el individuo y lo afectan. Así, lo humano también determina y modifica su región o contexto. La configuración de ese entramado (las coyunturas y las relaciones entre el ser y su entorno) consolida la pertenencia y la apropiación, lo que produce estadios de desarrollo y formas de producción signíca y material en las culturas.

En este caso, Martí, como escritor, se convierte en un comentarista, que puede ser partícipe activo-pasivo de un momento en la historia de su comunidad, al tiempo que su experiencia en el plano subjetivo lo lleva a un desdoblamiento de su percepción poética, que integra los lugares donde desarrolló su vida material, política y espiritual. Su cuerpo medial, su corpoterritorialidad vulnerada, modela narrativamente, a manera de catarsis, una producción metafórica del espacio anhelado, al tiempo que pierde su propia noción de territorio al ser despojado de su identidad, como se explora en otras obras, como su novela *Lucía Jerez* (1885/2006) o “La exposición de París” (1889), publicada en *La Edad de Oro* (1999), por ejemplo.

Las imágenes plasmadas por Martí vehiculan un repertorio simbólico que, impregnado de los signos del progreso moderno y la civilización europea, engendró, junto a otros escritores de su tiempo, un humanismo más sofisticado, que vería su encausamiento ideológico a la sombra del socialismo como referente político a mediados del siglo xx. Aunque sabemos con seguridad gran parte del efecto geopolítico después del paso de esos grandes relatos sobre América Latina, hoy presenciamos la reconfiguración geocultural de las iconografías y de los paisajes de los pueblos a la luz de estas poéticas, que le hablan a un siglo xxi cada vez más caracterizado por la migración, reflejada a su vez en la multiplicación de no lugares y en la emergencia de heterotopías, que incluso se instalan en el universo digital.

La inspiración de su narrativa tiene un fuerte asidero en su experiencia de haberse perdido de su lugar. El exilio fue ese taller predilecto que le servía de angustiosa estancia y de trabajo, donde soñaba, y deliraba al tiempo, mientras tallaba cada objeto literario o político. La añoranza de su espacio lo ató más a él, y, resignado pero no vencido, se dedicó a pensar cómo hacer de ese taller migratorio la mejor fábrica de ficciones libertarias para sus paisanos, esos mismos que comandó en Dos Ríos, cuando las balas atravesaron su cuerpo y su memoria se desvaneció en la energía de sus discípulos. Aquellos aprendices del artesano comprendieron que las armas eran solo instrumentos y que, en realidad, lo que les daría la libertad sería reconocerse para siempre, en ese paisaje de destierros y retornos, como el pueblo de Cuba.

Referencias

- Aguiar, F. (2012). El modernismo republicano de José Martí. En F. Aguiar, A. García y J. Ribes (comps.), *Entre líneas. Ensayos sobre literatura y sociedad* (pp. 57-71). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Aja, A. (2002). *La emigración cubana. Balance en el siglo xx* [informe]. Centro de Estudios de Migraciones Internacionales (CEMI). <https://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/cemi-uh/20120821040024/emig.pdf>
- Arguedas, J. M. (2009). *Los ríos profundos*. Losada.
- Augé, M. (2008). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.

- Barthes, R. (2013). *La aventura semiológica*. Paidós.
- Basáñez, E. (2021). La resignificación de la literatura migracional latinoamericana actual como respuesta a los populismos europeos. *Revista Cimexus*, 17(2), 131-149. <https://doi.org/10.33110/cimexus160205>
- Belnap, J. F. y Fernández, R. (1998). *José Martí's 'Our America'. From national to hemispheric cultural studies*. Duke University Press.
- Berque, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. Biblioteca Nueva.
- Calatrava, J. (2009). Paisajes literarios del siglo XIX. Gustav Flaubert. En J. Made-ruelo (coord.), *Paisaje e historia* (pp. 205-242). Abada.
- Calvino, I. (1999). *Las ciudades invisibles*. Siruela.
- Castiblanco, A. (2019). Bogotá bicentenario. De paisajes republicanos a panorámi-cas informacionales comerciales. En A. Serna, A. Castiblanco, W. Díaz, F. Molano, C. Reina, D. Gómez, C. y J. Wilches, *Bicentenario de la Independencia en Colombia. Reflexionar el pasado y pensar el futuro*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Castiblanco, A. (2020). Francisco José de Caldas y las transformaciones en la visión del paisaje geográfico en Colombia. *Revista Geográfica*, (161), 113-136. <https://doi.org/10.35424/regeo.161.2020.609>
- Chaunu, P. (1972). *Historia de América Latina* (6.ª ed.). Universitaria.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Eco, U. (2005). *La estructura Ausente*. Penguin.
- Ette, O. (2005). Una literatura sin residencia fija. Insularidad, historia y dinámica sociocultural en la Cuba del siglo XX. *Revista de Indias*, 65(235), 729-754. <https://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/388>
- Fabbri, P. (2004). *El giro semiótico*. Gedisa.
- Ferreira de Almeida, M. C. (2018). *Encajes ético, étnico y estético. Arte y literatura de negros*. Uniandes.
- Foucault, M. (2005). *El orden del discurso*. Tusquets.
- Greimas, J. y Fontanille, J. (2017). *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Siglo XXI.
- Halliday, M. A. K. (2005). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. Fondo de Cultura Económica.
- Hodelín, T. R. (2007). *Enfermedades de José Martí*. Oriente.
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *Del gesto a la palabra*. Universidad Central de Venezuela.
- Lotman, I. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto de la conducta y del espacio*. Cátedra.
- Martí, J. (1999). *La edad de oro. Antología completa*. J. Mestas.
- Martí, J. (1990). *Poesía de amor* (3.ª ed.). Letras Cubanas.

- Martí, J. (1997) [1891]. *La edad de oro*. Cajón de Cuentos y Panamericana.
- Martí, J. (1999). *Mi verso es de un verde claro*. Obras Maestras de la Poesía. Planeta.
- Martí, J. (2001). [1891]. *Nuestra América* (2ª. ed.). Crítica/Centro de Estudios Martianos.
- Martí, J. (2006) [1885]. *Lucía Jerez*. Cátedra.
- Martí, J. (2011) [1891]. *Versos sencillos*. Nobooks.
- Nieto, C. y Riaño, M. (2011). *Esclavos, negros libres y bogas en la literatura del siglo XIX*. Uniandes.
- Nogué, J. (2015). Sentido del lugar, paisaje y conflicto. *Geopolítica(s)*, 5(2), 155-163. http://dx.doi.org/10.5209/rev_GEOP.2014.v5.n2.48842
- Pérez, R. (2019). José Martí y Nueva York. La crítica ambivalente de la modernidad urbana. *CiberLetras, Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, (42), 90-102. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7409386>
- Rodari, G. (1999). *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias* (4.ª ed.). Panamericana.
- Saladino, G. A. (2005). El latinoamericanismo de José Martí. *Latinoamérica, Revista de Estudios Latinoamericanos*, (41), 149-167. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64004108>
- Sánchez Arencibia, A., Chacón Pérez, J. L., Hernández Echavarría, D. y González Borrego, R. (2005). José Martí. Su obra, su pensamiento y nuestro tiempo. *Luz*, 4(1). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=589165920002>
- Santamaría, A. (2023). Supervivencia y transformación de la industria azucarera en el este de Cuba al final del siglo XIX. *América Latina en la Historia Económica*, 30(1), 1-35. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-22532023000100002
- Sennet, R. (2018) [1997]. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza.
- Silva, J. A. (1996). *De sobremesa*. Presidencia de la República.
- Tuan, Y.-F. (2015). *Geografía romántica. En busca del paisaje sublime*. Biblioteca Nueva.
- Vargas Vila, J. M. (2005). *La ubre de la loba*. Panamericana.
- Zagari, F. (2020). El marco cognitivo del proyecto. Diagnostico e interpretación del paisaje. En J. Ureña y L. Alzate (eds.), *Estudios semióticos. Abordajes metodológicos* (pp. 174-181). Universidad de Antioquia.

TERCERA PARTE

**Palabras, imágenes y símbolos
ancestrales: semiótica de la
cultura y de la memoria**

THIRD PART

**Words, images, and ancestral symbols:
Semiotics of culture and memory**

VIII

**MACROCOSMOS CULTURALES Y ORALITURAS: DIÁLOGOS
ENTRE LA OBRA POÉTICA *DANZANTES DEL VIENTO*:
BÍNŸBE OBOYEJUAYĚNG, DE HUGO JAMIOY JUAGIBIOY,
Y LA SEMIÓTICA CULTURAL DE IURI LOTMAN**

**CULTURAL MACROCOSMS AND ORALITURES: DIALOGUES
BETWEEN THE POETIC WORK *DANZANTES DEL VIENTO*:
BÍNŸBE OBOYEJUAYĚNG BY HUGO JAMIOY JUAGIBIOY
AND THE CULTURAL SEMIOTICS OF IURI LOTMAN**

Angie Lucía Puentes Parra y Emilce Moreno Mosquera

Resumen

En este capítulo se analizan algunos textos del libro titulado *Danzantes del viento: BínŸbe oboyejuayĚng*, del autor camëntsá Hugo Jamioy Juagibioy, desde la semiótica de la cultura, de Iuri Lotman, en la que el texto se asume como un espacio semiótico que se vincula con otros textos de la cultura. El análisis se centra en ciertas imágenes vinculadas con la visión de la escritura indígena y con el vínculo con la oralitura, la actitud frente a la identidad, la naturaleza y la visión ancestral. Esta reflexión examina imágenes literarias reveladoras de la visión de los antepasados camëntsá, las tradiciones y los mitos en el contexto de la literatura indígena.

Abstract

This chapter analyzes some poetic texts from the book entitled *Danzantes del viento: BínŸbe oboyejuayĚng* by the author Camëntsá Hugo Jamioy Juagibioy. From Lotman's cultural semiotics, in which the text is assumed as a semiotic space that is linked to other cultural texts. The analysis focuses on certain images linked to the vision of indigenous writing and the connection between orality, the attitude towards identity, nature, the

ancestral vision. This reflection examines literary images revealing the vision of the Camentsá ancestors, traditions and myths in the context of indigenous literature.

Introducción

El presente capítulo tiene como foco central de análisis la comprensión semiótica de algunos textos literarios del libro *Danzantes del viento: Bínýbe oboyejuayëng*, del autor camëntsá Hugo Jamioy Juagibioy (2010). Este libro pertenece a la colección Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia, editada por el Ministerio de Cultura. Para la construcción de esta colección, se encontraron este autor y varios otros autores e investigadores trascendentales para pensar el panorama de las literaturas indígenas en Colombia, como el oralitor Fredy Chikangana (Wiñay Mallki); el poeta wayúu Vito Apüshana (Miguel Ángel López); Enrique Sánchez, y el profesor, autor e investigador Miguel Rocha Vivas. En la reflexión, se reconocen la imaginaria, los valores, las tradiciones, los objetos y la oralitura que se expresan a través de los signos, símbolos y códigos. Desde la perspectiva teórica de Iuri Lotman, nos proponemos analizar el vínculo entre la literatura y la cultura, con el fin de actualizarlo y resaltar su importancia para el estudio de los procesos culturales, cada vez más complejos en el mundo contemporáneo, asociados a múltiples temas literarios de la obra *Danzantes del viento: Bínýbe oboyejuayëng*, que articulan orgánicamente el lenguaje literario empleado, las formas de pensamiento y el modo de concebir el universo.

Una diferencia importante entre el estudio de las literaturas escritas y las no escritas es el hecho de que en el primer caso el acento recae sobre el lenguaje literario, y en el segundo, sobre las formas de pensamiento y expresión de una concepción del universo. Entonces, se problematiza cómo los escritores indígenas encuentran en sus contextos culturales y sociales un posicionamiento limítrofe entre su mundo nativo fundado en la oralidad y la representación de la naturaleza y de lo ancestral, así como las dimensiones estéticas intensificadas en la actitud frente a lo identitario. Desde Lotman (1996), los aspectos estéticos e ideológicos que se pretende analizar en los textos seleccionados se han enriquecido, dado que están en

la relación del hombre con el hábitat y con el sistema comunicativo, concibiendo la cultura como un sistema de signos con una dinámica estructural. Así, se puede evidenciar la relación de estos escritores con la palabra, que expresa la fuerza en todos los aspectos de su vida para transmitir la sabiduría en el mundo indígena, la palabra ancestral y la presencia viva de la naturaleza.

Dentro de esta transmisión de sabiduría del mundo indígena, hay un espacio ritual; hay pétalos de flores, palosanto, cacao, semillas, frutos secos; hay ofrendas; hay fuego, agua, y hay tierra. Esto hace pensar en los pagos, ofrendas propias de las comunidades ancestrales en el continente latinoamericano, lo que puede ser visto como una imagen que retorna a la memoria cuando se evoca el poder de brindar espacios sagrados, espacios de medicina natural, de la madre tierra, espacios que trascienden y sanan los cuerpos cansados, agobiados por distintas circunstancias. En esa medida, el escenario y los espacios que se transitan desde otras visiones son una fuente de sabiduría que sigue presente en los modos de pensar y de hacer literaturas en este continente. Hacia esta significación y comprensión se orienta el presente capítulo.

Planteamiento teórico y metodológico

SEMIÓTICA CULTURAL

La semiótica cultural, de Lotman, parte de la premisa básica de que la cultura y la semiótica son fenómenos esencialmente coextensivos: la cultura es por naturaleza semiótica, y la semiótica evoluciona en un entorno cultural. Por lo tanto, la semiótica es principalmente la semiótica de la cultura, y la fuente de otras ramas de la semiótica (Salupere *et al.*, 2013; Lotman, 1996). La visión de Lotman de la cultura se entiende como un texto ordenado de modo complejo, en el que es posible identificar jerarquías de “textos dentro de textos”, que a su vez configura una trama textual vista como lenguaje (Lotman, 1996).

Así, desde una perspectiva semiótica, la cultura es un sistema multilingüe, que se caracteriza por ser una suma de textos. El *texto* se entiende

en el sentido semiótico más amplio como un mensaje que “tiene un significado y una función integral” (Lotman 1970/1998, p. 59), independientemente de si se trata de un ritual, una obra de arte o una composición musical.

El concepto de texto¹ desde esta perspectiva es fundamental, puesto que no es un objeto estable, sino que el autor y los lectores implicados forman parte de él. Así mismo, la *cultura*, definida “como memoria no hereditaria de la colectividad” (Lotman y Uspenskij, 1979/2000, p. 71), supone una constante relación con el pasado. La historia forma parte de la cultura, cuya existencia depende de la permanencia de los textos en la memoria colectiva.

LITERATURA INDÍGENA Y ORALITURA

En el corpus seleccionado, se retoma el trabajo recopilatorio *Danzantes del viento: Bínýbe oboyejuayëng*, del oralitor colombiano Hugo Jamioy Jua-gibioy, el cual se plantea como “oralitura indígena camëntsá” o “minga literaria”;² resultado de un trabajo colectivo. Desde la introducción, el poeta se presenta a sí mismo como parte de un pueblo heredero de tradiciones

1 En relación con el texto, se plantea que el mecanismo semiótico se aplica al mundo, y para “culturizarlo” se transforma el texto en dos modos: 1) el mundo es considerado como un texto que se representa a sí mismo como un mensaje significativo; el hombre se esfuerza por descifrar este texto, por traducirlo a un lenguaje comprensible, y 2) el mundo no es un texto, no tiene significado. Aquí, es tarea del hombre estructurar el mundo por medio de la culturización (un enfoque kantiano de la relación entre pensamiento y realidad), para convertir el no texto en un texto (Lotman, 1970/2004, pp. 398-399).

2 Para un abordaje más profundo de este concepto, puede revisarse el libro (basado en su tesis doctoral) *Mingas de la palabra: textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*, de Miguel Rocha Vivas (2018), premiado por Casa de las Américas (La Habana, Cuba) y por la Universidad de Guadalajara con el Premio de Estudios sobre las Culturas Originarias de América; de igual modo, la tesis de maestría de Dania Amaya (2017), titulada *Entender, practicar, enseñar: los ciclos de la oralitura en Danzantes del viento*, y el capítulo de Camilo Vargas titulado “De vuelta al fogón: retornos simbólicos en los textos oraliterarios de Hugo Jamioy”, que pertenece al libro *Mingas de la imagen: estudios indígenas e interculturales* (2022), editado por Miguel Rocha Vivas, Paola Molano y Miguel Rojas. Estos textos son estudios valiosos para profundizar en distintos vértices literarios de las oralituras y su conexión con las literaturas indígenas colombianas, pues son fuentes claras y directas, que incluso hablan con los autores indígenas, por lo que tienen información concreta y directa con las voces de las comunidades indígenas.

que se transmiten de modo oral y hace referencia a la importancia de los mayores como “biblias hablantes”, que permiten mantener este legado de la palabra:

Ahora, pido permiso a nuestros sabios antepasados *camëntsá*, a mi pueblo, para tomar la palabra y compartir a través de la poesía una mínima parte de esa gran riqueza cultural que todos los *camëntsá* han tenido la fortuna de heredar gracias a que aún existen nuestros Mayores, “Biblias Hablantes” guardadores de las experiencias de sus abuelos y de su propia experiencia vivida junto a nosotros. (Jamioy Juagibioy, 2010, p. 22)

Efectivamente, la relación de este escritor con la palabra contribuye a la construcción de textos que se vinculan con su tradición oral, y sus elaboraciones poéticas revelan símbolos de la cosmovisión mítico-literaria de su colectividad. Específicamente, se plantea como *oralitura indígena camëntsá*. En la oralitura se privilegia la comunicación oral, así como lo gráfico, lo corporal y lo visual. Para Yoro Fall (2008), la oralitura constituye “una estética igual a la literatura, pero con mayor riqueza” (citado en Rocha Vivas, 2018, p. 76). Esto se relaciona con la posibilidad de que lo oral, a través de lo *lexical*, lo prosódico y la evidencia misma de variaciones sociolingüísticas como marcas en el relato, dé la impresión de esta performatividad del habla de los personajes inscritos en la literatura. Es así como se plantea este concepto a partir de leyendas, mitos, cuentos, cantos y poemas.

Alexandra Passeri (2011) explica que la noción de oralitura tiene una actitud cultural diferente frente a los planteamientos teóricos hegemónicos de la crítica literaria europea. La oralitura es un significante alternativo para denominar un texto que principalmente es oral, cuyas lenguas de expresión pueden ser diferentes a la literatura considerada “universal”. Entonces, nos acercamos a estos textos como a una producción literaria que refleja la identidad, la visión de mundo y la forma de pensamiento de unos personajes instalados en una comunidad, en un espacio geográfico, con unas costumbres y tradiciones culturales particulares.

Método

En términos metodológicos, esta investigación es de carácter cualitativo, y se centra en ciertas imágenes literarias del libro de Hugo Jamioy Juagibioy, las cuales se vinculan a la visión de sus tradiciones y al nexo con la oralitura, la actitud frente a la identidad, la naturaleza y los ancestros.

Antes, se ha definido el concepto de semiótica de la cultura, de Lotman (1996), orientado hacia el método semiótico, dado que permite dar cuenta de la relación entre cultura y signos, a partir de la selección, compilación, organización, interpretación y análisis de los textos desde ciertos fundamentos teóricos. Por ende, la interpretación de las imágenes se convierte en la base para la comprensión de esta construcción de relatos sociales, culturales, estéticos y de identidad, que permiten, a su vez, pensar y sentir sobre el corpus literario seleccionado, el cual revela que “la cultura puede ser estudiada bajo un punto de vista semiótico, en el sentido de que es una disciplina que puede y debe ocuparse de toda la cultura” (Eco, 1989, p. 33).

Un análisis semiótico busca indagar la relación de la literatura indígena y la visión cultural, desde la huella que quedó a partir de los procesos de colonización por parte de España en estos territorios. Efectivamente, hemos recibido una colonización epistémica y lingüística. Entonces, como hijos de esta tierra, se hace necesario des-tejer y construir nuevas epistemologías, capaces de brindar, abrir y expandir otras lógicas, otros modos de plantear, de escribir, de leer y de compartir el conocimiento desde las huellas ancestrales. En ese sentido, el análisis se plantea desde la idea de semiosfera (Lotman, 1996), para dar cuenta de la memoria en un espacio-tiempo semiótico, que da lugar a la reconstrucción de las imágenes literarias de la literatura indígena.

En el caso de Colombia, desde su Constitución de 1991 se ha declarado un país “multiétnico y multicultural”, con más de 65 lenguas nativas (Organización Nacional Indígena de Colombia [ONIC], 2015), de modo que existe una gran variedad, por lo que se hace un llamado a repensar las dimensiones de estas otras lenguas, ya que no solamente el español es el epicentro y el modo entero de producir conocimiento. Por ende, se hace urgente abrir una perspectiva, como ya se ha venido trabajando con diversos

autores indígenas e investigadores, en mingas y encuentros intercontinentales, para seguir trabajando desde distintos ámbitos, desde la escuela, las universidades y las políticas públicas lingüísticas que rigen el país, para construir e hilar otras formas de pensar el universo semiótico que se alberga en estas producciones literarias y culturales que enriquecen la voz de las periferias de este espacio. En esa vía se formula el siguiente análisis, tejido a través de la semiótica cultural.

Análisis

Como se planteó inicialmente, este análisis se enmarca en la semiótica cultural, de Lotman, específicamente, en su libro titulado *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto* (1996), donde el autor ruso se refiere a la importancia de pensar en el funcionamiento semiótico del texto real, por lo que se hace imperativo el hecho mismo de pensar en la semiótica de la cultura: “La conformación de la semiótica de la cultura —disciplina que examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad del poliglotismo cultural y semiótico— cambió en considerable medida las ideas semióticas tradicionales” (Lotman, 1996, p. 79).

En esta medida, el texto dialoga con *lenguajes diversos*. Lotman señala la necesidad de pensar los textos tipo del *ritual* y la *ceremonia*, ya que existen unos subtextos correspondientes en distintos lenguajes artísticos. Sin duda, el lenguaje de la literatura, específicamente el de la poesía, es un campo capaz de transmitir distintas memorias, estructuras textuales y juegos de voces internas, por lo que se formula la idea de *multiestructuralidad*, que plantea que, más allá de la lengua en que están escritos determinados textos, dentro de ellos se puede ver una controversia y una variedad de *mundos semióticos*.

De allí se deriva la necesidad de pensar estos planteamientos como unidad interna y la importancia de las fronteras del texto, el tema de la heterogeneidad y de la contradictoriedad semiótica interna, lo que se pone en evidencia a través de la evolución histórica-literaria. Por ende, el rol del autor y del lector se transforman. Por ejemplo, el lector puede ver un texto que no necesariamente es una unidad, es decir, que no necesariamente

debe tener una estructura interna, sino que es una colección de subtextos, de varios, en plural. Por otro lado, Lotman (1996) señala que los textos poseen una función sociocomunicativa, la cual se complejiza en el momento de pensar las obras artísticas; en este caso, los poemas como tal.

Por lo anterior, se retoman dos procesos que realiza el lector con el texto. Entender, primero, el texto como un mensaje dirigido a un auditorio y, segundo, el trato del texto y el contexto cultural:

1. *El trato entre el auditorio y la tradición cultural.* El texto cumple la función de memoria cultural colectiva. Como tal, muestra, por una parte, la capacidad de enriquecerse ininterrumpidamente, y por otra, la capacidad de actualizar unos aspectos de la información depositada en él y de olvidar otros temporalmente o por completo.

2. *El trato entre el texto y el contexto cultural.* En este caso el texto no interviene como un agente del acto comunicativo, sino en calidad de un participante en este con plenos derechos, como una fuente o un receptor de información. Las relaciones del texto con el contexto cultural pueden tener un carácter metafórico [...]. Además, puesto que el contexto cultural es un fenómeno complejo y heterogéneo, un mismo texto puede entrar en diversas relaciones con las diversas estructuras de los distintos niveles de este. [...] Así pues, el texto, por una parte, al volverse semejante a un *macrocosmos cultural*, deviene más importante que sí mismo y adquiere rasgos de un modelo de la cultura. (Lotman, 1996, pp. 81-82, cursivas propias)

Por otro lado, dentro del capítulo “El texto y el poliglotismo de la cultura”, Lotman demuestra que el concepto de cultura puede ser entendido desde una lengua natural, la cual es utilizada por los seres humanos en el trato cotidiano. Así, este autor señala que ciertos elementos, como el espacio,³ entendido no solo como un espacio general (ajeno) y un espacio personal (propio), genera unos vínculos contundentes desde lo social, lo

3 Lotman (1970/1998) señaló que el espacio es, como la lengua natural, un lenguaje primario. De ahí que toda cultura se construye mediante formas fundamentales de caracterización espacial, tales como linealidad, trayectoria, acercamiento y alejamiento (p. 100).

religioso y lo político, un constante juego entre lo de afuera y lo de adentro, que es parte de la propia humanidad. De igual forma, es valioso pensar, por ejemplo, el espacio general, habitado por los vivos o los muertos; los rituales propios, a nivel cultural, entre lo sagrado (dioses) y lo profano (lo maligno), ligados a unos símbolos o sinónimos culturales que están presentes a través de los dioses, hombres o fuerzas malignas. Este autor se refiere a la importancia de pensar cómo eran las leyendas antiguas, en las cuales elementos como el reflejo del agua y la sombra resultan ser sistemas semióticos no verbales.

Adicionalmente, existe un concepto particular y valioso para el estudio de los poemas seleccionados de Jamioy Juagibioy, el de *espacio ritual*, que Lotman define del siguiente modo:

Este fenómeno se hace particularmente evidente, no en la vida cotidiana (aunque también en ella está presente), sino en los rituales. El espacio ritual copia de manera homomorfa el universo, y, al tiempo de entrar en él, el participante del ritual oral se vuelve (al tiempo que sigue siendo él mismo) un espíritu de bosque, un tótem, un muerto, una divinidad protectora, ahora adquiere de nuevo una esencia humana. [...] Gracias a la división del espacio, el mundo se duplica en el ritual, de la misma manera que se duplica en la palabra. Consecuencia de esto son las representaciones rituales (las máscaras, la pintura sobre el cuerpo, las danzas, las imágenes colocadas sobre la tumba, los sarcófagos). (Lotman, 1996, p. 84)

En consecuencia, Lotman demuestra que no solamente los elementos de distintas tradiciones culturales históricas y étnicas, sino también los *diálogos intratextuales*⁴ entre géneros y ordenamientos estructurales de diversa orientación, forman ese juego interno de recursos semióticos. Esto hace que el texto genere un sentido, que sea capaz de llenar un lugar

4 Es decir, para comprender el texto es preciso entender las relaciones intratextuales (del lenguaje) y las extratextuales (funcionales); pero, además, es necesario confrontarlas (Cáceres, 1994).

vacío entre la conciencia individual (mecanismo semiótico) y el *dispositivo poliestructural*⁵ de la cultura (inteligencia colectiva).

Otra función del texto está ligada con la memoria de la cultura. En este aspecto, los textos constituyen *programas mnemotécnicos*⁶ reducidos. La capacidad que tienen distintos textos que llegan hasta nosotros desde la profundidad del pasado cultural de reconstruir capas enteras de cultura, de *restaurar el recuerdo*, es demostrada por toda la historia de la cultura de la humanidad. No solo metafóricamente podríamos comparar los textos con las semillas de las plantas, capaces de conservar y reproducir el recuerdo de estructuras precedentes. En este sentido, los textos tienden a la simbolización y se convierten en símbolos integrales. Los símbolos adquieren una gran autonomía de *su* contexto cultural y funcionan no solo en el *corte sincrónico*⁷ de la cultura, sino que también se hacen presentes en sus verticales diacrónicas:

Darle un lugar a la sabiduría de la palabra oral, tan propia de las comunidades indígenas. Cada cultura define su paradigma de qué se debe recordar

-
- 5 Para profundizar sobre la noción de dispositivo poliestructural, se plantea que “respecto a la conciencia individual natural del ser humano, la misma obra con el mecanismo semiótico generador de sentido se basa en la asimetría funcional de los grandes hemisferios cerebrales (Lotman, 1998); mientras que el dispositivo poliestructural de la cultura obra como inteligencia colectiva, en un determinado contexto sociohistórico a razón de semiosis sustituyentes en la configuración ontológica de los mundos posibles, en el ‘hábito’ generado por las relaciones constitutivas de las nuevas formas semióticas” (García de Molero, 2012, p. 6).
 - 6 El concepto de mnemotecnica en Lotman hace referencia a la memoria colectiva (la cultura), que puede ser de dos tipos: una orientada a la multiplicación del número de textos y la otra, a la reiterada reproducción de textos dados de una vez para siempre. Esta última plantea otra forma de organización de la memoria cultural diferente de la escritura (cultura ágrafa), que es reemplazada por “los *símbolos mnemotécnicos* y los creados por el hombre (además de los rituales que ellos envuelven y los lugares sagrados). A ello se debe agregar que la cultura escrita está orientada al pasado, mientras que la oral lo está al futuro (predicciones, adivinaciones y profecías)” (Mosquera, 2009, p. 6, cursivas propias).
 - 7 “Fácilmente se le puede desprender de su contexto semiótico y con la misma facilidad ingresa a un nuevo contexto textual. A esto va unido otro rasgo sustancial: el símbolo nunca pertenece a un corte sincrónico determinado de la cultura —siempre lo atraviesa verticalmente viene del pasado, y va al porvenir. La memoria del símbolo es más antigua que la de su contexto textual no simbólico” (Lotman y Flórez Arcila, 2002, p. 91).

(esto es, conservar) y qué se ha de olvidar. Esto último es borrado de la memoria de la colectividad y “es como si dejara de existir”. Pero cambia el tiempo, el sistema de códigos culturales, y cambia el *paradigma de memoria-olvido*.⁸ (Lotman, 1996, p. 160, cursivas propias)

Como se ha mencionado, para este capítulo, se seleccionaron algunos poemas del libro *Danzantes del viento: Bínjybe oboyejuayëng* (2010), del autor camëntsá Hugo Jamioy Juagibioy, cuya obra poética es pionera para pensar el tema de la oralitura en el contexto de las literaturas indígenas producidas en el país y en Latinoamérica. Otros oralitores son Fredy Chikangana y el autor chileno de origen mapuche Elicura Chihuailaf. Sin duda, el concepto de oralituras tiene varios ángulos, que han sido estudiados por varios académicos en nuestro continente y se han convertido en el tema central de distintas investigaciones discutidas en diversos espacios colectivos, encuentros y festivales de poesía, que se han convertido en espacios para repensar el lugar de las oralituras con respecto a la noción de la literatura, que, en algunos casos, se entiende como un género hermético y canónico. Sin duda, las literaturas indígenas (en plural) y la oralitura permiten desentrañar nuevos modos de narrar, de conjugar la oralidad, como un sistema diferente al código de la escritura. Cabe aclarar que el objetivo de este capítulo no es hacer un análisis o reflexión con base en este concepto, aunque, a nivel conceptual sea importante situar la poesía de Jamioy Juagibioy.

Entrando en materia, dentro del poema titulado “En la tierra”, se encuentra un tejido de verso suelto, libre, propio de la poesía contemporánea, en el que las reglas métricas no son tan rígidas. Esto hace pensar en la apertura con respecto a la oralidad, ya que se recogen trazos de la voz para convertirlas en letras. En un primer momento, desde el título el autor nos brinda el contexto de la tierra (Jamioy Juagibioy, 2010, p. 37) como escenario fundante de lo que quiere transmitir y los pensamientos

8 Haidar (2005, citado en Hernández, 2008) resume la noción de texto, utilizando algunas premisas claves que apuntan a “definir sus características y funciones lingüístico-culturales: el texto deviene un dispositivo de la memoria y olvido cultural, un generador de sentido heterogéneo y polígota y un soporte de lo simbólico para la memoria cultural” (p. 75).

y emociones asociados con este espacio. El objeto lírico está directamente ligado al sujeto hijo, “mi hijo”, de modo que este poema puede ser asociado con una carta a su hijo, una especie de pedagogía paternal de la manera en que quiere fortalecer la crianza, el crecimiento de este hijo a través de la transmisión de un saber importante.

Este poema hace parte del capítulo “Mama Juashcón: de aquello que nos da la vuelta o la madre luna”, en el que se demuestra la importancia de nombrar el aspecto femenino de la comunidad indígena camëntsá, asociado a la madre, a la luna y a la tierra: lo femenino como espacio que recibe, receptor de la vida, del flujo, lugar donde nace la existencia, donde se da a luz, las entrañas, y la tierra como fuente, como espacio dador de vida. Dentro del poema se transmite la importancia de “consentir” y de los “trabajos”, la importancia vital de tejer una relación directa con el territorio a través del trabajo y el cuidado cariñoso (consentirla).

Asimismo, dentro del poema “No todos los lugares”, que aparece en el mismo capítulo, de nuevo se realza una conexión con el lugar, el escenario, el contexto propio de la narración y del tejido poético. Este poema se asocia con una carta poética, una invitación directa a su hijo sobre la necesidad de pensar el territorio, la multiplicidad de lugares, y de reconocerse como un sujeto transitorio de estos lugares; tal vez habrá algún lugar (el territorio propio-ancestral) que sí pueda poseer, que sí es de él, pero el resto son denotados como espacios fugaces, pero con sabiduría, con aprendizajes: “Pero cada uno de ellos guarda algo para ti” (Jamioy Juagibioy, 2010, p. 39). Lo anterior se conecta con el concepto planteado por Lotman (1996) sobre el trato entre el texto y el contexto cultural, el cual en este poema puede configurarse como una “fuente de información” capaz de dar cuenta de la cultura como fenómeno complejo y heterogéneo. El concepto que utiliza Lotman es el de macrocosmos cultural, y es en este aspecto que dentro del texto se puede ver el lugar como un símbolo de pertenencia, pero también como lugares/espacios en tránsito, que son parte de la cultura propia que transmiten ambos poemas.

Luego, consecutivamente, aparecen tres poemas, titulados “Tima Aty Zarkuney, brote de mi sangre”, “Shinÿe Gunney, brote de mi sangre” y “Tima y Yuina” (pp. 30-35), en los cuales, como lo señala Amaya (2017),

“la demarcación de los *suyus* beneficiará la aparición de nuevos poemas dedicados a los hijos, que tendrá un lugar en el suyu *Mama Juaschcón*” (p. 31). En esta medida, es valioso pensar en el significado mismo de la palabra *suyu*, que, en palabras del autor Rocha Vivas (2018, citado en Amaya, 2017, p. 25), es un término de origen quechua que significa ‘parcialidad, región’, el cual es retomado por Rocha Vivas (2018) para desarrollar en su investigación la idea de “regiones cuadrantes” con respecto al libro *Danzantes del viento: Bínjbe oboyejuayëng*.

En consecuencia, en estos *suyus*” o regiones específicas del territorio de estas poéticas pertenecientes a la oralitura, se nombra la temática de estas tres regiones o palabras dedicadas a los hijos. De igual manera, se retoma el ámbito de lo femenino, la fertilidad y la luna como símbolos. Sin embargo, a lo largo del poema se puede ver que los objetos líricos varían de la hija al hijo. El macrocosmos cultural se puede ver configurado por la naturaleza y su relación directa con una actitud lírica enunciativa en la que prima el uso de la primera persona: “Aquel día, caminé”; y elementos naturales, como los “leños viejos”, “las orquídeas”, la montaña y los pájaros, propios de este universo, de este cosmos, de modo que el autor es capaz de ir tejiendo para el lector una latitud, una manera de vislumbrar la cultura que se propone en este territorio de origen camëntsá, ubicado en el valle del Sibundoy (Putumayo, Colombia).

Ahora bien, dentro de este poema, el último verso, “Ella es el brote de una planta de esta tierra abónala, para que mañana florezca” (Jamioy Juagibioy, 2010, p. 31), es capaz de seguir ampliando el concepto de espacio que propone Lotman (1996); igualmente, se evidencia una tensión entre el espacio propio y el ajeno. Cuando se piensa en este tipo de oralituras poéticas, se hace un llamado al pensamiento comunitario propio de los pueblos ancestrales, que son capaces de tejer procesos comunitarios, donde existe un yo activo, que no se queda solamente en su individualidad. Entonces, se usa la metáfora de la planta con respecto a la hija y su crecimiento natural, se nombra el tiempo y se alude al futuro para desarrollarse, para florecer entre las sombras y las luces, que resultan ser la vida misma. La planta también es un organismo vivo, metáfora del ser humano que va evolucionando, creciendo. Asimismo, se demarca el espacio de la hija como

un espacio vivo, en constante evolución, con la necesidad de “abonar” la tierra, de cultivarla. Es una visión intrínseca del autor y de su manera de pensar en su hija.

En el siguiente poema, “Shinÿe Gunney, ‘Fuerza del espíritu del Sol’”, se establece un contraste con respecto a la energía masculina, la relación simbólica con el sol, los hilos dorados: “Creces y creces en cada amanecer con la fuerza de cada fragmento de sol hecho maíz” (Jamioy Juagibioy, 2010, p. 33). Aquí se evidencia el modo de proceder del padre con respecto al hijo, cuando señala que “tus alas crecen”, y la soledad de cuando él se vaya y queden los “taitas”, cuando se cortará el cabello del hijo: “Guardar la esencia de tu espíritu es el mandato; la tradición de los míos será mi consuelo. Shinÿe, tu destino es la vida, el sueño, tu pueblo” (p. 33). Así, se puede ver que el destino del hombre de este contexto cultural se fusiona con la colectividad del pueblo: “tu vida”, “el sueño”, “tu pueblo”, y sigue siendo imperativo pensar en la “tradición de los míos” como fuente de consuelo para sortear los distintos capítulos de la existencia con sus diferentes tránsitos.

Por otro lado, en el segundo capítulo de este libro, titulado “Taita Shinÿe: padre dador de la luz en el tiempo o sol”, se conjuga la energía masculina, dadora, y el símbolo del hombre que entrega, que lleva, que da, que penetra la vida. Retomando el concepto de espacio⁹ de Lotman (1996), se puede entrar en diálogo con el espacio, y con el vínculo social y político que establece el hombre con respecto a sus distintas relaciones espaciales dentro del cosmos cultural camëntsá. En el poema titulado “Espíritus”, se hace alusión al “padre” dador de luz en el tiempo o el sol. En este aspecto, se inicia una nueva categoría espacial y simbólica, el lugar o espacio entre los vivos y los muertos. Sin duda, dentro de las cosmovisiones propuestas por el universo indígena se enuncian otros modos de ver la vida, el tránsito a la muerte y la vitalidad de los espíritus personificados en la naturaleza, los cultivos y las plantas como entes vivos. Dentro de este poema, cuando se señala que “o cuando los volvemos cenizas siguen mirando desde el alto cielo

9 Lotman señaló que el espacio es, como la lengua natural, un lenguaje primario. De ahí que toda cultura se construye mediante formas fundamentales de caracterización espacial, tales como linealidad, trayectoria, acercamiento y alejamiento (1970/1998, p. 100).

azul, divagan vigilantes por los caminos de nuestro territorio” (Jamioy Juagibioy, 2010, p. 49) se insiste en la necesidad de ver los espíritus, la muerte desde otra visión, es decir, lo que sucede luego de este tránsito cuando se convierten en cenizas. Los espíritus siguen presentes en los caminos del territorio, alumbrando, acompañando a sus comunidades. En contraste, en el poema “Somos de espíritu”, se retoma la noción del espacio de los vivos, con símbolos concretos: “La vida es solo el abismo entre el estado natural y el camino de vuelta a nuestro estado” (p. 51), de modo que se muestra un eterno retorno, un vaivén entre la vida y la muerte:

Mañana el abismo
gritará mi ausencia,
habré emprendido el camino
hacia el lugar donde vida y espíritu
por fin sean para siempre
un solo cuerpo. (p. 51)

Entonces, el lugar de la vida y la muerte se encuentran con el pasado y el futuro (mañana); es un abismo, una intersección por donde transita el espíritu. Hacia el final de esta sección del libro, se encuentra el poema “Muerte”, en el cual se muestra que para estas comunidades la muerte no es algo de lo que se hable: “No tienen tiempo para hablar de ella”. Por lo tanto, se hace un llamado profundo a resignificar el ideograma de la muerte, es decir, mientras que para las culturas occidentales la muerte es el final, para estas culturas ancestrales resulta ser algo que no se debe llamar, aunque se deba tener prudencia y respeto hacia este final. Si se pudiera representar esto en un ideograma, podría ser con una señal de *prohibido hablar de esto*. Resulta valioso repensar este tipo de conceptos para el universo propio que propone el poema.

Luego, desembocamos al siguiente momento del libro, titulado “Flautëfj Gëhuaya: flautero”, en el que aparece una serie de poemas que, en diálogo con lo anterior, demuestran la necesidad de vivir la vida, el aquí y el ahora, y la imperiosa urgencia de “hacer la vida mientras se pueda”, que resuena con un poema muy reconocido de Jamioy Juagibioy titulado “Bonito

debes pensar”, en el que se sustenta la necesidad de una vida en abundancia: pensar bonito, hablar bonito y hacer bonito; acciones concretas. Llama la atención el título de flautero, pues la música es capaz de movilizar afectos y de armonizar distintos ritos y ceremonias propias de este tipo de comunidades para transitar a un “bonito hacer”.

En esta parte del tejido del libro, se llega al poema “Somos danzantes del viento”, clave para pensar el título del libro, ya que el poeta se define precisamente así, y conjuga esta idea de una relación trascendente con las diferentes voces del universo nativo: los ancestros, las palabras, la naturaleza, a la manera de un macrocosmos cultural. Entonces, suena la flauta para la poesía:

La poesía
es el viento que habla
al paso de las huellas antiguas.

La poesía
es un capullo de flores hecho palabra;
de su colorido brota el aroma
que atrapa a los danzantes del aire
y en sus entrañas guarda
el néctar que embriaga el colibrí
cuando llega a hacer el amor. (p. 61)

En este caso, el lector decodifica distintos símbolos, huellas que nos muestra el autor para imaginar por un instante una danza lenta, capaz de ir creciendo, unas flautas dulces. ¿Cómo serán los danzantes del aire?, ¿cuáles serán sus pasos que llevará el viento? Luego siguen su rumbo: “Los mensajeros llegan, se embriagan y se van danzando con el viento” (p. 61).

El siguiente poema de esta serie es “Lágrimas de leña fresca”. Para el lector contemporáneo urbano resulta arcaico y lejano pensar en la leña, en lo que simboliza el espacio del campo, de lo natural, en la necesidad de la leña para prender el fogón, tan propia de los habitantes campesinos e indígenas. Lotman (1996) señala que en las leyendas antiguas se conjugan distintos elementos, como el reflejo del agua, que resulta ser un sistema

semiótico no verbal. En esa medida, este poema recoge una sabiduría que invita a una actitud lírica enunciativa, es decir que resulta ser una invitación al lector a no vestirse con el manto de la nostalgia:

Llorar tiene sus tiempos y sus lugares.
Acércate, ven junto conmigo,
visitemos por un momento la tulpa,
dejemos que del abuelo
broten sus palabras. (p. 65)

La leña fresca aparece como ofrenda para el abuelo; y la tulpa o fogón, dentro de las cocinas y casas, como símbolo del fuego, de la unión, donde se fomenta el diálogo familiar y comunitario; la tulpa es el lugar para conectar ideas y pensamientos. En momentos de llanto, de necesidad de llorar y de ser aconsejado por el abuelo, la función de los mayores es dar sabio consejo. Por ejemplo, en las comunidades arahuacas de la Sierra Nevada de Santa Marta, en Colombia, existe la figura del mamo, autoridad espiritual de estas comunidades, y la de los hermanos mayores, como estas comunidades indígenas se denominan, con respecto a los hermanos menores, es decir, a nosotros, las personas no indígenas. El verso “llorar tiene sus tiempos y sus lugares” demarca una profunda huella del yo interior y subjetivo del poeta para hacernos reflexionar sobre las lágrimas cercanas a la leña fresca y a la tulpa, en contraste con las lágrimas en los apartamentos cerrados de las grandes urbes, los símbolos del progreso, de las grandes ciudades, donde a veces no hay lugar para la tristeza, para el llanto acompañado por una palabra de sabiduría y de consejo.

En esta línea de pensar el símbolo de lo femenino dentro del libro, se puede realizar una conexión con el poema “Esa laguna”:

Dicen que esa laguna
se llenó con las lágrimas
de una anciana.
Quisiera saber ahora
cuál y cuán grande
era su pena. (p. 167)

En este caso, existe un lugar de las penas, y la laguna, el agua como elemento de vida, resulta también ser el eco de la voz mítica de una anciana con todas sus lágrimas.

A través del poema “Yagé II” se puede revisar el tema de lo sagrado que propone Lotman (1996), esos espacios de lo sagrado y de lo profano. En este caso, como veíamos con respecto al mundo de los espíritus, se puede observar que en varias comunidades indígenas existen distintos procesos rituales en los que se conjuga el universo de lo ritual. En este poema, se ejemplifica el espacio ritual, caracterizado por la esencia del yagé, que ha sido considerado como un ritual espiritual; en este poema, se menciona que este es un espacio de lo masculino: “Taita Yagé es hombre, es sabio y a todos orienta, *guía*, cuida y *aconseja*, es un taita” (p. 75; cursivas agregadas). Él exige tranquilidad y respeto, y se personifica como un taita protector, guía, sabio, capaz de transmitir consejo y palabra buena, siempre y cuando la persona que quiera tomar y realizar este ritual esté dispuesta, tenga respeto y se deje orientar. Como el autor lo señala en otro poema, titulado “Yagé”,

esta es la planta que cura el espíritu agobiado
la traigo para que la bebas.

En ella encontrarás el refrescamiento de la memoria
voces susurrando desde el interior de tus secretos. (p. 133)

Físicamente, el yagé puede causar vómitos, a modo de purgante; sin embargo, hay varias personas que realizan esta práctica como modo de autoconocimiento de su interioridad, por lo que puede cumplir una función espiritual. Por lo tanto, se podría pensar el yagé como símbolo de purificación y búsqueda de la paz espiritual, al que llegan las almas perturbadas a buscar un poco de consejo, de orientación, desde la cosmogonía propia de estas comunidades. Sin embargo, aunque este es un elemento sagrado para ellos, el mundo occidental y los turistas a veces lo usan de una manera profana, como un divertimento, sin tener en cuenta el carácter espiritual que este espacio ritual simboliza.

Conclusiones

A lo largo del presente análisis del texto poético de Hugo Jamioy Juagibioy (2010), puesto en diálogo con la propuesta de la semiótica de la cultura de Lotman (1996), se puede concluir desde diferentes perspectivas. En primer lugar, la categoría del macrocosmos cultural, es decir, el espacio y su relación con la naturaleza propuesta por la poética dentro de la cosmovisión camëntsá resulta ser un símbolo profundo propio de estas comunidades. En esa medida, es una invitación a repensar el concepto de la tierra como espacio dador de vida y epicentro de la transmisión de saberes ancestrales a través de la oralidad y las prácticas ancestrales. El libro tiene distintos capítulos que hacen alusión a la mama (madre) y al taita (padre), de allí la importancia de pensar lo femenino, lo asociado con la mujer, con el territorio y con sus cuidados.

Esto hace reflexionar sobre la manera en que las categorías de Lotman del trato entre el texto y el contexto cultural se configuran, de modo que demuestran la multiplicidad de mundos heterogéneos que nos visibiliza la voz del poeta, una ventana abierta en torno a la cultura de los espacios que transitan las voces de su poética y él mismo con respecto a la manera en que se construye en la raíz misma de la vida, que va en un crecimiento amplio.

Adicionalmente, se puede ver la importancia del término *suyus*, palabra de origen quechua que significa ‘región, parcialidad’; los *suyus* son esas regiones que también son lugares propuestos por Jamioy Juagibioy para pensar el espacio de la tierra, la maternidad y la paternidad, y la relación con el territorio y la naturaleza.

De igual modo, se da cuenta de una mirada decolonial de las construcciones poéticas, porque se definen nuevos rumbos y voces dentro de la manera en que se construye este tipo de literaturas, nutriéndose de la oralidad y del contacto con el territorio para demarcar un macrocosmos cultural de la comunidad, en el que se evidencia una riqueza, con un fuerte poder literario para el lector contemporáneo que no conozca la manera de sentir y de pensar estos espacios.

Ahora bien, resulta fundamental la manera de pensar el espacio propio y el ajeno, y el espacio comunitario que se siembra a través de distintos

ángulos que van más allá de la individualidad propia de los ciudadanos de las grandes urbes a nivel mundial. Es un punto de vista para pensar el territorio latinoamericano desde lo comunitario, como el símil que emplea este autor con respecto a las plantas y a su propio crecimiento y a las plantas como organismos vivos, al igual que los seres humanos. Tal vez también sea una invitación a pensar la manera en que habitamos el espacio desde una perspectiva más colectiva, desde un yo más dado a lo comunitario.

Adicionalmente, se encuentra otra categoría de este diálogo con el espacio que está ligada al vínculo social y político que tiene el hombre como dador de vida, como eje de estas comunidades, como energía masculina que tiene una función y un rol específico dentro del cosmos cultural a modo de padre, de chamán, de autoridad espiritual, etc. De esta mirada, se desprende el tema del espacio entre los vivos y los muertos, y la manera en que la muerte para la comunidad camëntsá no es solamente un final, sino un constante ciclo, que requiere respeto y prudencia, incluso con el lenguaje, para no nombrarla, ya que existen otras lógicas para simbolizar la muerte, la vida e incluso el tiempo, pues la noción del tiempo se amplía, y no es la misma concepción lineal propuesta por las lógicas del mundo occidental de la ciudad.

Por otro lado, dentro de lo propuesto por Lotman está la manera de pensar un elemento como el reflejo del agua como un sistema semiótico no verbal. Para esta parte del análisis fue fundamental entrar en conexión con los poemas “Lágrimas de leña fresca” y “Esa laguna”, en los que encontramos las lágrimas, el agua, la necesidad de expresar ciertos sentimientos a la luz de la tulpá (fogón) para pedir consejo a los mayores, a los abuelos y a las entidades espirituales propias de estos territorios. Este símbolo del agua, del llanto y de la laguna nos demuestra otros imaginarios de romper en llanto, ya que dentro del poema se nos invita a entender que la tristeza puede tener un lugar, pero en nuestras sociedades, afanadas e individualistas, resulta difícil pensar en el llanto como un espacio comunitario, en el que los sujetos puedan sentirse acogidos, lo que desafía las lógicas típicas de lo que simboliza el agua y su reflejo en este contexto poético.

Lotman también recurre al espacio de lo sagrado, de lo profano, de lo ritual y de las representaciones rituales que son parte de este cosmos

cultural. Los poemas “Espíritus” y “Yagé” resultaron ser fundamentales para ejemplificar y profundizar en las costumbres sagradas propias de estos pueblos, que, tal vez, para el sujeto urbano resultan algo profano y alejado de las religiones canónicas y de las maneras espirituales propias de las ciudades. El símbolo de lo sagrado a través de un ritual como la toma de yagé demarca nuevas maneras de buscar consejo, sanación espiritual, emocional y física, de lo cual Jamioy Juagibioy hace su poética para demostrar esta visión.

Un aprendizaje fundamental de este diálogo tejido entre la literatura (oralidades poéticas) con los distintos ángulos propuestos en torno a los símbolos de Lotman se orienta a la oportunidad de pensar la manera en que las literaturas indígenas son un epicentro enriquecedor de las culturas latinoamericanas. Entonces, como lectores podríamos pensar que la lectura de estos textos, desde una perspectiva decolonial, resulta valiosa para que veamos lo que se debe recordar, las tradiciones, los consejos y la sabiduría ancestral dentro de nuestra memoria colectiva. Las oralidades merecen seguir tejiendo nuestros territorios, pues no son algo antiguo o anacrónico, y no merecen quedar en el olvido.

La noción de cultura como parte de la memoria humana está vinculada con la planteada en los poemas analizados que muestran la capacidad del mito para adoptar diferentes formas, lo que como lectores nos lleva a pensar fronteras y dicotomías vinculantes a la literatura latinoamericana, como modernidad/tradición, oralidad/escritura e historia/mito. Asimismo, se destacan estos usos míticos no solo como tradición, sino como parte de la cultura. Esta conciencia de lo ritual, de lo natural a través del mito ha posibilitado que autores como Hugo Jamioy Juagibioy planteen la visión de las formas de vida de sus antepasados ligada a la expresión de su cultura e identidad, como él mismo lo resalta:

Gracias a la forma de vida de nuestros antepasados, hoy podemos afirmar que aún vivimos con una gran gama de aspectos que hacen parte de nuestra identidad; todos ellos heredados a través de la práctica de la tradición oral, que nos permite en este nuevo siglo presentarnos como un pueblo lleno de grandes valores a través de los cuales alcanzamos a entender, practicar y

enseñar los principios naturales de respeto, unidad, identidad, reciprocidad, autonomía que para nosotros representan los pilares sobre los que descansa el mundo Camëntsá. La vida de nuestro pueblo. A nosotros como herederos de la sabiduría de nuestros antepasados, en el tiempo actual, nos corresponde asumir la tarea de entender, practicar y enseñar esos pilares, principios naturales con la responsabilidad y el compromiso de preparar el lugar sagrado en donde vivirán nuestros hijos, y los hijos de ellos, como un solo cuerpo, como un solo pueblo que cultive los valores que lo identifiquen como tal. (Jamioy Juagibioy, 2010, p. 21)

Finalmente, poder expresar esta visión del mundo ancestral para el oralitor/poeta es una evidencia de cómo alcanza un grado superior de libertad, que le ofrece precisamente el mundo de la obra, y le permite rendir homenaje a la palabra de los antepasados, a la belleza del mito, que junto con la poesía, presenta una naturaleza transformadora. Los símbolos y las imágenes presentadas en este capítulo se plantean como un

mecanismo importante de la memoria cultural, los símbolos transmiten textos, tramas y otras formaciones semióticas de un estrato cultural a otro. Un conjunto inmutable de símbolos que pasan diacrónicamente a través de la cultura asume en grado significativo la función de unificar esa cultura; como memoria de una cultura de sí misma, los símbolos evitan que una cultura se desintegre en estratos temporales aislados. (Lotman, 1987/1992, p. 192)

De acuerdo con Lotman, los símbolos tendrían una doble naturaleza: por un lado, desarrollan su esencia invariable a través de las diferentes capas de la cultura, pero, por el otro, sin embargo, se correlacionan activamente con nuevos contextos culturales, y en el proceso de influir en ellos se transforman.

Referencias

- Amaya, D. (2017). Entender, practicar, enseñar: los ciclos de la oralitura en danzantes del viento [tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana]. <http://hdl.handle.net/10554/38680>
- Cáceres, M. (1994). Lenguaje, cultura, semiosfera. En J. A. Fernández Roca, C. J. Gómez Blanco y J.-M. Paz-Gago (coords.), *Semiótica y modernidad. Actas del v Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992* (vol. 1, pp. 129-136). Universidad de Granada. <https://core.ac.uk/download/pdf/61903492.pdf>
- Eco, U. (1989). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Lumen.
- García de Molero, Í. (2012). Semiótica y didáctica. Relaciones pensamiento/se-miosis/mundo en la construcción de aprendizajes significativos en el aula preescolar. *Omnia*, 18(2), 11-24. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=73723402002>
- Hernández, B. (2008). Para una concepción sistémica del texto. Las propuestas de Iuri Lotman y Walter Mignolo. *Alpha*, (26), 69-87. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/alpha/n26/arto5.pdf>
- Jamioy Juagibioy, H. (2010). *Danzantes del viento. Bínýbe oboyejuayëng*. Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia. Ministerio de Cultura.
- Lotman, I. (1992) [1987]. Simvol v sisteme kul'tury. En *Izbrannye stat'i Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury* (vol. 1, pp. 191-199). Aleksandra.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra.
- Lotman, I. (1998) [1970]. Struktura khudozhestvennogo teksta. En *Ob isskustv'e* (pp. 14-285). Iskusstvo-SPB.
- Lotman, I. (2004) [1970]. *Kul'tura i jazyk. Semiosfera*. Iskusstvo.
- Lotman, I. y Flórez Arcila, R. (2002). El símbolo en el sistema de la cultura. *Forma y Función*, (15), 89-101. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/formayfuncion/article/view/17232>
- Lotman, I. y Uspenskij, B. (2000) [1979]. Sobre el mecanismo semiótico de la cultura. En *Semiótica de las artes y de la cultura* (pp. 68-193). Cátedra.
- Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC). (27 de febrero de 2015). *65 lenguas nativas de las 69 en Colombia son indígenas*. <https://www.onic.org.co/noticias/636-65-lenguas-nativas-de-las-69-en-colombia-son-indigenas>
- Mosquera, A. (2009). La semiótica de Lotman como teoría del conocimiento. *Enlace*, 6(3), 63-78. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1690-75152009000300005&lng=es&tlng=es
- Passeri, A. (2011). 'Oralitura' indígena. La evocación poética de la palabra. Sueños, ancestros, naturaleza. En M. Chocano, W. Rowe y H. Usandizaga (eds.), *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana* (pp. 139-150). Iberoamericana Vervuert.

- Rocha Vivas, M. (2018). *Mingas de la palabra. Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*. Universidad de los Andes y Universidad Javeriana.
- Rocha Vivas, M., Molano, P. y Rojas, M. (eds.). (2022). *Mingas de la imagen. Estudios indígenas e interculturales*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Salupere, S., Torop, P. y Kull, K. (eds.). (2013). *Beginnings of the semiotics of culture*. University of Tartu Press.
- Vargas, C. (2022). De vuelta al fogón. Retornos simbólicos en los textos oraliterarios de Hugo Jamioy. En M. Rocha Vivas, P. Molano y M. Rojas (eds.), *Mingas de la imagen. Estudios indígenas e interculturales* (pp. 139-148). Pontificia Universidad Javeriana.

IX

KAMPA YA: UNA SEMIOSFERA PARA LA MEMORIA MISAK

KAMPA YA: A SEMIOSPHERE FOR MISAK MEMORY

Mónica Marión Cataño Otálora

Resumen

Este capítulo relaciona la semiótica de la cultura con el pueblo misak, uno de los 115 pueblos indígenas de Colombia. El texto describe al pueblo misak, sus luchas por el territorio, por su cosmovisión y por su reconocimiento en el marco de co-construcción de un proyecto para la creación de un centro de memorias vivas, y plantea las interconexiones entre la semiótica lotmaniana y la cultura ancestral. Aspectos como la semiosfera, los sistemas de signos en la comunicación, el contraste cultural, los cambios y los patrones para lograr la preservación de la cultura son tomados en cuenta para el análisis y comprensión de la cultura misak. Se retoma la indumentaria como sistema semiótico y el análisis del traje de Barthes, desde el cual la comunidad refuerza y trabaja por la pervivencia de su identidad y de su cosmovisión.

Abstract

This chapter relates the semiotics of culture to the Misak People, one of the 115 indigenous peoples of Colombia. The text describes the Misak People, their struggles for the territory, for their worldview and for their recognition within the framework of co-construction of a project for the creation of a center of living memories and raises the interconnections between Lotmanian semiotics and culture. ancestral. Aspects such as the semiosphere, sign systems in communication, cultural contrast, changes and patterns to achieve the preservation of culture are considered for the analysis and understanding of the Misak culture. Clothing is taken up again as

a semiotic system and the analysis of the suit with Barthes, from which the community reinforces and works for the survival of its identity and its worldview.

NO SOMOS GENTE

*No somos gente de mundo ajeno
con anhelo de seguir viviendo;
no somos gente de territorio
de quienes mañana se escuche hablar
que nosotros fuimos.*

*No somos pueblo venido de otros lugares,
nuestras raíces son de aquí.*

*Somos árbol-hombre, somos gente, somos pueblo
nacidos del fondo de la tierra,
árboles caminando por el lugar
heredado de nuestros taitas,
gente cuidando la armonía y equilibrio natural,
pueblo construyendo la casa
para que nuestros hijos
vivan felices y de manera natural.*

HUGO JAMIOY JUAGIBIOY

Introducción

Este texto se deriva de un trabajo colaborativo entre algunos indígenas de la Asociación Miskan Chak y profesionales de la Pontificia Universidad Javeriana Cali,¹ orientado a la formulación de un proyecto para la co-creación del centro de memorias vivas misak, Kampa Ya, en el municipio de Silvia (Cauca). En el proceso de co-construcción del proyecto fue necesario comprender aspectos relacionados con la cosmovisión misak,

1 Este proyecto se realizó con recursos de la convocatoria de Apropiación Social del Conocimiento, de la Oficina de Investigación y Desarrollo de la Pontificia Universidad Javeriana Cali en el 2023.

sus prácticas de vida y sus formas expresivas por medio de la lengua propia y de su indumentaria, a través de las cuales el pueblo misak refleja y refuerza su identidad.

La teoría de Lotman se constituye en un enfoque clave y valioso para el análisis semiótico de las culturas indígenas, como la misak, dado que 1) enfatiza en la importancia de los sistemas de signos en la cultura y la comunicación, 2) se centra en las dinámicas de la comunicación a través de los sistemas de signos, 3) presenta elementos con los cuales identificar patrones y diferencias en los sistemas de signos, 4) plantea que los sistemas de signos pueden cambiar con el tiempo y 5) proporciona información sobre cómo las culturas, en este caso la del pueblo misak, preserva y transmite su conocimiento y valores a través de signos y símbolos. A su vez, el análisis de Barthes (1978) diferencia entre vestido-imagen y vestido-escrito, relacionados con la lengua, y el traje como “forma individualizada llevada (que no corresponde al habla)” (p. 36), lo que permite una comprensión del atuendo como un sistema de signos con los cuales se caracteriza.

Establecer una relación entre la semiótica de la cultura y la cosmovisión² de un pueblo originario de Colombia permite comprender las luchas que los misak han tenido que llevar a cabo para lograr su pervivencia, mantener viva su cosmovisión y lograr su transmisión cultural de generación en generación, en un contexto en el cual la cultura occidental, con sus dinámicas y prácticas, se impone.

Este texto presenta el contexto histórico, cultural y geopolítico del pueblo misak, así como sus prácticas, con las que los y las indígenas logran preservar la cosmovisión e identidad de su pueblo. También se presenta el lugar de enunciación desde el cual se aborda el análisis, tomando como referente la semiótica cultural, de Lotman, y conceptos como *semiosfera*, *sistemas de signos*, *comunicación cultural* e *importancia de los símbolos en la construcción de significado*. Se toman como objeto de estudio aspectos de la

2 La cosmovisión misak corresponde a la manera como los indígenas comprenden su sistema de vida, que incluye pensamientos, creencias, la lengua madre y sus prácticas cotidianas, y está orientada a lograr el equilibrio espiritual entre el territorio, la naturaleza, el agua, el hombre y la mujer.

cosmovisión y elementos de la indumentaria misak, que recoge elementos simbólicos ancestrales con los que establecen su identidad y se diferencian de otros pueblos indígenas de Colombia.

Contexto histórico y geopolítico

El pueblo misak es una comunidad indígena situada en el sur de Colombia, es uno de los 115 pueblos indígenas que habitan el territorio nacional, y se autorreconocen como hijos e hijas del agua, del sueño y de la palabra. Según el censo realizado por el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE) en el 2005, la población misak está compuesta por 21 085 personas que se autorreconocen como tal, de las cuales el 50,4 % son hombres y el 49,6 %, mujeres. Los misak hablan su propia lengua, el *nam trik*, y son bilingües, con el español como segunda lengua. Están regidos por el derecho propio, y en su cosmovisión está presente el *nuisuik*, que es lo que los hace misak, conformado por los elementos de política, territorio, autoridad, lengua, educación, salud, justicia, identidad, cultura, pensamiento, ciclo de vida, y cosmovisión: “Es la totalidad del pensamiento y sabiduría misak a través de cada uno de los principios de la vida” (Muelas Hurtado, 2018, p. 5).

En Colombia, los territorios habitados por los indígenas son denominados *resguardos*, algunos de los cuales están localizados en las zonas altas de las montañas, zonas a las cuales los colonos o terratenientes no pudieron llegar o habitar. Los resguardos, como su nombre lo indica, son escenarios que han permitido la supervivencia de los indígenas, espacios físicos donde podían ser y estar anclados como indígenas a la madre tierra, hablar en su lengua y realizar sus prácticas y cosmovisión, lo cual les permite establecer y afirmar su identidad. Sin embargo, la documentación jurídica existente antes de la Constitución del 1991 sostenía que

los principales pilares que sostuvieron la relación del sistema jurídico con los pueblos indígenas durante un poco más de un siglo quedaron consignados en la Ley 89 de 1890 “por la cual se determina la manera como deben ser gobernados los salvajes que vayan reduciéndose a la vida civilizada” [...]. Los indígenas quedan excluidos del sistema jurídico y su gobierno

es delegado a las manos de la Iglesia, como catecúmenos [...]. Los “pobres de solemnidad” era el estatus jurídico otorgado durante la Colonia. (Ariza, 2009, pp. 207-208)

Antes de la llegada de los colonizadores europeos, la región estaba habitada por varias culturas indígenas, cada una con sus propias tradiciones y estructuras sociales, las cuales mantenían relaciones e interacciones comerciales y culturales. Con la llegada de los españoles, en el siglo xvi, la región fue colonizada, y muchos pueblos indígenas fueron sometidos a esclavitud y explotación, por lo que las tradiciones y la estructura social de los indígenas se vieron afectadas. Durante la época colonial y en los primeros años de la república, los indígenas sufrieron marginación y discriminación, primero, por parte de las autoridades coloniales y, más tarde, por el Gobierno colombiano, y muchos de sus territorios fueron usurpados, por lo que se vieron enfrentados a la pérdida de sus tierras.

Fue necesario un cambio en el sistema político nacional para que hubiese una transformación en relación con el reconocimiento de los pueblos indígenas en el país. Sin embargo, la situación aún es tensa, porque el “desprecio” sigue presente tanto en la sociedad colombiana como en la latinoamericana, ya que, como afirma Honneth (2011), “disponemos de la capacidad de demostrar nuestro desprecio a personas presentes mediante el hecho de comportarnos frente a ella como si no figurara físicamente en el mismo espacio” (p. 166).

En el siglo xx, los indígenas misak se unieron a movimientos indígenas más amplios en Colombia y lucharon por el reconocimiento de sus derechos territoriales, culturales y políticos, en medio de disputas, protestas y demandas de autonomía y respeto por su cosmovisión. Actualmente, su lucha continúa, y siguen trabajando en resistencia por la recuperación de su tierra (por vía de la compra) y la protección de la vida, de su cosmovisión e identidad, buscando armonía en sus territorios con la madre tierra, el agua y lo vivo.

Guambía es el nombre de uno de los resguardos habitados por el pueblo misak. Geográficamente, está situado en la zona alta del municipio

de Silvia, en el departamento del Cauca, ubicado a una altura de 3600 m s. n. m., con una extensión de 400 km². En este territorio transcurre la vida cotidiana de los misak, quienes tienen autonomía organizativa en los cabildos, y cada año eligen democráticamente al gobernador o gobernadora. Este es un territorio verde, rodeado de árboles y atravesado por un río, que nace en las montañas y recorre no solo el resguardo, sino también el municipio. A Silvia y su entorno, arborizado, montañoso, con lagos formados por el agua del río y con un clima que oscila entre los 7 y los 14 °C, le han otorgado la denominación de “la Suiza de América”, eslogan del cual se sienten orgullosos los silvianos por el referente europeo.

La semiótica de la cultura, de Iuri Lotman

En el prólogo de *Cultura y explosión*, de Lotman, Jorge Lozano nos dice:

Estamos inmersos en un espacio semiótico del que formamos parte [...]. Es imposible pues, separar al hombre del espacio de las lenguas, de los signos, de los símbolos. Un espacio, el de la semiosfera, fuera del cual es imposible la existencia de la semiosis; solo la existencia de tal universo hace realidad el acto significativo particular. (1998, p. IV)

Así mismo, Lotman sostiene que las culturas son sistemas de signos portadores y transmisores de significados, por lo que la comunicación cultural se realiza a través de la interacción de estos signos, como los lingüísticos, visuales y rituales, en sistemas complejos: “La cultura se concibe como sistema de sistemas, como un mecanismo para elaborar, procesar y organizar la información que llega al hombre desde el mundo exterior” (Lotman, 1996, p. 170). Por esta razón, propone que el contraste cultural permite la comparación de diferentes culturas, lo cual es esencial para entender las particularidades de cada una. Dicho contraste revela los patrones sémicos únicos que diferencian los sistemas de signos y significados, lo cual permite establecer las particularidades de una cultura en un marco global.

La semiosfera, señala Lotman,

es atravesada muchas veces por fronteras internas que especializan los sectores de la misma desde el punto de vista semiótico. La transmisión de información a través de esas fronteras, el juego entre diferentes estructuras y subestructuras, las ininterrumpidas “irrupciones” semióticas orientadas de tal o cual estructura en un “territorio” “ajeno” determinan generaciones de sentido, el surgimiento de nueva información.

La diversidad interna de la semiosfera presupone la integralidad de esta. Las partes no entran en el todo como detalles mecánicos, sino como órganos en un organismo. Una particularidad esencial de la construcción estructural de los mecanismos nucleares de la semiosfera es que cada parte de esta representa, ella misma, un todo cerrado en su independencia estructural. (1996, p. 17)

Un concepto clave en la semiosfera lotmaniana es el concepto de *frontera*, sobre el cual Lotman dice que,

así como en la matemática se llama frontera a un conjunto de puntos perteneciente simultáneamente al espacio interior y al espacio exterior, la frontera semiótica es la suma de los traductores —“filtros” bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera *de* la semiosfera dada—. (1996, p. 12, cursivas propias)

Los sistemas de signos se transforman, evolucionan, lo que puede obedecer a cambios internos, innovaciones o procesos externos en la semiosfera. Los cambios se reflejan en la forma cómo los signos son apropiados, reinterpretados, utilizados y resignificados en una sociedad en constante cambio. En la frontera, hay filtros y barreras. Los filtros son porosidades que hacen que la cultura se transforme, se permee y se hibride, y las barreras, como mecanismos internos, contribuyen en la preservación de la cultura que protegen y transmiten los sistemas de signos y significados a las generaciones futuras para preservar la identidad cultural en un mundo en constante cambio.

Interconexiones: la semiosfera, territorio misak

El territorio de Guambía es una semiosfera, un sistema de sistemas de signos, desde los cuales se producen y reproducen significados y sentidos que constituyen la trayectoria y la memoria de un pueblo indígena. En este largo caminar, los y las misak han asistido a procesos de colonización, luchas y resistencias para mantener su semiosfera, a la cual han tejido a través de su lengua, de su simbología y de códigos propios, que se escapan de la comprensión de quienes están en espacios y tiempos correspondientes a otras semiosferas con sistemas de signos vinculados a las dinámicas coloniales y occidentales y al mestizaje. Desde estos espacios fronterizos, emergen nuevas semiosferas, que, desde un análisis social, se conciben como lo *inter*, bien sea intercultural o interracial, pero que, desde enfoques decoloniales, corresponden a la “imposición” de sistemas de signos hegemónicos, totalizantes, estructurados como procesos de dominación tendientes a borrar las huellas culturales y la historia de los pueblos ancestrales.

Para un agente externo a la semiosfera misak, comprender lo que sucede en su interior implica realizar el proceso de inmersión, observación, conversación y traducción, para así lograr la identificación de los procesos signícos, así como las dinámicas mutantes que permitan analizar los cambios y permanencias que han ocurrido y que continúan transformando la semiosfera. Aquí la frontera es fundamental, porque su función, como dice Lotman, “se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y elaborarlo adaptativamente” (1996, p. 14). La frontera del lenguaje, como espacio poroso, permitió la inserción del español por vía forzada en las comunidades indígenas de América Latina, entre ellas la misak, lo que hizo diferenciar su propia lengua de la lengua externa, “el castellano”.³ Este idioma o sistema de lengua, procedente de otra semiosfera, facilitó la interacción con otras personas, llamadas por los indígenas *occidentales* o *hermanos menores*, y ha sido el que propicia el intercambio comunicativo, el acercamiento a un sistema de signos que para el agente externo es un universo simbólico distinto, amplio, dotado de significados que requieren de traducción para ser comprendidos. Esto es la *irregularidad semiótica*:

3 El español como lengua es denominado *castellano* por pueblos indígenas.

Lo que desde el punto de vista interno de una cultura dada tiene el aspecto de un mundo no-semiótico externo, desde la posición de un observador externo puede presentarse como periferia semiótica de la misma. Así pues, de la posición del observador depende por donde pasa la frontera de una cultura dada. (Lotman, 1996, p. 16)

El ejercicio de semiotización se produce en ambas partes: por un lado, está el agente externo que se involucra en un nuevo universo simbólico con predominio de la oralidad, de las figuras tejidas, de las prácticas relacionadas con la tierra, el cosmos, el agua y los sueños, para comprender la semiosfera misak, y, por otro lado, están los indígenas, para quienes la semiotización se constituye en el reconocimiento y conocimiento de un sistema de signos propios del mundo académico, en el cual la escritura, la sintaxis, adquiere un lugar relevante. De la articulación de ambos sistemas, emergió la propuesta del proyecto, entendido por los misak como un tejido articulado con ambos sistemas en un diálogo de saberes.

En este entramado de sistemas de signos, conocimientos occidentales y saberes ancestrales, se fusiona el carácter delimitado de la semiosfera misak, constituido por el territorio, su cosmovisión, la lengua, la indumentaria, las prácticas, los ciclos de vida, su relación con la tierra, con los seres, con lo vivo y con lo no humano, con códigos, símbolos y signos con los que se comunican y desde los que se reconocen para diferenciarse e identificarse como pueblo ancestral. Ese carácter delimitado “está ligado a determinada homogeneidad e individualidad semióticas” (Lotman, 1996, p. 12).

El *namuy wan* o *namtrik* es la lengua materna del pueblo misak, y en sus planes de vida ocupa un lugar importante, especialmente en los procesos educativos, denominados tejidos de educación propia. Al respecto, el taita⁴ Efraín Hurtado dice que

hay palabras en lengua *namuy wan* que no tienen traducción porque los tiempos verbales de la lengua propia no se refieren al pasado ni al futuro,

4 *Taita y mama* son formas respetuosas para designar e interactuar con los hombres y las mujeres portadores de sabiduría ancestral en el pueblo misak.

son como un permanente presente que incluye ambos momentos. El tiempo en el pueblo misak no es una categoría lineal, es cíclico, como en espiral, y el futuro está a las espaldas, tal y como se cargan los bebés, que son, a su vez, el símbolo del mañana. (Comunicación propia, 3 de marzo del 2023)

En este compartir la palabra del taita, se observa la reflexión de Lotman cuando menciona que “todos los mecanismos de traducción que están al servicio de los contactos externos pertenecen a la estructura de la frontera de la semiosfera. La frontera general de la semiosfera se interseca con las fronteras de los espacios culturales particulares” (1996, p. 14). La explicación sobre la significación de las construcciones verbales resulta necesaria, porque, más allá del desconocimiento de la lengua, se evidencian significados particulares y organizados en la semiosfera, que adquieren centralidad en los misak y que son ajenos y desconocidos al intérprete que intenta la traducción de un sistema modelizante primario como la lengua.

Mama Benilda Tumiñac sostiene que “hay dificultades con las nuevas generaciones de misak para que hablen la lengua propia” (comunicación propia, 19 de mayo del 2023) y da dos razones para explicar esta situación: la primera es que la lengua se aprende en la infancia, y algunos hogares de cuidado de los niños indígenas promovidos desde el Estado colombiano no cuentan con cuidadores y cuidadoras que hablen *namtrik*, y la segunda es que las nuevas generaciones de niños y niñas están en contacto permanente con los medios de comunicación y las tecnologías de información. Esta situación la están abordando en “el espiral de la lengua”, donde hay un equipo misak trabajando por la conservación de la lengua para la preservación de la identidad. Además, hay razones profundas de la pérdida de las lenguas ancestrales relacionadas con la evangelización y la educación de los indígenas.

La historia educativa en Colombia está caracterizada por lógicas homogeneizantes, agenciadas desde altos niveles del poder nacional y compartidas por la Iglesia católica, por medio de la vocación pastoral de los misioneros, quienes multiplican su mensaje a través de prácticas educativas evangelizadoras, acompañadas por variados procesos de castellanización (Gaitán, 2008, p. 77).

Los misak aprendieron el castellano a partir de la interacción con los colonos y por los procesos de evangelización y de educación llevados a cabo por las hermanas lauritas, encargadas del primer centro educativo en Guambía.

El método educativo impulsado desde la congregación fundada por la madre Laura Montoya fue denominado *método racional adaptado a cada caso*, cuyo objetivo era desarrollar la educación para los indígenas partiendo de los conceptos conocidos para ir a los desconocidos, es decir, yendo de lo fácil a lo difícil (Gaitán, 2008, p. 81).

El aprendizaje del español también estuvo ligado a una práctica de defensa y de resistencia frente a las violencias y ofensas de parte de terratenientes, patrones y población mestiza de Silvia, por lo cual el bilingüismo es característico de los misak.

En la conjunción de las semiosferas, y una vez realizada la traducción parcial del sistema de signos ancestrales, se procedió a la denominación del proyecto. Los misak decidieron nombrarlo en *namtrik* Kampa Ya: Aship-Morop-Isup-Marop, que significa ‘Casa del Ver, Escuchar, Pensar, Hacer’, una propuesta que consiste en la adecuación de un espacio físico destinado a las memorias vivas y a las narrativas de lucha, resistencia y pensamiento de taitas y mamás, en el que tengan cabida los palabreos, las prácticas ancestrales de tejido, las plantas sagradas, los atuendos de hombres y mujeres, y las imágenes, los símbolos y las figuras que representan a su pueblo y que hacen que perviva la cosmovisión misak. Este lugar estará orientado a la integración, a la interculturalidad y a la visibilidad del pueblo ancestral, destinado a un público conformado por personas propias y ajenas a la comunidad, con el propósito de hacerse visibles, narrar su historia, reconocerse, lograr reconocimiento y respeto y afianzarse como pueblo ancestral en una ciudad que recibe a turistas nacionales y extranjeros.

Es así como, en el trabajo de nombrar su lugar, los misak privilegiaron su lengua, otorgándole la importancia que tiene; sin embargo, para facilitar la comprensión de las “otras” personas, representantes de otras semiosferas y desconocedores del *namtrik*, fue necesario añadir las palabras *centro de memorias*, como elementos de traducción y de orientación a los futuros visitantes al lugar.

Kampa Ya: lugar de memorias vivas

Pensar desde la semiótica de la cultura también lleva a preguntar por la memoria, por el recuerdo. Para Lotman, una de las funciones del texto está ligada con la memoria de la cultura:

Los textos constituyen programas mnemotécnicos reducidos. La capacidad que tienen distintos textos que llegan hasta nosotros de la profundidad del oscuro pasado cultural, de reconstruir capas enteras de cultura, de *restaurar el recuerdo*, es demostrada patentemente por toda la historia de la cultura de la humanidad. No solo metafóricamente podríamos comparar los textos con las semillas de las plantas, capaces de conservar y reproducir el recuerdo de estructuras precedentes. En este sentido, los textos tienden a la simbolización y se convierten en símbolos integrales. (Lotman, 1996, p. 61, cursivas propias)

El deseo de un lugar para las memorias es el deseo de narrar y narrarse su memoria colectiva, construida con sus narrativas de lucha, con sus rituales propios, que les permiten la pervivencia como pueblo diferenciado, un escenario que incorpore textos en diferentes soportes, como las narraciones de taitas y mamás, expresadas en palabreos alusivos al surgimiento e historia del pueblo misak. Para Lotman, “la esfera de la narración mitológica en el mundo arcaico está rigurosamente limitada en el espacio y en el tiempo, formando una estructura ritualizada, sumida en el mar de la existencia práctica cotidiana de la colectividad” (1996, p. 126). Pero esta narrativa, construida en una semiosfera delimitada, clama por ser compartida como recurso para el respeto, el reconocimiento y la integración social.

Las relaciones entre los indígenas misak y los silvianos, mestizos que habitan en la zona urbana del municipio, son tensas, pues persiste el desprecio por su lengua, por sus prácticas y por ser indígenas, lo cual evidencia la discriminación racial y la violencia simbólica ejercida sobre la comunidad. La colonización, el despojo de sus tierras y el terraje condujo a los misak a vivir en las montañas, por lo que ahora su plataforma de lucha se fundamenta en el lema “Recuperar la tierra para

recuperarlo todo”, proceso que están realizando a través de la compra de sus propias tierras.

El centro de memorias Kampa Ya se proyectó como un lugar en la zona urbana de Silvia, en un terreno recientemente adquirido por trescientas familias, que se asociaron para recuperar 25 ha de tierra por medio de la compra del terreno,⁵ para en el futuro construir sus propias casas, vivir en comunidad y ampliar su territorio y entorno de acción. Los dueños de las tierras tuvieron que salir de Silvia a raíz del conflicto y de la presencia de actores armados a finales de la década del noventa, lo cual les impidió regresar, y fueron ellos, los propietarios de los terrenos, quienes decidieron vender a los misak, y no a otros interesados. El sentido de trabajo colaborativo, el deseo de unión para la conservación de la tierra y la re-territorialización⁶ como dinámica de la cultura (Martín-Barbero, 1996, p. 133) de la zona céntrica de Silvia los llevó a organizarse en una asociación y unir esfuerzos económicos para comprar la tierra, que en otros tiempos fue habitada por ellos y de la cual fueron despojados a través del terraje. Su trabajo en minga y como gente de paz permitió la creación de la Asociación Miskan Chak con contribuciones económicas de las familias, resultado del trabajo y de la comercialización de productos agrícolas y de la pesca, para la cual todas las familias aportaron recursos en dinero para el beneficio común, mecanismo que permitió la negociación y recuperación de la tierra, del territorio y de la vida.

Así lo narra el presidente de la asociación:

-
- 5 La recuperación de la tierra por parte de los pueblos indígenas se hace a través de diferentes procesos: 1) por medio de restitución de tierras por parte del Estado; 2) por medio de “liberaciones de la madre tierra”, cuando se encuentran los títulos coloniales y se hace una apropiación colectiva del terreno, o 3) a través de compras de terrenos a los dueños de las escrituras.
- 6 Para Martín Barbero, la *desterritorialización* es una dinámica de la cultura, término que denomina tanto un proceso empírico como una metáfora. *Desterritorialización* habla en primer lugar de las migraciones, de los aislados, de los desarraigados, de las desagregaciones; es decir que, implicado en el proceso de desterritorialización, hay un proceso de reterritorialización, de recuperación y de resignificación del territorio como espacio vital desde el punto de vista político y cultural.

A mediados del 2018, iniciamos con la idea de adquirir esta finca. Se me acercaron dos taitas y me invitaron a una reunión entre diez compañeros para adquirirla. En 1986, habíamos iniciado la recuperación, pero en esa época las autoridades no tuvieron la visión clara y dejaron eso. Transcurrieron más de treinta años. Primero, tenía escritura a nombre del pueblo misak; pero en esos años las autoridades de la época desconocieron esos papeles y se las quitaron a los mayores. Los mayores me mostraron la escritura vieja, y con base en eso empezamos ese proceso. Al principio, pensamos en recuperar la finca, pero al hacer esa acción íbamos a chocar con los pobladores de la zona urbana, que no son todos, pero sí nos discriminan, nos odian, a pesar de que están en nuestro territorio; entonces, para no chocar, hicimos varias reuniones, y al final decidimos más bien organizarnos en una asociación y aportar cada uno una determinada cantidad de platica, y nos pusimos en la tarea de averiguar quién era el dueño, y así nació Miskan Chak. (Manuel Calambas, comunicación personal, 25 de agosto del 2023)

En la tierra comprada, hay dos edificaciones coloniales, una de ellas corresponde al molino, infraestructura que sirvió como procesadora de harina y como primera electrificadora del municipio de Silvia. Por el molino bajaba el agua del río con tal fuerza que permitió la generación de energía eléctrica. Esta construcción, que es una edificación en ladrillo, ha sido declarada patrimonio de la ciudad; pero está deteriorada en su interior, y tanto la fachada como la parte externa muestran signos de abandono. Su restauración exigiría que la asociación le cediera la tierra y la edificación al Gobierno central, situación que, por ahora, no se considera viable.

Contigua al molino, hay una casa deteriorada. Los indígenas asociados y actuales propietarios han logrado mejorarla a través del trabajo colectivo en minga, como un objetivo comunitario. Han reconstruido el techo de la construcción y limpiado de maleza los alrededores. A partir de la iniciativa de la formulación del proyecto, instalaron el servicio de agua, pusieron sanitario, cocina y organizaron un espacio físico para sostener las reuniones. Estas acciones demuestran el interés y la potencia

de capacidades que emergen a partir de una propuesta orientada al desarrollo, que, como sostiene Sen (2000), implica la expansión de libertades básicas, lo que genera una fuerza transformadora de oportunidades para las capacidades, por lo que soñar con la construcción de un lugar de memorias y contar con un grupo de apoyo para la concreción de un sueño motiva e impulsa a la acción colectiva como oportunidad de desarrollo humano y social.

La motivación ha movilizado a la acción, y las personas misak participantes que han asumido el proyecto como propio avizoran una oportunidad no solo para su reconocimiento, sino también para mejorar sus condiciones de vida, estar juntos y ejercer sus prácticas de cosmovisión en su territorio.

En un ejercicio conjunto para soñar con el espacio deseado, realizado el 3 de marzo del 2023, se imaginó el centro de memorias como un lugar destinado al intercambio de la cosmovisión misak, con la participación activa de taitas y mamas, en quienes reposa el saber ancestral; con huer-tas y plantas medicinales y sagradas; una biblioteca-ludoteca; una sala de exposiciones de narrativas, fotografías y relatos; un espacio para la exhibición de sus tejidos y artesanías; un restaurante, y un sendero ecológico, rodeado de flores, donde se reine el respeto por la tierra, por los espíritus, y la armonía esté presente.

Lo anterior, como horizonte de deseo y de concreción a materializar, corresponde a la creación de un espacio para la memoria social e histórica de una comunidad, que permite potenciar, construir y reproducir la memoria. Halbwachs sostiene que “la memoria social objetivada condensa las representaciones colectivas de los grupos culturales y se construye, se transforma y se transmite a través de la interacción de los individuos de una comunidad ubicado en un cronotopo específico” (Halbwachs, citado en Ricaurte, 2014, p. 33), y desde la semiótica de la cultura se propone un modelo teórico que permite realizar un análisis sistemático de la cultura como un sistema complejo de significación, en el cual la cultura es el objeto de la semiótica; por lo tanto, la semiótica de la cultura es entendida como el sistema de relaciones que se establecen entre el hombre y el mundo, y dicho sistema reglamenta la conducta del hombre y determina cómo este

modela el mundo (Uspenski, 1980, citado en Ricaurte, p. 34). Ese sistema de relaciones permite organizar, conservar, transmitir y crear información que el ser humano utiliza y transforma, en un proceso de intercambio permanente con el mundo exterior, y a través de ese flujo se hace posible la vida en común.

Así, la intención de crear el lugar de la memoria se somete a la semiótica de la cultura, en la semiosfera misak, para comprender el *continuum* en el que interactúan los sistemas semióticos, que están estructurados y manifiestan la heterogeneidad del espacio semiótico a través de los textos en *namtrik*, como códigos del lenguaje; en los símbolos; en el traje, y, especialmente, en el *tampal kuari*, el sombrero de tres capas, que representa y refleja el pensamiento misak.

Metodología

Para este capítulo se revisaron los conceptos de Lotman que sirvieron como recurso interpretativo para relacionar la semiosfera con el pueblo misak. *Semiosfera, traducción, frontera y sistema de sistemas de signos* hacen parte de la semiótica de la cultura lotmaniana, y permitieron la vigencia del aparataje teórico y conceptual para interpretar una comunidad ancestral. También se seleccionaron imágenes de elementos de la indumentaria misak, entendida como conjunto de prendas de vestir; es decir, el traje que una persona usa para cubrir su cuerpo. No se abordó el vestuario, que es un término más amplio e incluye tanto la ropa como los accesorios, que en conjunto constituyen la vestimenta. Cada prenda del traje corresponde a una unidad sígnica que hace parte de los sistemas de signos de la semiosfera misak: 1) el *tampal kuari* (figura 1), 2) el anaco (figura 2), 3) el chumbe (figura 3), 4) la ruana (figuras 4 y 5) y 5) las botas (figura 6).



FIGURA 1. TAMPAL KUARI O PANDERETA

Fuente: fotografía tomada por Wilmer Camacho, 2023.



FIGURA 2. ANACO

Fuente: fotografía tomada por Wilmer Camacho, 2023.



FIGURA 3. CHUMBE

Fuente: fotografías tomadas por Wilmer Camacho, 2023.



**FIGURA 4. RUANA DE MUJER (MAMA LUZ DARY,
EDUCADORA Y EXGOBERNADORA DEL CABILDO)**

Fuente: fotografía tomada por Wilmer Camacho, 2023.



**FIGURA 5. RUANA DE HOMBRE (TAITA MANUEL CALAMBAS,
PRESIDENTE DE LA ASOCIACIÓN MISKAN CHAK)**

Fuente: fotografía tomada por Wilmer Camacho, 2023.



FIGURA 6. CALZADO, BOTAS

Fuente: fotografía tomada por Wilmer Camacho, 2023.



**FIGURA 7. ASISTENTES A LA PRESENTACIÓN DEL
PROYECTO KAMPA YA, CENTRO DE MEMORIAS MISAK**

Fuente: fotografía tomada por Wilmer Camacho, 2023.

En la figura 7, aparecen los asistentes a la presentación del proyecto Kampa Ya, Centro de Memorias Misak, en la que se puede ver la participación de los indígenas y de otras personas.

Para el análisis de las imágenes, se acude a Barthes, quien, en el texto *Sistema de la moda* (1978), examina la indumentaria como un sistema semiótico complejo y diferencia entre el vestido-escrito y el vestido-imagen del traje, e identifica cómo el vestuario funciona como un lenguaje que transmite significados y símbolos a través de la ropa. Según Barthes, la moda refleja los valores, las creencias y las estructuras sociales de una sociedad en un momento específico, analizando códigos y símbolos asociados con el traje y considerando cómo los estilos son interpretados y comunicados por diferentes grupos sociales.

Dice Barthes:

La descripción del vestido (que es el significante del código de vestimenta) puede ser el lugar de una connotación retórica. Esa retórica debe su especialidad a la naturaleza material del objeto descrito, a saber, el vestido; está definida, si se quiere, por el encuentro de una materia y de un lenguaje: esa situación la calificaremos como poética [...], porque moviliza con gran variedad todas las cualidades de la materia: substancia, forma, color, tactilidad, movimiento, aspecto, luminosidad. (1978, pp. 205-206)

El conjunto de imágenes seleccionadas permite analizar uno de los sistemas de signos con el que el pueblo misak refleja y refuerza su identidad; no obstante, las imágenes corresponden al traje, es decir, al vestido usado, en cuanto no hay una intención de analizar el vestido-imagen ni el vestido-escrito que sitúe el vestuario misak como un anuncio, que lo exalte.

Las fotografías fueron tomadas por el comunicador Wilmer Camacho, integrante del equipo, que participó en la formulación del proyecto durante los encuentros y diálogos de saberes. Además, se solicitó el respectivo consentimiento informado de los y las participantes para abordar los asuntos éticos del proceso en su componente visual. Las figuras 1-6, como elementos sígnicos, constituyen imágenes de representación de la identidad misak, cuyo trabajo interpretativo fue realizado a partir de la observación directa, del análisis de las imágenes y del intercambio de saberes en las conversaciones. El día de la presentación del proyecto y de Kampa Ya, Centro de Memorias Misak, ante los y las integrantes de la asociación y las

personas externas a la comunidad, se pudo realizar el registro visual y la toma de la figura 7.

Resultados

LOS SIGNOS DE LA MEMORIA VIVA

Durante el trabajo de intercambio de saberes para la coelaboración de la propuesta, fue preciso recoger información para el acercamiento, la interpretación y la comprensión de otro modo de los signos que caracterizan e identifican al pueblo misak. El trabajo de observación etnográfica, registrado en diarios de campo, y el registro fotográfico, asumido con rigor científico y respetando los códigos de ética y con consentimientos informados para dicha tarea, permitieron recolectar, seleccionar y definir unidades signíicas para la semiosis social y cultural.

En la figura 1 se observa el *tampal kuari*, el sombrero característico de los misak, también denominado *pandereta*, que es usado por todas las personas de todos los niveles etarios y hace parte del atuendo que identifica al pueblo misak. El sombrero es elaborado con fibras naturales y se teje trenzando en forma de espiral. También tiene dos borlas de lana, con los colores azul y magenta. Las tres capas de la pandereta simbolizan los tres planos de la cosmovisión misak: el territorio o plano físico, en el centro; el espacio de conexión con lo espiritual, la capa superior, y el plano subterráneo, lo que está por debajo de la tierra, donde yacen los ancestros.

La forma del sombrero es circular, en espiral, tal y como se vive el tiempo en el pueblo misak, que no es lineal, sino cíclico. La forma del sombrero, tejido y en capas, es inspiración y modelo para la construcción arquitectónica de los espacios físicos: la Universidad Misak tiene la forma del *tampal kuari*; así mismo, la casa Payan, lugar para el pensamiento y la simbología, está construida con la forma del sombrero, y los techos de los espacios para el encuentro, palabreo y conversaciones de taitas y mamás tienen dicha forma.

El sombrero es un patrón cultural del sistema de signos que transmite significados tanto al interior como al exterior de la comunidad. Se

porta sobre la cabeza o se lleva a la espalda, se usa en reuniones, congregaciones indígenas, actividades propias e interculturales; y cuando salen del resguardo a la zona urbana de Silvia, es un signo identitario que se porta y diferencia a los misak de otras personas y de otros pueblos indígenas.

El anaco o falda (figura 2) es usado por hombres y mujeres, y también hace parte del vestuario característico del pueblo misak. Antes, era elaborado por ellos mismos, especialmente por las mujeres, que limpiaban, esquilaban e hilaban la lana de oveja y tejían en un telar manual para confeccionarlo. Para mama Luz Dary Aranda, el vestido representa

el relacionamiento con la naturaleza, con las plantas, los animales [...]. El anaco se hacía en lana de oveja, que se pintaba con la tierra o el barro, así se teñía, y luego se fueron agregando las listas, tomadas del arcoíris, que representan fecundidad, y también por las familias, reconocemos a las familias por las listas. (Comunicación personal, 21 de mayo del 2023)

El anaco también representa tres territorios: el nacional, el local y el familiar. El territorio nacional se refleja en toda la porción de la tela de la falda, el territorio local es aquel que está entre las listas de colores y el territorio familiar se señala con las listas, que son indicadores familiares. Los hombres usan falda azul, con la que cubren el cuerpo desde la cintura hasta las piernas, y usan el anaco en rituales propios o en ocasiones especiales; las mujeres siempre lucen su anaco o falda negra, a la que se le hacen presnes en donde se sujeta al cuerpo, es decir, desde la cintura. Las listas de colores con las que se decora el anaco tienen un significado asociado a la tierra, a la naturaleza y a la vida.

El chumbe (figura 3) es una pieza del vestuario misak con la que se sujeta el anaco a la cintura. Es un tejido ancestral, una tira de 8 cm de ancho y aproximadamente 150 cm de largo, tejida en telar y con figuras que simbolizan la cosmovisión. En el chumbe, están “consignadas las escrituras de los ancestros, taitas y mamás” (Benilda Tumiñac, comunicación personal, 1.º de abril del 2023), cada símbolo tiene su significado y está relacionado con la naturaleza, los animales, la familia y la tierra.

Las figuras se elaboran mientras se va tejiendo la pieza. Se enlazan los hilos de colores blanco, negro, azul y magenta, propios de la identidad misak, y se forman las figuras en una secuencia de imágenes alusivas a la cosmovisión: la planta de maíz; la chakana o cruz andina, que conecta el espacio físico con el espacio sagrado, y figuras geométricas, que representan el ciclo de la vida; también pueden tener figuras de representaciones míticas, que permiten la transmisión de conocimientos.

Los colores, la extensión y las figuras de los chumbes no son solo aspectos decorativos, sino que representan las familias y la jerarquía en las relaciones dentro de la comunidad; son piezas ancestrales que reflejan la historia de un pueblo mítico, de tradición espiritual, que dota sus prendas de significados relacionados con su cosmogonía.

Los chumbes, además de hacer parte del atuendo misak, son usados para cargar a los bebés, sujetar objetos, amarrar y anudar. Especialmente, son piezas tejidas con símbolos de protección y energía contra fuerzas negativas, por lo que aportan buenas vibras energéticas a los indígenas.

Las ruanas (figuras 4 y 5) hacen parte del vestuario, y varían en diseño y color entre hombres y mujeres. Los misak habitan en zonas montañosas, por lo que el clima es frío, y la ruana es una prenda de protección. La ruana de la mujer (figura 4) se confecciona con tela de colores azul intenso y magenta; cubre y abriga el cuerpo, y se coloca sobre la camisa o blusa. La ruana masculina se elabora con lana de oveja; es de color negro, gris o café, y también cubre y abriga el cuerpo. Las ruanas están en conexión con la naturaleza, con el agua. También se usan en entornos con clima cálido; en estos casos, las ruanas acentúan la identidad.

En cuanto al calzado (figura 6), las botas complementan la indumentaria misak, y son usadas por todas las personas. Este es un calzado que protege los pies mientras se camina y recorre el territorio, sus calles, praderas y montañas. Los resguardos, ubicados en la parte alta de las montañas, “donde fuimos arrinconados por los colonos y terratenientes”, dice Manuel Calambas (comunicación personal, 5 de agosto del 2023), tienen caminos pedregosos, por los que hay que transitar para llegar a la casa, desplazarse en la comunidad y hacer las labores agrícolas en la tierra, por lo que las botas protegen y cuidan los pies, y también son el calzado adecuado para

recorrer las grandes distancias de desplazamiento en la realización de las actividades cotidianas. Caminar es una práctica cotidiana de los indígenas; si bien cuentan con servicio de transporte público en yip desde la zona urbana de Silvia hacia el resguardo y servicio de transporte en moto, los indígenas prefieren caminar, como lo han hecho históricamente. El taita Efraín sostiene que, antes, cuando trabajaban como terrajeros, no usaban calzado, y caminaban descalzos por todo el territorio.

Los colores representativos de la indumentaria misak son el blanco, el azul, el magenta y el negro. El blanco es significativo de la cosmovisión, representa la pureza y la espiritualidad, la paz y la armonía; el negro puede representar la noche y la oscuridad, la tierra fértil y la conexión con la naturaleza, y el azul está relacionado con el cielo y el agua —recordemos que los misak se autorreconocen como hijos e hijas del agua—, elementos vitales en la vida y en las prácticas agrícolas, por lo que también representa abundancia; en conexión con la dimensión espiritual, el azul se asocia con las fuerzas espirituales y sobrenaturales que otorgan armonía al territorio como hábitat. El magenta está relacionado con la tierra y con la fertilidad, es la conexión con la madre tierra y la capacidad de la naturaleza para sustentar la vida; como color vibrante y luminoso, puede simbolizar la energía vital, la transformación de la naturaleza, así como la asociación con ritualidades y ceremonias sagradas.

Los componentes del vestuario se describen a partir de la observación y del registro visual y haciendo uso de la semiótica visual a través de los códigos perceptivos, los códigos de reconocimiento y los códigos de transmisión. En los primeros, interviene la percepción, el ojo que observa el territorio y a las personas, y complementa la mirada con la observación de las imágenes, con las cuales se registran los aspectos visuales que caracterizan a las personas. Los códigos de reconocimiento están organizados en bloques de unidades de reconocimiento e identificación de formas, tonos y elementos, y en códigos de transmisión, que permiten la sensación.

El análisis de la indumentaria articula la semiótica de la imagen y del territorio en cuanto el traje integra una cadena de signos susceptibles de ser interpretados en un contexto —territorio que caracteriza e identifica a la población—. Sin embargo, no es suficiente con el análisis visual, pues se precisan otros elementos de la semiótica de la cultura que descifren los

enclaves del pueblo que lucha por la pervivencia de una cosmogonía que se exterioriza a través del vestido, y que no muta, sino que, por el contrario, a través de cada componente, especialmente del sombrero, se recogen elementos con los cuales se afianza el pueblo ancestral y se presenta ante el mundo.

La indumentaria no solo cubre el cuerpo según su uso social, sino que es una característica identitaria de un pueblo, que permite el reconocimiento de la comunidad y, a su vez, de la familia a la cual se pertenece; son códigos establecidos en el espacio de la semiosfera que solo se comprenden en dicho contexto y a través de procesos de indagación. Identidad cultural, protección contra el frío, símbolo de respeto hacia las autoridades y sabedores, expresión de arte y creatividad y vínculo con la tierra son los significados de la indumentaria misak.

Conclusiones

La semiosfera es el escenario en el cual se producen, comparten y transforman los sistemas de signos, que solo pueden ser comprendidos dentro del escenario de intercambio. Insertarse en el mundo misak implica un ejercicio de observación, interacción, intercambios interculturales, en el cual los actores sociales interactuantes comparten iniciativas conjuntas que les permiten el conocimiento intrínseco de códigos, símbolos y signos para comprender los sistemas simbólicos a través de los cuales se produce la comunicación. El pueblo misak, como pueblo milenario de Colombia, tiene sus sistemas semióticos propios, con los cuales se comunican, se conectan y tejen sus prácticas cotidianas, sociales, políticas y estéticas. La lengua, las narrativas y todo el universo simbólico expresado en sus tradiciones, rituales, músicas y vestuario hacen parte de la identidad de un pueblo que apuesta por la pervivencia de su cosmovisión y por la continuación de la lucha por sus tierras, según su lema de “Recuperar la tierra para recuperarlo todo”, en cuanto la tierra es sagrada, es el espacio vital. Dicho proceso de recuperación se ha realizado, en el caso de la Asociación Miskan Chak, a través de la compra de 25 ha. de tierra, que en tiempos previos a la colonia fueron suyas, y ahora las han adquirido a través de la unión de trescientas familias que aportaron

recursos económicos para comprar el terreno, de modo que podrán regresar a la zona baja de Silvia para construir sus casas y habitar su propio territorio.

El traje misak, como sistema de signos, permite la identificación y el afianzamiento de su pueblo, por lo que el contraste cultural diferencia, caracteriza e identifica aspectos únicos de los sistemas de signos de los pueblos que cohabitan en el territorio. En el marco contextual de este trabajo, se identificaron en el territorio no solo indígenas del pueblo misak, sino también indígenas del pueblo nasa, que tienen otra cosmovisión, otra semiosfera, otra lengua y otra ley de origen. La frontera no es territorial, sino que es un límite poroso que permite la interacción de los dos grupos indígenas, que se autorreconocen, comparten y conviven con sus prácticas propias en el mismo territorio.

Guambía es el resguardo donde reside la mayoría de los misak; pero, con el crecimiento de la población y la movilidad en el país, se han trasladado a otras ciudades y departamentos, lo que ha generado procesos de transformación y cambio en las nuevas generaciones de indígenas. Los filtros y la delimitación de sus sistemas semióticos han transformado sus prácticas; sin embargo, su indumentaria y traje como producto cultural refuerza su identidad, pues a donde van portan su traje.

Las fronteras del sistema de la lengua son cada vez más porosas, y las nuevas generaciones de indígenas misak tienden a no hablar *namtrik*, situación que se ha convertido en una preocupación para las autoridades de los cabildos. Los “espirales” o planes de acción de educación, de lenguaje y de salud son otras fronteras con las que enfrentan las hibridaciones culturales y las mixturas en las prácticas de vida. Mama Ximena Hurtado, la primera médica indígena misak, graduada en la Universidad del Cauca, con una maestría en Salud Pública en la Pontificia Universidad Javeriana y directora del hospital Mama Dominga, en Guambía, afirma:

Se supone que una médica de occidente hace todo lo que es de allá, pero entonces aquí [en Guambía], [...] como yo sabía mi propia lengua, podía prestar la atención diferente a mis otros compañeros. Para hacer la historia clínica, tienen que hablar en español, y les pregunto en lengua; entonces, yo era privilegiada, porque ellos me podían decir más cosas [...], les

iba preguntando y ellos me iban diciendo y contando muchas otras cosas desde la medicina propia, cosas que no les dicen a los médicos porque saben que se van a enojar. (Comunicación personal, 25 de septiembre del 2022)

Los mecanismos internos de las culturas, según Lotman, son estrategias para preservar su identidad a través de la reproducción de los sistemas de signos y de la transmisión de significados a las generaciones futuras. De este modo, el vestuario, como sistema semiótico, se constituye en un mecanismo para la pervivencia de la cultura, para el fortalecimiento de la identidad y para que los misak sigan luchando por lo que son como pueblo y como cultura. En el diseño de sus construcciones arquitectónicas está presente el *tampal kuari*, que recoge y simboliza aspectos de su ciclo de vida, y, de esa forma, se extiende la cosmovisión a los espacios vitales donde se habita, se conversa, se teje la palabra, alrededor del *nak chak* o fogón, con los taitas y las mamás.

La semiótica de la cultura permite el análisis y la comprensión de los pueblos indígenas de Colombia y América Latina, que, si bien están estrechamente conectados con la madre tierra, *pacha mama*, a la dimensión espiritual, tienen diferencias en su cosmovisión, sus formas de relacionamiento, sus estructuras y sistemas de signos que permiten la identificación y caracterización como pueblos ancestrales. La necesidad de reconocimiento de los pueblos milenarios, su resistencia y la lucha por la pervivencia y por el buen vivir, en armonía con la naturaleza, hace de las sociedades contemporáneas pluriversos que deben ser conocidos y reconocidos en la pluralidad y en la diferencia, en aras de caminar hacia la paz y la convivencia armoniosa, como lo plantea Lenkersdorf (2008), citado en Accornero:

Pluralidad de cosmovisiones para adentrarnos en un mundo de pensamiento diferente a nuestra estructura occidental, de orden conceptual o racional con una lectura lineal de los acontecimientos, los pueblos originarios conciben el mundo como una totalidad o universo armónico donde todo

se relaciona con un espacio-tiempo cíclico en el que el hombre es solo un integrante más. (2016, p. 15)

La semiótica de la cultura proporciona herramientas semióticas clave con las cuales leer, interpretar y comprender los sistemas de signos de las semiosferas; sin embargo, es necesario pensar en otras teorías y marcos interpretativos procedentes de las ciencias sociales y de los enfoques decoloniales para analizar lo que sucede dentro de las comunidades indígenas, de sus procesos de lucha, de resistencia y re-existencia por su pervivencia; transitar hacia una sociosemiótica de la culturas y de las cosmogonías que permita miradas transdisciplinarias, transculturales, que transgredan las claves interpretativas tradicionales y nos conduzcan por una semiótica desde abajo, desde las significaciones y sentidos con los cuales los indígenas interpretan su caminar, su tejido, sus vidas y su anclaje a la tierra.

Finalmente, en la figura 6 se observa a la comunidad compartiendo el escenario del antiguo molino, ubicado en los terrenos adquiridos por los misak para su reterritORIZACIÓN y para la adecuación de Kampa Ya, Centro de Memorias Misak, que se constituye en un espacio para resignificar el pasado y mantener viva la memoria, espacio recobrado obedeciendo a su lema de “Recuperar la tierra para recuperarlo todo”, recuperando su historia y sus memorias contra el desprecio y el olvido.

Referencias

- Accornero, M. (2016). *Manifestaciones artísticas en los pueblos indígenas de América*. Brujas.
- Ariza, L. (2009). *Derecho, saber e identidad indígena*. Siglo del hombre.
- Barthes, R. (1978). *Sistema de la moda*. Gustavo Gili.
- Gaitán, M. (2008). “Y la escuela, nos moldió”. Aproximación a una propuesta pedagógica misional en contextos indígenas colombianos. *Revista Educación y Pedagogía*, 20(52), 77-89. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/9884>
- Honneth, A. (2011). *La sociedad del desprecio*. Trotta.
- Lenkersdorf, C. (2008). *Aprender a escuchar. Enseñanzas maya-tojolabales*. Plaza Valdez.
- Lotman, I. (1996). *Semiosfera 1. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra.

- Lozano, J. (1998). Prólogo. En Y. Lotman, *Cultura y explosión* (pp. i-viii). Gedisa.
- Martín-Barbero, J. (1996). *Pretextos*. Universidad del Valle.
- Muelas Hurtado, M.-B. (2018). *Nuisuik. Unaaship, munchip, puchip, uto marop, larup. Temporalidad espacial, medición y conteo entre los misak*. Gente Nueva.
- Ricaurte, P. (2014). Hacia una semiótica de la memoria. *En-Claves de Pensamiento*, 8 (16), 31-54. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=141132947002>
- Sen, A. (2000). *Desarrollo y libertad*. Planeta.

**APORTES DE LA SEMIÓTICA DE LA CULTURA PARA LA
INVESTIGACIÓN Y ENSEÑANZA DEL *POPOL VUJ*, EL *CHILAM
BALAM DE TUZIK* Y OTROS TEXTOS MAYAS COLONIALES**

**CONTRIBUTIONS OF THE SEMIOTICS OF CULTURE TO THE
RESEARCH AND TEACHING OF *POPOL VUJ*, THE *CHILAM
BALAM OF TUZIK* AND OTHER COLONIAL MAYAN TEXTS**

Israel León O’Farrill

Resumen

La palabra ha tenido una importancia fundamental entre los pueblos mayas, tanto en el ámbito prehispánico, en la colonia y en el presente. Sin embargo, pese a que se pudiera pensar que todo queda encerrado en la palabra escrita y en la oralidad, considero que cuando hablamos de textos del periodo colonial es necesario trascender el enfoque realizado y asumir una disquisición diferente del texto, a través de la cual se analicen no solo palabras, sino la complejidad simbólica y de escenificación que se escapa de los bordes del papel. De esa manera, podremos comprender estos textos no como meros libros, sino como complejos sistemas comunicativos en los que la invocación, la evocación y la escenificación, todo ello con profundas implicaciones colectivas, han sido —y siguen siendo— fundamentales. Así, partiendo de la propuesta de texto elaborada por Iuri Lotman, pretendo realizar una propuesta semiótica que logre abarcar las posibilidades que brinda la producción escrita maya colonial con fines de docencia e investigación.

Abstrac

The word has had fundamental importance among the Mayan peoples, whether in pre-Hispanic times, in the colony or in the present. But,

although one might think that everything is enclosed in the written word and orality, I consider that when we talk about texts from the colonial period, it is necessary to transcend the approach taken and assume a different disquisition of text, through which Not only words are analyzed, but also that symbolic and staging complexity that escapes the edges of the paper. In this way, we will be able to understand these texts not as mere books, but as complex communicative systems in which invocation, evocation and staging, all with profound collective implications, have been —and continue to be— fundamental. Starting from the text proposal prepared by Iuri Lotman, I intend to make a semiotic proposal that manages to encompass the possibilities offered by colonial Maya written production for teaching and research purposes.

Introducción

Ante el fenómeno desconocido, a menudo se reacciona por aproximación: se busca ese recorte de contenido, ya presente en nuestra enciclopedia, que de alguna manera consiga dar razón del hecho nuevo. Un ejemplo clásico de este procedimiento lo encontramos en Marco Polo, que en Java ve (lo comprendemos nosotros ahora) unos rinocerontes. Se trata de animales que no ha visto jamás, pero, por analogía con otros animales conocidos, distingue el cuerpo, las cuatro patas y el cuerno. Como su cultura ponía a su disposición la noción de unicornio, precisamente como cuadrúpedo con un cuerno en el hocico, Marco Polo designa a esos animales como unicornios. (Eco, 1999, p. 69)

A lo largo de mi experiencia en el estudio y la enseñanza de temas mayas, ya sea que se trate de la época previa a la llegada de los europeos, de la época colonial o virreinal, del México independiente, del siglo xx o del presente, me he topado con numerosos estudios que, desde la arqueología, la historia, la antropología y la lingüística, entre muchas otras disciplinas, han abordado el “tema maya”. Al principio, producto quizá de la ingenuidad y del desconocimiento, escuché y absorbí los conocimientos como verdades incontrovertibles, que debían ser asimiladas y asumidas como parte fundamental del entendimiento de estos pueblos, de su estudio y posterior enseñanza. Sin embargo, ¿qué pensamiento es el que se encuentra como

sustento de su elaboración? Al respecto, Boaventura de Sousa Santos, al analizar el pensamiento científico occidental centrado en el método científico, afirma que,

siendo un conocimiento mínimo que cierra las puertas a muchos otros saberes sobre el mundo, el conocimiento científico moderno es un conocimiento desencantado y triste que transforma la naturaleza en un autómatas, o, como dice Prigogine, en un interlocutor terriblemente estúpido. [...] El rigor científico, al estar fundado en un rigor matemático, es un rigor que cuantifica y que, al cuantificar, lo que hace es descualificar, se trata de un rigor que, al objetivar los fenómenos, los objetualiza y los degrada, que, al caracterizar los fenómenos, los caricaturiza. (2009, p. 37)

Todo lo que hemos estudiado, salvo honrosas excepciones, ha sido estructurado con una base científica de raigambre occidental, y poco es lo que proponemos fuera de marcos epistémicos claramente señalados por academias constituidas para tal efecto. Nuestras universidades, establecidas desde su origen a imagen y semejanza de las europeas y tasadas y medidas en el presente mediante procedimientos y reglas también occidentales, se han encargado de “disciplinar” el conocimiento, es decir, de encasillarlo en disciplinas aparentemente universales con las que se ha observado la realidad. De igual manera, han adoptado teorías y métodos que se adhieren a la producción de pensamiento disciplinar y que impiden —¡vaya contradicción!— que los sujetos puedan pensar la realidad que viven.

A su vez, la formación ha estado supeditada a un sistema bancario en el cual la constitución de “verdades universales” ha sido la tónica, en especial en América Latina. Tal como afirma Estela Quintar (2006), así

como el imperativo en un momento fue formar a los dirigentes en estudios superiores, en otro fue el de *civilizar* educando al pueblo en el saber universal, es decir, en el conocimiento europeo; en este sentido era necesario formar multiplicadores de este saber. (p. 35, cursivas en el original)

Tal proceso incluyó, por supuesto, los saberes elaborados por los pueblos originarios, tanto en el pasado como en el presente, que serían ordenados, catalogados y transmitidos a través de parámetros europeos. Por tanto, en la enormidad de expresiones de lo maya, presentes en variedad de tiempos y espacios, advertimos tendencias, constantes o variables que nos permiten afirmar “con certeza” que aquello estudiado es tal o cual cosa, que pertenece a ese grupo o al de allá, que se comporta así y no de tal manera. Siguiendo estas premisas, podríamos estudiar sin problema el *Popol Vuj*¹ de la misma manera en que se estudia *La odisea*, pues estaríamos siguiendo métodos, procedimientos y proposiciones universales. Sin embargo, como se verá, eso no es posible.

En este sentido, me he encontrado con numerosas interpretaciones, estudios y aseveraciones que, partiendo o no del pensamiento científico, nombran, categorizan y establecen los parámetros y las formas de estudiarlos. No obstante, el parámetro para estudiar estas actividades debe ir por otro lado. Para Federico Navarrete Linares (1999), el sentido de la escritura y la lectura para los habitantes de estas tierras antes de la llegada de los europeos, e incluso después, es mucho más difícil de explicar:

En efecto, parece que la relación entre el registro escrito y la tradición oral en tiempos prehispánicos no era la de una “lectura” a la manera occidental. El pareamiento de los verbos *itta* (ver) y *pahua* (contar) para describir la forma de lectura de los libros pictográficos indica que ambas vertientes de la tradición se complementaban sin que una se redujera a una simple transcripción de la otra. (p. 240)

Si atendemos a lo que nos explica Navarrete Linares, es necesario que también hagamos una lectura diferente de estos textos, no como un “documento”, sino como una experiencia que se manifiesta de manera multiexpresiva, lo que da como resultado fenómenos en los que los textos

1 Para las palabras *k’iche’* de este trabajo, me baso en el vocabulario de la Academia de Lenguas Mayas de Guatemala (2004). Sin embargo, hay otros autores, como Craveri (2012, 2013), que utilizan un vocabulario diferente y ponen la letra *h* en lugar de la *j*. Respetaré este uso en las citas cuando así lo hagan.

no son solo documentos, sino “actores” o “personajes” dentro del mismo drama que describen; son también dispositivos de memoria, pues son recipientes que, al ser leídos, recuperan el pasado y lo resignifican en el presente; son escenificaciones (como el *Rabinal Achi* o *Baile del Tun*), que al ser representadas crean, recrean y viven en conjunto con la población que los escenifica. Por tanto, se convierten en textos escenificados o escenificaciones textuales. Son también encantamientos, curaciones y rituales, que lo mismo evocan enfermedades que invocan entidades del pasado y del presente, las cuales, olvidadas o no, siguen rondando los saberes y quehaceres de los especialistas rituales. Por todo lo anterior, es fundamental pensar en formas diferentes para aludir a estos materiales, no solo cuando se trata de su investigación, sino para compartirlos en contextos educativos.

El texto

EL *POPOL VUJ* ES UN UNICORNIO

¿Qué es el *Popol Vuj*?, ¿qué son los chilames?, ¿qué es el *Rabinal Achi* o *Los cantares de Dzitbalché*? En realidad, si extendemos el ejemplo de Marco Polo que nos comparte Umberto Eco, el *Popol Vuj* es algo así como un unicornio —en este caso, denominado la “Biblia” de los mayas—. En numerosas ocasiones he escuchado que se le denomina de esa manera, en videos y textos de divulgación, en cursos académicos. Por supuesto, como es de esperarse, muchos de los que lean esto en este momento negarán con desaprobación semejante afirmación. Pero es moneda corriente cuando hablamos de materiales como estos. Sin embargo, si afirmo que el *Popol Vuj* —y para el caso, cualquiera de los otros materiales que cité arriba— es un texto, ahí seguramente no habrá cejas levantadas. Pero ¿son en realidad textos? ¿Qué entendemos por *texto*?

En el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (RAE) (2024), la entrada de *texto* dice lo siguiente:

Del lat. *textus*; propiamente ‘trama’, ‘tejido’.

1. m. Enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos.
2. m. Pasaje citado de una obra escrita u oral.
3. m. por antonom. Sentencia de la Sagrada Escritura.
4. m. Todo lo que se dice en el cuerpo de la obra manuscrita o impresa, a diferencia de lo que en ella va por separado; como las portadas, las notas, los índices, etc.
5. m. libro de texto.
6. m. Impr. Grado de letra de imprenta, menos gruesa que la parangona y más que la atanasia.

Salvo en la primera definición, todo nos remite a la palabra escrita, a ese “enunciado o conjunto coherente de enunciados”. Y, claro, podríamos decir que, en esencia, el *Popol Vuj* y estos otros documentos son eso: textos escritos. Sin embargo, si profundizamos en ello, nos daremos cuenta de que la cuestión no es tan simple.

TEXTO, UNA DEFINICIÓN SEMIÓTICA

Para Lotman (1996), los “conceptos iniciales del texto, que subrayaban su naturaleza unitaria de señal, o la unidad indivisible de sus funciones en cierto contexto cultural, o cualesquiera otras cualidades, suponían implícita o explícitamente que el texto es un enunciado en *un* lenguaje cualquiera” (p. 78). Esto coincide con la definición propuesta por la RAE en el sentido de la enunciación. Sin embargo, como él mismo analiza en párrafos anteriores, si seguimos a Saussure, la idea del texto (y del habla) en este sentido, interesa al investigador al tratar de entender “las leyes estructurales de la lengua” (p. 77); sin embargo, cuando se trata de entender el funcionamiento del texto en el mundo real, se deben atender los aspectos semióticos “que divergen de la estructura de la lengua” (p. 77); esto es que se debe poner énfasis en todo aquello que interviene para que el texto se produzca y se reproduzca. En términos de la semiótica de la cultura, un texto, por ende,

se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado. En relación con esto cambia la idea que se tenía sobre la relación entre el consumidor y el texto. En vez de la fórmula “el consumidor descifra el texto”, es posible una más exacta: “el consumidor trata con el texto”. (Lotman, 1996, p. 82)

El texto, de acuerdo con Lotman, es una figura compleja que implica en sí mismo el enunciado en un lenguaje específico, para después integrar en él otros elementos (tales como un ritual) que lo llevarían a un segundo orden; más adelante, en lo que Lotman denomina el texto artístico (integrando al texto original ya ritualizado; por ejemplo, el *ballet*), llegaría a un tercer orden, donde el texto ha integrado a su vez subtextos (Lotman, 1996): “La multiestructuralidad se conserva, pero está como empaquetada en la envoltura multiestructural del mensaje en el lenguaje del arte dado” (p. 79). Esa multiestructuralidad es la que nos interesa cuando hablamos de los textos mayas coloniales.

Siguiendo esta postura, es necesario explicar algunas de las implicaciones que infiero de la lectura de esta teoría. Primero, el texto, en su carácter dialógico (como queda explicado en la idea del trato semiótico entre dos personas), está vinculado al grupo social que lo produce y lo reproduce. Esto implica que el texto no solo tiene una funcionalidad informativa, sino que se convierte en un dispositivo de memoria para el grupo. A su vez, siguiendo con Lotman, el texto ayuda a la transformación del lector en su relación consigo mismo y con el texto:

Al manifestar propiedades intelectuales, el texto altamente organizado deja de ser un mero mediador en el acto de la comunicación. Deviene un interlocutor de iguales derechos que posee un alto grado de autonomía. Tanto para el autor (el destinador) como para el lector (el destinatario), puede actuar como una formación intelectual independiente que desempeña un papel activo e independiente en el diálogo. Resulta que desde este punto de vista la

antigua metáfora “platicar con el libro” está llena de profundo sentido. (Lotman, 1996, p. 81)

Y, finalmente, Lotman afirma que el texto, en su carácter de dispositivo de memoria, pero que se encuentra vivo en el momento en que interactúa con el auditorio, se comporta como un miembro más de la comunidad y adquiere diversidad de características: lleva una función metafórica, cuando el texto es un “sustituto de todo el contexto”, o metonímica, cuando el texto representa “al contexto como una parte representa al todo” (p. 81).

Una reflexión interesante a este respecto la encontramos en el ensayo “Algunas ideas sobre las tipologías de las culturas” (1998, pp. 81-92), en el que Lotman diserta en torno a las sociedades ágrafas y a las que se sustentan en escritura, ya que, de acuerdo con el saber “universal”, estas últimas serían más civilizadas. Sin embargo, ante esto, Lotman argumenta que, basándonos “en el muy amplio material que nos ha sido dado realmente, podríamos reconocer ese nexo como una ley universal de la cultura, si no fuera por el enigmático fenómeno de las civilizaciones preincaicas suramericanas” (p. 82). En efecto, en recientes fechas han surgido investigaciones (Silverman, 2011, 2023) que dan cuenta, mediante procedimientos multidisciplinarios, de la complejidad de la escritura andina. No obstante, es de destacar el esfuerzo que dedica Lotman a generar tipologías distintas de las culturas y a describir aquellas que no estarían orientadas “a la multiplicación del número de textos, sino a la reiterada reproducción de textos dados de una vez para siempre [...]”. Aquí la escritura no es indispensable” (pp. 83-84). De hecho, abonando a lo que hemos dicho, Lotman enfatiza la relación entre el texto, el símbolo y la ceremonia. Pero vale la pena extender la reflexión: ¿sociedades como las mayas, que sí contaban con escritura, estarían desprovistas de este tipo de dispositivos? Por supuesto que no; de hecho, como veremos más adelante, la conjunción de textos y de rituales en torno a ellos permite que el texto asuma un carácter de escenificación muy particular.

Para nosotros, buena parte de lo que se encuentra registrado en *El ritual de los Bacabes*, texto integrado por recetas médicas y rituales

propiciatorios, escrito en el denominado lenguaje de zuyuá, es francamente oscuro e ininteligible; algo similar sucede con el lenguaje de zuyuá en el *Chilam Balam de Chumayel*.² Eso tiene que ver con el hecho de que el significado de muchos de esos textos está perdido. Quizá lo más importante de comprender es la ritualidad, el ritmo, la musicalidad, la evocación y la invocación detrás de esos textos, que, siguiendo con los argumentos de Lotman, podrían haber sido integrantes de la comunidad, representarla y significarla.

Como científicos, atrapados en dinámicas disciplinares, estamos impedidos de conocer del todo la experiencia detrás de estos documentos por dos razones: la primera es porque nos encontramos lejos, tanto en el tiempo como en el espacio, de quienes los crearon, sumado a que no pertenecemos a la tradición ideológica sensorial de esos pueblos mayas y de los del presente; en segundo lugar, porque lo nuestro es la cognición, la razón cartesiana por sobre la realidad del universo. La realidad existe en cuanto yo puedo percibirla, concebirla, nombrarla y categorizarla. Sin embargo, como afirma Maurice Merleau-Ponty (1993),

la percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen. El mundo no es un objeto cuya ley de constitución yo tendría en mi poder; es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas. (p. 10)

Necesitamos abrir la perspectiva al mundo de lo sensible también para estudiar estos fenómenos.

Vale la pena mencionar que el concepto de texto de Lotman tiene características plásticas que permiten que sea usado perfectamente para construir una didáctica no parametral en torno a la producción escrita maya. De acuerdo con Quintar (2006), la enseñanza debe ser entendida como “la promoción del deseo de saber —de sí y del mundo, en

2 Para un análisis más detallado de este “lenguaje” en el *Chilam Balam de Chumayel*, remito a Morales Damián (2011).

sucesivos actos de conciencia histórico social—, y de expresar ese saber” (p. 40). Si vemos estos manuscritos como algo no cerrado en sí mismo, estructurados a nivel colectivo y en un presente vinculado a relaciones humanas, que pueden a su vez representarse como un integrante del grupo y, metonímicamente, representar al grupo, nos encontramos con un fenómeno histórico social consciente. Quintar propone que se enseñe a través de una “matriz epistémica” de análisis teórico existencial: “Esta matriz epistémica toma como punto referencial de análisis la realidad histórico-contextual que adquiere sentido y significado en los sujetos que la construyen” (p. 40). Algo similar nos propone Lotman si comprendemos que a través de su teoría se privilegia el entendimiento de las relaciones socio-histórico-culturales que se establecen en torno a los textos, y no solamente el lenguaje (si es que pensamos que el lenguaje es uno solo y que está en clave alfabética) en que está construido. Por lo tanto, no solo es fundamental tratar de entender las relaciones existentes en el desarrollo de estos textos, sino también aquellas que se producen en el presente, y, por supuesto, integrar a quien estudie estos documentos como alguien más que interactúa con ellos y que forma parte del ciclo de vida del documento.

El texto en los manuscritos y en la escenificación

A continuación, se muestran algunos ejemplos que dan cuenta de la posibilidad de utilizar el concepto de texto de Lotman para el análisis y enseñanza de estos documentos. Para esto, aprovecharé ejemplos de dos documentos de tradición maya *k’iche’*: el *Rabinal Achi* y el *Popol Vuj*; y de dos textos de tradición maya yucateca: *Los cantares de Dzitbalché* y el *Chilam Balam de Tuzik*.

Textos maya *k’iche’*

RABINAL ACHI

El *Rabinal Achi* o *Baile del Tun* es un texto recopilado por el abad Brasseur de Bourbourg en el siglo XIX (1856) (Monterde, 2015, p. XII), después de

que uno de los depositarios del texto, Bartolo Ziz, lo transcribiera y se lo entregara. Procede, según Mercedes de la Garza (2012, p. 46), de San Pablo Rabinal, en Guatemala. Aparentemente, el texto es la transcripción de una representación que se realizaba por esas fechas en la que se incluía danza y música. De hecho, actualmente se escenifica en el pueblo de Rabinal, según consta en la página del Instituto Guatemalteco de Turismo.³ Existen cuatro traducciones que conozco: la de Cardoza y Aragón (2007), la de Monterde (2015), la de Tedlock al inglés (2003) y la de Breton (2006), la más actualizada. En las dos primeras, hay estudios introductorios y comentarios de estudiosos de lo maya, en los que se califica el texto como “teatro o danza”; sin embargo, como veremos más adelante, trasciende ambas actividades. Para empezar, este fenómeno sale de las dinámicas teatrales o dancísticas que conocemos occidentalmente hablando, es decir, no se relaciona con ambas expresiones de las denominadas bellas artes. ¿Podemos hablar de danza y teatro en las épocas prehispánicas? No, pues, con frecuencia, estas actividades estaban relacionadas con cuestiones rituales, aunque, según Monterde, existiera evidencia recopilada por algunos evangelizadores de que había representaciones en Tenochtitlan y en Cholula en un sentido lúdico (2015, 204, p. ix). Sin embargo, fue patente la prohibición de muchas de estas representaciones, pues incluían elementos de su cosmovisión que a ojos de los evangelizadores eran conceptos peligrosos.

Incluso hoy, con independencia de que ya se encuentran influenciadas por el mundo moderno traído por los europeos, estas actividades continúan relacionadas con lo ritual. Por ejemplo, hace algunos años, durante una práctica de campo en San Andrés Larráinzar, población tzotzil de Chiapas, unos músicos que interpretaban sones para las danzas de las fiestas patronales, especialmente las dedicadas a San Andrés y a San Miguel, nos comentaban que tocaban por horas, de manera que en algún momento lo hacían hasta “dormidos”. Si escuchamos la música, que es sumamente repetitiva, y le sumamos el cansancio y el consumo ritual de *pox* (aguardiente), no es extraño que tengan estados extáticos que los ayudan

3 Como se ve en un promocional de la región del Instituto Guatemalteco de Turismo (Inguat) (2018).

a estar en comunión con los santos. Por lo tanto, vale preguntarnos si esos ejecutantes únicamente realizan música o hay algo más en juego.

En consecuencia, el texto escrito que encontramos en las traducciones que presenté líneas arriba responde en realidad a su escenificación, es decir que el texto trasciende las fronteras de la palabra escrita y del papel, y ahí se encontraría el tercer orden del que habla Lotman, su multiestructuralidad. Además, el texto conserva características mnemotécnicas y de identidad, lo que lo convierte en un dispositivo de memoria. El *Rabinal Achi* narra la captura de un capitán *k'iche'* de la capital principal de ese pueblo en la época previa a la llegada de los europeos, Q'uma'rkaj, por parte de los habitantes de Rabinal, una provincia *k'iche'* enemiga de los de la primera. Lo que vemos en la escenificación-texto es el reconocimiento de las capacidades guerreras de un pueblo sometido frente a su conquistador, lo que hace que exista una voluntad identitaria dentro del discurso; además, existe una relación dialógica sumamente interesante en el intercambio discursivo entre el *K'iche' achí*, el cautivo, y el *Rabinal Achi*, su captor, que se encuentra en términos de profundo respeto:

Rabinal Achi habla por segunda vez:

¡Eja! ¡Hombre colérico,
cautivo,
prisionero!

Gracias al cielo, a la tierra. ¡He aquí que el cielo
y la tierra han querido
que te derribe con el hijo de mi arco
con el hijo de mi escudo
con mi cabo de hacha blandido
mi hacha blandida
mi brazalete
mis adornos
mi arcilla blanca
mi polvo de piedra.
Vas a decir dónde están tus montañas
dónde están tus valles.

¿De dónde saliste?
 ¿De la tierra de guerra?
 ¿Quizá no eres sino un hijo de las nubes?
 ¿Quizá no eres sino un hijo de la bruma?
 ¿Quizá sufriste una derrota en el conflicto
 en el combate?
 Dice mi palabra a la faz del cielo
 a la faz de la tierra.
 Entonces cambiaremos pocas palabras contigo.
 ¡Que el cielo y la tierra queden contigo, cautivo prisionero!
 (Breton, 2006, pp. 8-9)

No hay espacio suficiente en este capítulo para mostrar otras citas del *Rabinal*, pero permítaseme comentar que el texto está repleto de fórmulas que se repiten constantemente (como *a la faz del cielo*, *a la faz de la tierra*), y, por otro lado, se repite la respuesta dada por cada uno de los personajes, como para reafirmar aquello que se está diciendo. Además, la fórmula *a la faz del cielo*, *a la faz de la tierra* evoca e invoca a ambos ámbitos y entidades para que sean testigos del acontecimiento y de lo ahí dicho. Raynaud, en los comentarios realizados a su traducción, afirma que es un verdadero “idiotismo quiché ese ‘a la faz del cielo, a la faz de la tierra’”. A menudo podría suprimirse en las traducciones ‘a la faz’ o sustituirlo por ‘ante, frente, cerca, etc.’ en los muy numerosos sitios en que se encuentra” (Cardoza y Aragón, 2007, p. 31). Claro, entendemos que *idiotismo* se refiere a una *incorrección* del lenguaje, pero no podemos ignorar lo desafortunada que es la aseveración de Raynaud. Para mí, constituye, empero, una referencia a dos ámbitos dentro de la cosmovisión mesoamericana: el celeste y el inframundano. Con esto quiero decir que al estudiar estos textos —y al compartirlos a estudiantes de cualquier nivel— es necesario que nos adentremos en el pensamiento de aquellos que los producen, y que no nos quedemos en nuestra propia visión occidental del texto. Remito a las y los amables lectores a un par de análisis anteriores que realicé sobre el particular en (León O’Farrill, 2020a, 2021), donde examino la raíz prehispánica de estas fórmulas, en el primero, y propongo una lectura desde el dialogismo

bajtiniano sobre la construcción de identidad a través de este documento, en el segundo.

EL *POPOL VUJ*

Dice Michela Craveri (2012) con respecto al *Popol Vuj* que el

único manuscrito que ha sobrevivido hasta nuestros días es la copia redactada por Francisco Ximénez a partir de un documento del siglo XVI, hoy perdido. El texto bilingüe k'iche'-español de Ximénez fue recopilado entre 1701 y 1704, según algunos autores; entre 1704 y 1714 o entre 1725 y 1728, según otros. Sucesivamente, esta versión fue traducida al francés por Brasseur de Bourbourg y publicada en París en 1861. (p. 16)

Al igual que el texto anterior, este es una versión que ha quedado congelada en el tiempo por la traducción del siglo XIX. Sin embargo, como afirma Rafael Flores Hernández (2023), al hablar de la tradición escrituraria de los títulos *Nija'ib'* de Buenabaj (Guatemala), que pertenecen a la tradición del *Popol Vuj*,

esos manuscritos no son materia inerte del pasado, sino que su interpretación depende del diálogo que establezcan entre su lector y ellos mismos, al tiempo que su conformación no es individual sino, antes bien, colectiva y susceptible al cambio a través del tiempo.

Esto quiere decir que existen otros *Popol Vuj* o 'libros del consejo', que están vivos en las diferentes comunidades de la región *k'iche'*. De acuerdo con su estudio, Flores Hernández afirma que, para que se puedan comprender estos documentos, es necesaria la presencia de ciertas autoridades de Buenabaj, lo que garantiza su vitalidad y agencia. En consecuencia, no debemos ver al *Popol Vuj* como un texto que se encuentra editado, impreso y en las estanterías de una librería o en nuestra biblioteca particular, sino como una pieza derivada de la oralidad alfabetizada y, posteriormente, traducida a lenguajes occidentales.

Craveri (2012) enfatiza ese carácter oral del texto, que más adelante se verá registrado en el alfabeto latino en lengua *k'iche'*. Para ella, la redacción del texto colonial

es la respuesta a un proceso específico de imposición política y económica del sistema colonial y una tentativa de resistencia cultural. Por estas razones, es imprescindible considerar la obra como el fruto del encuentro entre las dos civilizaciones y como la expresión de una sociedad en profunda y dramática evolución. Los episodios míticos contenidos en el Popol Vuh con mucha probabilidad tenían una amplia difusión en la época prehispánica, pero se reinterpretan y adquieren una nueva función de reivindicación política en el contexto colonial. (p. 17)

El libro es sumamente complejo, y, a diferencia de otros de elaboración colonial, tiene una coherencia argumental, está integrado por mitos diversos que narran los orígenes del pueblo *k'iche'*, sus migraciones míticas, mitos relacionados con los gemelos “cósmicos” Junajpu y Xbalanque y la creación del mundo y de la humanidad.

Para efectos de este trabajo, me centraré en las cualidades mnemotécnicas, metafóricas y metonímicas del texto *k'iche'* que ya he expuesto de Lotman. En el comienzo del libro queda patente el carácter memorístico que tendrá, la recordación de la palabra, de aquellos acontecimientosidos, para que no se olvide después de la conquista y de la colonización:

Esta es la raíz de la antigua palabra, aquí, K'iche' es su nombre. Aquí escribiremos, dejaremos sembrada la antigua palabra, el principio, el fundamento también de todo lo que ha sido hecho en la ciudad k'iche'. Así, pues, recibiremos la demostración, el cuento también de lo oculto, de lo aclarado por Tz'aqol, B'itol, Alom, K'ajolom, son sus nombres; Junajpu Tlacuache, Junajpu Coyote, Gran Jabalí Blanco, Pizote, Tepew, Q'uqumatz, Corazón del lago, Corazón del mar, el de los platos verdes, el de las jícara verdes. Así es dicho, se define, se nombra a la partera, al abuelo, Xpiyakok, Xmukane, son sus nombres, el que abriga, el que cubre, dos veces partera, dos veces abuelo, así se dice en la palabra k'iche'. Entonces lo contaron todo, con lo que hicieron

también, en la claridad de la existencia, en la claridad de la palabra. Esto escribiremos ya dentro de la voz de Dios, ya en el cristianismo; lo sacaremos, porque ya no existe el instrumento para ver, el *Popol Wuj*, el instrumento para ver con claridad, llegado del otro lado del mar, el cuento de nuestra oscuridad, el instrumento para ver con claridad la vida, así es dicho. Existe el libro original, antiguamente escrito, solamente está oculta la cara del que lo ve, del que lo medita. (Craveri, 2013, pp. 3-6)

Vemos entonces que el texto se convierte en la memoria del pueblo, y que, por momentos, se torna en el pueblo mismo o en un integrante más de la comunidad. Es el depositario de la antigua palabra, el instrumento para ver con claridad. En un sugerente artículo, Somohano Eres y Jaramillo Arango (2017) exponen las posibilidades creativas e históricas que tiene el *Popol Vuj*:

De manera performática, el pasado es nombrado, sembrado, iluminado, es decir, creado en la construcción de un mundo en el que los K'iche' tenían que establecer nuevas relaciones. [...] La actitud creativa y performática del *Popol Wuj* no se limita a la escritura de este texto, sino que puede ser identificado en varios contextos en los que los mayas retoman su pasado para crear presente y futuro. (pp. 975-976)

En este mismo sentido, la construcción de la carne de los humanos con el maíz, referida en este libro, nos lleva a pensar en la construcción identitaria del pueblo *k'iche'* alrededor de esa planta fundamental. Como nos dice López Austin (1997), al hablar de la racionalidad de la cosmovisión mesoamericana que se expresa en isonomías,

los hombres se equiparaban con la planta de maíz y con las otras innumerables criaturas de los dioses. Como todas ellas, cada grupo humano tenía su propia “semilla”, un alma compartida por los miembros del mismo. La “semilla” o “corazón” de los hombres era un fragmento del “corazón” del dios patrono del grupo. Cada dios patrono había extraído de las profundidades de la tierra al pueblo que le había sido encomendado. Con una porción de

su propio “corazón”, el patrono había entregado a su pueblo una etnia, una lengua, un oficio y la obligación de reconocerlo y adorarlo en una forma especial. (s. p.)

Por tanto, la afirmación *los hombres del maíz* adquiere un sentido fundamental, especialmente con el pueblo *k’iche’*.

Textos mayas yucatecos

LOS CANTARES DE DZITBALCHÉ

Según Martha Ilia Nájera (2007), el valor de *Los cantares de Dzitbalché* es muy sugestivo, ya que se consideran únicos en su género y constituyen un modelo de letra que se supone que se acompañaba de música y danza. Según Alfredo Barrera Vázquez (1992), *Los cantares*

proceden del pueblo de este nombre del Estado de Campeche. Fueron descubiertos en Mérida alrededor del año 1942. No todos los cantares están completos, desgraciadamente, pero constituyen el único ejemplo conocido hasta hoy de un códice de este tipo de literatura en toda el área maya. Son, en efecto, 15 cantares y una portada, pero esta reza: “El Libro de las Danzas de los Hombres Antiguos, que era costumbre hacer acá en los pueblos cuando aún no llegaban los blancos”. (p. 350)

Estos cantares, siguiendo con Nájera, constituyen rituales, himnos sagrados, oraciones, cantos diversos y dramas (p. 11):

Varios de los cantares son plegarias en las que se agradecen los bienes a la gran deidad creadora Hunab Ku “Dios Uno”, a quien también se refieren como Padre Único Dios que por su estructura se transustanció con la imagen del Dios cristiano. (p. 26)

Aquí un ejemplo de lo que habla Nájera:

Oración a Cit Bolon Tun que dice cada uinal el Docto:
[...] Viene por los cuatro Ramales del camino de los cielos
donde
Está la casa de la estera en que rige
El sabio Hunabk'u',
Aquel que recuerda al hombre.
[...] Señor de este mundo,
de todas las cosas
Hechas por él
El señor Hunabk'u'
Es quien da lo bueno
Y lo malo (Barrera Vázquez, 1992, p. 373)

Por otro lado, existe un ritual que alude al sacrificio por flechamiento, e induce al sacrificado a asumir su papel, fundamental para el beneficio de la comunidad. Aunque el título del cantar apunta a una danza descrita por Landa como un “juego de cañas” (Nájera, 2007, p.85), para Barrera Vázquez la etimología detrás de *k'ol* nos lleva a “desollar o lastimar levemente” (Barrera Vázquez, 1992, p. 356). Según nos informa este mismo autor, el

cantar no describe precisamente la danza, sino que se refiere a la víctima del sacrificio por flechamiento. Posiblemente la danza era una de las varias partes incluidas en el rito del mencionado sacrificio por flechamiento y quizás se describió en otra parte del cantar hoy incompleto:

X-KOLOM-CHE
[...] Endulza tu ánimo, bello hombre; tú vas
a ver el rostro de tu Padre en lo alto. No habrá de regresarte aquí sobre
la tierra bajo el plumaje
del pequeño Colibrí o
bajo la piel
del bello Ciervo.
[...] Del Jaguar, de la pequeña Mérula o del pequeño Paují.
Date ánimo y piensa
solamente en tu Padre; no tomes miedo; no es

malo lo que se te hará. Bellas mozas
 te acompañan en tu
 paseo de pueblo en pueblo.
 [...] No tomes
 miedo; pon tu ánimo
 en lo que va a sucederte. [...]

Ríe, bien
 endúlcese tu ánimo,
 porque tú eres
 a quien se ha dicho
 que lleve la voz
 de tus convecinos ante nuestro Bello Señor,
 aquél que está puesto aquí sobre la tierra desde hace ya
 muchísimo [tiempo]. (Barrera Vázquez, 1992, pp. 357-359)

Resulta sumamente interesante que se rememore a través de estos cantares un sacrificio tal y la forma en que los oficiantes inducen a la víctima a aceptar el sacrificio, pues él será quien lleve la voz del pueblo frente al “Bello Señor” —quizá el mismo Hunabk’u’, del que hemos hablado con antelación—, lo que beneficiará a la población. Olivier (2023), al hablar de las múltiples expresiones en torno al sacrificio humano en Mesoamérica, nos da noticia de la representación de llanto entre las víctimas sacrificiales en códices prehispánicos, en retablos clásicos en la zona maya y en fuentes del siglo xvi:

Se mencionan también las lágrimas de un “mozo” a punto de ser sacrificado en Yucatán al principio de la época colonial: “Diego Pech, cacique, dijo al que quería matar, que estaba llorando: ‘Esfuézate y consuélate pues no te hacemos mal ahora ni te echamos en mala parte ni en el infierno sino en el cielo y en la gloria al modo de nuestros antepasados que así lo acostumbraban’”. (p. 83).

Nótese la similitud del testimonio con lo que vemos en el cantar antes referido.

En *Los cantares* encontramos un ejercicio mnemotécnico por parte de las comunidades mayas yucatecas de Campeche, que, a través de la versificación, la música y la danza, desarrollaron textos que pudieran recuperar la memoria de lo ido y, a su vez, servir como un medio para transmitir valores comunitarios y sociales. El ejemplo del sacrificio por flechamiento no va en el sentido literal del acto mismo (aunque originalmente así haya sido), sino en el valor del beneficio de la comunidad frente al individuo. El concepto de texto se aplica en este ejemplo también en su sentido de memoria y de identidad. Sin embargo, aquí vale la pena apuntar que el sentido detrás del sacrificio aludido, para el momento en que se escribe el documento, es enteramente simbólico, pues alude a la memoria de esa práctica, pero más en un sentido de responsabilidad comunitaria. Por tanto, el concepto mismo de sacrificio nos lleva metafóricamente a un compromiso social que adquieren quienes conviven con el texto, es decir, la comunidad que se encontraba en torno a la recordación de algo axiológicamente tan importante.

CHILAM BALAM DE TUZIK

Se ha denominado *libros de Chilam Balam* a una serie de documentos maya yucatecos que han aparecido en diferentes lugares de la península de Yucatán. Cada uno recibe el nombre del sitio donde fue encontrado. Según De la Garza (1992), existen los de

Chumayel, Tizimín, Kaua, Ixil, Tecax, Nah, Tusik, Maní, Chan Kan, Teabo, Peto, Nabulá, Tihosuco, Tixcocab, Telchac, Hocabá y Oxkutzcab. Las copias conocidas pertenecen a los siglos XVIII y XIX. De los de Teabo, Peto, Nabulá, Tihosuco, Tixcocab, Telchac, Hocabá y Oxkutzcab solo se tienen referencias, y no hay seguridad de que en todos los casos se trate de un libro independiente; por ejemplo, el Teabo parece ser el mismo que el Tecax; el Hocabá es quizá otro nombre del Káua; el Peto puede haber surgido de una mala interpretación de la palabra “pueblo”. (p. XIII)

El más afamado de todos es el de Chumayel, por su contenido profético y enigmático (elaborado en lenguaje de zuyuá, al que volveré en un

momento) y porque tiene numerosas referencias a los itzaes, memorable grupo que, según relatan algunas fuentes, habitó Chichén Itzá y que, posteriormente, al ser expulsados de la península, viajaron al Petén Central, en Guatemala, y fundaron Tah Itza' (o Tayasal), la capital *itza'*, que permaneció sin ser conquistada hasta 1697.⁴

Sin embargo, en este momento me ocuparé del *Chilam balam de Tuzik*, por ser poco conocido y trabajado, centrándome en aquellos apartados que contienen el lenguaje de zuyuá (*zuyuá than*).

Zuyuá, *Suyua* y *Zuywa* son variaciones de un mismo concepto, que se encuentra relacionado con Tula, la capital tolteca desde el periodo Posclásico, previo a la llegada de los europeos. Aparentemente, se dio una fuerte influencia de las sociedades del altiplano central mexicano en la zona maya, especialmente de la denominada cultura tolteca, cuya capital se encontraba en la ciudad de Tula, en el estado de Hidalgo, en México. Tal influencia es visible en ciudades como Chichén Itzá, en Yucatán, importante centro en el periodo Posclásico (900/1000-1521 d. C.), y en la zona *k'iche'*, espacio donde se escribiría más adelante el *Popol Vuj*. De hecho, en este libro existe la referencia a Tollan/Tula:

Este pues, es el nombre de la montaña. Fueron ahí B'alam Kitzé, B'alam Aq'ab', Majukutaj, Ik'i B'alam, con los tam, los ilok. Tulan Zuywa, Siete Cuevas, Siete Barrancos, es el nombre de la ciudad. Llegaron los que iban a tomar al dios. (Craveri, 2013, p. 146)

En este libro, Tulan Zuywa es el lugar donde las deidades otorgan a los seres humanos la civilización y los elementos de su cultura; es también donde sus dioses patronos los acompañan.

4 Para mayor referencia de este pueblo, su conquista y la forma en que el sistema simbólico de la cultura ha hecho que existan continuidades simbólicas en la región petenera y en la península de Yucatán, remito a los amables lectores a los libros de mi autoría; *Se han sublevado los indios! Canek, cambios y continuidades de un símbolo maya* (León O'Farrill, 2018) y *Rey Kanek: historia y mito en la construcción de la identidad maya itza'* (León O'Farrill, 2020b).

Existen dos tipos de Tula: la Tula histórica, que es la que hemos referido con antelación, y la Tula mítica (también denominada Tollan), que es el lugar donde habita Quetzalcóatl, Serpiente Emplumada. Ahí es

la casa donde se producirá la aurora, el origen del orden temporal, espacial y social. La luz primigenia que llega a Tollan en el momento en que los pueblos la abandonan hace aparecer los colores; los colores marcan los puntos donde se yerguen los árboles arquetípicos; los árboles comunican los tres niveles cósmicos que sirven de vía a los dioses. Por ello, en Tollan, Serpiente Emplumada es gobernante, ordenador, distribuidor. (López Austin y López Luján, 1999, pp. 58-59)

En relación con esta ciudad mítica y con la idea de que ahí se dan los elementos culturales fundamentales, se denomina al lenguaje “sagrado” con el nombre de zuyuá. De acuerdo con Morales Damián (2011), el

término [zuyuá] [...] sugiere una forma del lenguaje hablado que confunde a quien lo escucha, palabras que se encadenan unas a otras circularmente jugando con el ritmo y el significado [...]. Su empleo supone, para el oficiante, hacer descender las fuerzas sagradas del cielo. (p. 41)

Para Craveri (2021), por su parte, el

lenguaje de Suyua forma parte, según la perspectiva semiótica, del género discursivo orientado hacia el emisor, con una codificación máxima, ya que el uso de un estilo retórico específico por un lado marca el estatus especial del hablante, el sacerdote y el iniciado, y por otro, el valor sagrado de su referente y sus destinatarios, las enfermedades y las fuerzas divinas que las rigen. (p. 187)

En efecto, el lenguaje de zuyuá se piensa que fue utilizado para probar a los *bataboob* (caciques) por parte del Jalach Wíinik (Hombre Verdadero), el señor de la provincia, por medio de enigmas que debían conocer. Según Morales Damián (2011), el

ritual de ascenso al trono, por tanto, es un proceso de iniciación que transforma al futuro gobernante en its'at, es decir en un sabio o brujo; pero también un ritual que remite a la preocupación por la procreación y la conservación del linaje. (p. 52)

El *Chilam Balam de Tuzik*, junto con otros, conserva entre sus páginas algunos de estos enigmas.

De acuerdo con la introducción realizada por Héctor M. Calderón (1996) a la edición del manuscrito hecha por el Grupo Dz'ibil, el manuscrito

Tuzik fue descubierto en la aldea del mismo nombre, en Quintana Roo. [...] El descubridor del manuscrito fue el antropólogo Alfonso Villa Rojas [en el siglo xx]. Lo poseía el escriba Apolinario Itzá, conocido familiarmente como Yum Pol (el “señor Pol”) contracción de Apolinario. Se afirma que era un libro precioso, con dibujos a color y empastado en piel de venado. Después de sacarle una copia fotográfica, Villa Rojas lo devolvió a su propietario, ignorándose su paradero posterior. Consiste de 29 hojas en letra cursiva y, parece ser una copia hecha por Marcos Balam en 1875 de uno o varios documentos más antiguos. (p. 7)

El documento contiene en la primera parte diversas historias, que, por su contenido esencialmente moral, pareciera que fueron realizadas con un sentido pedagógico. En la segunda parte, encontramos diversas sentencias elaboradas en lenguaje de zuyuá. Aquí ejemplifico con un par de ellas:

Hablar de entendimiento misterioso para el señor Capitán Mariscal. (Lenguaje de Zuyuá). He aquí que el cuarto día de septiembre del año de 1628 años se comenzó a componer ____ lengua maya para que firmaran ____ supieran los hombres. [...] Así como ____ habla fuerte, les pedirán cuenta a ellos. Les dirán que vayan a tomar el corazón del Dios bendito del cielo, que vayan a traerme trece capas de las superpuestas con que se tapa la espalda ____ como el corazón de Dios bendito. Así les dijeron ____ así como trae, como trece capas de frijol hay dentro como ____, como las ropas blancas que

les fueron pedidas. Lenguaje misterioso de entender (Lenguaje de Zuyuá). (Grupo Dzíbil, 1996, pp. 39-40)

En estos fragmentos se consigna una fecha específica, el 4 de septiembre de 1628, ¿momento en el que se empezó a escribir esta parte? En realidad, no lo menciona; además, existen espacios que se encuentran perdidos. Más adelante, en el siguiente párrafo, encontramos parte de ese lenguaje cifrado. El oficiante le pide al examinado que consiga algo y en el texto queda la respuesta, que seguramente no se le mostraba. Se trata de la metáfora de las trece capas superpuestas con las que se tapa la espalda, que son en realidad un pan con trece capas de frijol dentro. Es de destacar que, en la cosmovisión mesoamericana, y la maya en particular, existían trece niveles celestes y nueve niveles inframundanos. En el siguiente ejemplo, aparecen más claros el enigma y la respuesta:

Así como les fue dicho, habrán de preguntarles a ellos, habrán de decirles; idos ____ la tapa la hondura del cenote, dos blancos, dos amarillos deseo yo comer. Tal como la tapa del hondo cenote, les preguntarán a ellos. Así aparecen dos blancas jícamas y dos amarillas jícamas. Misterioso lenguaje que se entiende [*suiva than u natabal* en la versión original] ____ coronel la señal del cacique del pueblo, dolorosamente lanzará su palabra, al primer verdadero jefe [*halach uinic* en la versión original]. El primer verdadero jefe es el rey de los indios [*maseual* en el original]. (Grupo Dzíbil, 1996, pp. 41-42)

Como se ve, la mención al lenguaje de zuyuá habrá de ir tomando diferentes maneras; en este caso, al hablar del “misterioso lenguaje que se entiende”. Se les pide la tapa del cenote, que en realidad son jícamas. Algo similar podemos encontrar retratado en el *Chilam Balam de Chumayel* cuando la respuesta a los enigmas tiende a estar relacionada con objetos de culto y de uso cotidiano. Resulta interesante la analogía del cenote con la jícama, pues a la par de ser una planta cuyas raíces se comen, teniendo por ende una calidad inframundana, es muy jugosa, por lo que bien puede tener un sentido “acuoso”, como el cenote. Los cenotes, igual que las cuevas, eran entradas naturales para el inframundo, y eran espacios sagrados

y muy apreciados por las comunidades mesoamericanas, y todavía lo son para las comunidades originarias en nuestro país.

El lenguaje de zuyuá, al tener un carácter críptico, implica el conocimiento de la cultura tanto del oficiante como del examinado. Esto hace que este texto tenga a la vez un sentido identitario y uno mnemotécnico. Esto conlleva la multiestructuralidad del texto, pues es a la vez un libro de pruebas con un sentido práctico y un documento que garantiza la memoria de lo fundamental para la población. El texto, por tanto, siguiendo con Lotman, tiene vida propia, y se adaptaría, si siguiera en uso, a las realidades del presente en que es leído. Literalmente, como menciona Lotman, la comunidad convive con el texto e interactúa con él a través de las pruebas que el *Halach Uinic* le aplica a los *bataboob*. Vale decir en este momento que su carácter práctico implica su relación con el presente en que el libro se compartía con la comunidad o con los examinados, lo que hacía que los enigmas se adaptaran a ese presente. El examinado, por lo tanto, establecía un diálogo con el oficiante, en este caso con el escribano o el especialista ritual tenedor de los documentos, y con el texto mismo.

Consideraciones finales

A través de este capítulo ofrezco una propuesta para explicar la enorme diversidad de contenidos de estos manuscritos elaborados en la época colonial, ya sea que provengan de la oralidad; que deriven de la práctica escrita en códices, dinteles, muros, escalinatas, vasos, platos y otros formatos; que sean el resultado de danza, escenificación, música, rituales, o una combinación de todo lo anterior, como lo hemos visto. La propuesta de texto desarrollada por Lotman puede dar cuenta de la enorme plasticidad de estos manuscritos y de su carácter multiestructural, no solo como categoría de investigación, sino como una óptica que puede permitir una explicación más efectiva de su constitución y comportamiento a la hora de su enseñanza en términos no parametrales. Pese a ello, es necesario decir que tal propuesta teórica no es más que una puerta de entrada para analizar estos fenómenos, pues es justo decir que podría quedar corta o limitada por el momento en que fue elaborada y que, a raíz de nuevos descubrimientos y de nuevas interpretaciones, sería necesario construir nuevas categorías. De

igual manera, vemos que estos documentos no solo son dispositivos de memoria que guardan celosamente elementos culturales de los pueblos que los producen y los reproducen en el presente, sino que, a su vez, adquieren con derecho propio el carácter de ser uno y la misma cosa con la comunidad; es decir, de, a nivel metafórico y metonímico, tal como lo menciona Lotman, representar a la comunidad. Como me comentó Rafael Flores Hernández (comunicación personal, 23 de septiembre del 2022), aquel autor que mencioné que trabaja en San Vicente Buenabaj, en ese lugar se leen los documentos para que los representantes de los cabildos sepan de qué se tratan; además, son objeto de veneración y se mantienen bajo llave. Sin embargo, me comenta, la gente sabe de qué tratan los documentos, especialmente el título *Nija'ib'*, de manera que la memoria queda completa con el texto, y la población comulga con él. Texto, comunidad y conocimiento, todos van de la mano en estos fenómenos histórico-sociales-culturales.

Quiero enfatizar también la necesidad de observar estos fenómenos en función de los sujetos que los producen; esto es, de contemplarlos como sujetos históricos que se manifiestan en el presente, al igual que en el pasado, con una identidad construida desde su cosmovisión, pensamiento y sentido a partir de la relación con su entorno. Lo maya ha de ser visto, entonces, como un concierto en el que convergen expresiones diversas, tiempos pretéritos, influencias europeas, cristianas y modernas, en sintonía con el tiempo y el espacio. Todo lo anterior expresado en estos manuscritos y en su relación con las comunidades.

Referencias

- Academia de las Lenguas Mayas de Guatemala. (2004). *K'iche' Cholzij. Vocabulario k'iche'*. Autor.
- Barrera Vázquez, A. (1992). Los cantares de Dzitbaché. En M. de la Garza (comp.), *Literatura maya* (pp. 342-388). Biblioteca Ayacucho.
- Breton, A. (2006). *Rabinal Achi*. Artemis.
- Calderón, H. M. (ed.). (1996). Introducción. En *Chilam Balam de Tuzik* (pp. 7-8). Grupo Dzibil.
- Cardoza y Aragón, L. (2007). *Rabinal-Achi. El varón de Rabinal. Ballet-drama de los indios quichés de Guatemala*. Porrúa.
- Craveri, M. (2012). *El lenguaje del mito. Voces, formas y estructura del Popol Vuh*. Universidad Nacional Autónoma de México.

- Craveri, M. (2013). *Popol Vuh. Herramientas para una lectura crítica del texto k'iche'*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Craveri, M. (2021). Retórica y organización del discurso en 'El ritual de los Bacabes'. *Estudios de Cultura Maya*, 57, 179-213. <https://revistas-filologicas.unam.mx/estudios-cultura-maya/index.php/ecm/article/view/1061>
- De la Garza, M. (comp.). (1992). Prólogo. En *Literatura maya* (pp. IX-LII). Biblioteca Ayacucho.
- De la Garza, M. (2012). *El legado escrito de los mayas*. Fondo de Cultura Económica.
- De Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. Siglo XXI.
- Eco, U. (1999). *Kant y el ornitorrinco*. Lumen.
- Flores Hernández, A. R. (2023, 26 de junio). *Estratigrafía de un título k'iche'*. Los Manuscritos Nija'ib' en el siglo XVIII [conferencia]. XII Congreso Internacional de Mayistas, Ciudad de México.
- Grupo Dzibil. (ed.). (1996). *Chilam Balam de Tuzik*. Autor.
- Instituto Guatemalteco de Turismo (Inguat). (2 de febrero de 2018). *Rabinal achí* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kvPrgVRfrYQ>
- León O'Farrill, I. (2018). ¡Se han sublevado los indios! Canek, cambios y continuidades de un símbolo maya. Juan Pablos.
- León O'Farrill, I. (2020a). Identidad y memoria en el Rabinal Achi, una perspectiva desde la semiótica de la cultura. *Revista Calmecac*, 14(22), 5-12.
- León O'Farrill, I. (2020b). *Rey Kanek. Historia y mito en la construcción de la identidad maya itza'*. Del Lirio.
- León O'Farrill, I. (ed.). (2021). Alteridad e identidad en discursos mayas coloniales. La presencia del otro en el *Rabinal achí*. En *Mi palabra a la faz del cielo, a la faz de la tierra. Aproximación multidisciplinaria al legado escrito de los pueblos mayas* (pp. 19-42). Fides.
- López Austin, A. (1997). De la racionalidad, de la vida y de la muerte. En E. Malvido, G. Pereira y V. Tiesler (dirs.), *El cuerpo humano y su tratamiento mortuario*. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. <https://books.openedition.org/cemca/2493>
- López Austin, A. y López Luján, L. (1999). *Mito y realidad de zuyuá. Serpiente Emplumada y las transformaciones mesoamericanas del Clásico al Posclásico*. Fondo de Cultura Económica.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra.
- Lotman, I. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Cátedra.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta Agostini.
- Monterde, F. (2015). *Teatro indígena prehispánico (Rabinal achí). Apéndice y notas por Georges Raynaud*. Universidad Nacional Autónoma de México.

- Morales Damián, M. A. (2011). *Palabras que se arremolinan. Lenguaje simbólico en el Libro de Chilam Balam de Chumayel*. Plaza y Valdés.
- Nájera Coronado, M. I. (2007). *Los cantares de Dzitbalché en la tradición religiosa mesoamericana*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Navarrete Linares, F. (1999). Las fuentes indígenas más allá de la dicotomía entre historia y mito. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 30, 231-256. <http://hdl.handle.net/20.500.12525/763>
- Olivier, G. (2023). 'No estimaban en nada la muerte...'. El destino sacrificial en Mesoamérica: aceptación, rechazo y otras actitudes de las futuras víctimas. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 65, 75-114. <https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/78134>
- Quintar, E. B. (2006). *La enseñanza como puente a la vida*. IPN.
- Real Academia Española (RAE). (2024). Texto. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/texto>
- Silverman, G. (2011). La escritura inca: la representación geométrica del quechua precolombino. *Ex Novo, Revista d'Història i Humanitats*, (7), 37-49. <https://raco.cat/index.php/ExNovo/article/view/250696>
- Silverman, G. (2023). *Quillca. La escritura de los incas*. Juan Gutemberg.
- Somohano Eres, A. y Jaramillo Arango, A. (2017). Creatividad y tradición: el uso de fuentes arqueológicas en la escritura del Popol Wuj. En B. Arroyo, L. Méndez Salinas y G. Ajú Álvarez (eds.), *xxx Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2016* (pp. 971-982). Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala.
- Tedlock, D. (2003). *Rabinal achi. A Maya drama of war and sacrifice*. Oxford University Press.

LOS AUTORES Y LAS AUTORAS

Andrés Castiblanco Roldán

<https://orcid.org/0000-0002-7272-0133>

afcastiblancor@udistrital.edu.co

Es doctor en Ciencias Humanas y Sociales, de la Universidad Nacional de Colombia; licenciado en Ciencias Sociales, y magíster en Investigación Social Interdisciplinaria, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Es profesor titular de la Facultad de Ciencias y Educación de esta última universidad desde el año 2011. Ha sido profesor visitante del Doctorado en Educación y Sociedad, de la Universidad de La Salle (Bogotá), y del Doctorado en Ciencias Sociales del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (Unicach). También ha sido conferencista e investigador invitado del Instituto de Geografía de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y de la Universidad Castilla-La Mancha (de España), y becario Marie Curie del proyecto TransMigrARTS, de la Unión Europea, de la Universidad de Toulouse II Jean Jaurès (de Francia) y la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Entre sus últimas publicaciones se encuentran, en colaboración, *Documento, monumento y memoria* (ed.) (Editorial Universidad Distrital, 2023) y *Gestos, tecnologías y sociedades* (coed.) (Editorial Politécnico Gran Colombiano, 2023), y como autor de *Capital humano en la universidad pública como marca social* (Editorial Universidad Distrital, 2022) y *Marcas y marcas: otras memorias y luchas en Bogotá a finales del siglo xx y principios del xxi* (Editorial Universidad Distrital, 2018). También ha sido autor de artículos publicados en revistas nacionales e internacionales. Sus áreas de investigación son la semiótica de los lenguajes y las tecnoculturas en los paisajes y territorios. Es director del grupo Representación, Discurso y Poder, reconocido por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (Minciencias) de Colombia.

Angélica María Fabila Echaury

<https://orcid.org/0000-0001-5667-3712>

angelica.fabila@ujat.mx

Es profesora investigadora de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (UJAT), en la División Académica de Educación y Artes (DAEA). Es doctora en Comunicación Educativa, de la Universidad de Baja California, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), en nivel 1. Es líder del Cuerpo Académico Procesos Comunicativos y Formativos en Escenarios Emergentes.

Angie Lucía Puentes Parra

angie.puentes@javeriana.edu.co

Es profesional en Estudios Literarios y magíster en Lingüística Aplicada y Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (ELE), de la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá). Actualmente, es profesora de Literatura y Español como Lengua Materna en el Colegio Nueva Granada. Durante el año 2022, publicó dos capítulos para el libro *Mingas de la imagen: estudios indígenas e interculturales*, de Miguel Rocha Vivas y otros autores (Editorial Pontificia Universidad Javeriana). Su tesis de maestría, elaborada en coautoría, se titula *Ideologías lingüísticas sobre las lenguas indígenas en Colombia y el español como segunda lengua*, la cual demuestra su interés en los procesos de interculturalidad, antropología, estudios culturales, pedagogías y la formación integral. Desde el año 2016, ha sido parte de la Red de Creación Intercultural Mingas de la Imagen (<https://www.mingasdelaimagen.org/>), perteneciente a la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana, como participante y voluntaria en trabajo comunitario con comunidades indígenas. También publicó el libro de poesía *Luciérnagas de otro tiempo* (Apidama, 2009). Ha participado en voluntariados, misiones, procesos de crecimiento y vida interior con la Casa Ignaciana de la Juventud y la pastoral universitaria jesuita.

Daniel Jhovani Arzate Díaz

daniel.arzat@gmail.com

Es licenciado en Letras Latinoamericanas, de la Universidad Autónoma del Estado de México (Uaemex); maestro en Ciencias del Lenguaje, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), y doctor en Antropología Social, de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Es profesor de asignatura en la Facultad de Humanidades de la Uaemex y coordinador de docencia de la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas. Desde epistemologías de vanguardia, como la complejidad y la transdisciplinareidad, sus campos de conocimiento son el análisis del discurso, la semiótica de la cultura y el transfeminismo en relación con la violencia.

Diana del Carmen Madrigal Castellanos

<https://orcid.org/0000-0001-5701-4065>
dianajalpaneca@gmail.com

Es profesora investigadora de la División Académica de Educación y Artes (DAEA), de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (UJAT). Es doctora en Estudios Transdisciplinarios en Cultura y Comunicación, del Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura (Iconos).

Edgar Vite Tiscareño

<https://orcid.org/0000-0001-8276-3607>
edgar.vite@correounivalle.edu.co

Es magíster y doctor en Filosofía, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); especializado en Estética, Semiótica, Teoría de la Imagen y Filosofía de la Cultura. Desde hace más de diez años, es profesor asociado e investigador del Departamento de Artes Visuales y Estética,

de la Universidad del Valle (Colombia). Es miembro fundador del grupo de investigación Danza, Cuerpo y Ritual en las Artes Visuales (Dacuri), reconocido por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (Minciencias). Como parte de su tesis doctoral, realizó una estancia de investigación en la Universidad del Temple (en Filadelfia), bajo la tutoría del reconocido filósofo Joseph Margolis. En el 2021, escribió un capítulo en inglés titulado “A new epistemology of body and movement in modern and contemporary dance” para el libro *The Bloomsbury handbook of dance and philosophy*, publicado por la prestigiosa editorial Bloomsbury. Como resultado de un proyecto de investigación avalado y financiado por la Convocatoria Interna de la Universidad del Valle, en el 2022 publicó el libro *El cuerpo transfigurado en imagen: convergencias creativas y epistemológicas entre danza y artes visuales* (Programa Editorial Universidad del Valle). Desde hace más de ocho años, lleva a cabo una serie de laboratorios creativos en México y Colombia, tomando como referente la videodanza, con la finalidad de que los participantes experimenten y construyan imágenes en movimiento, a partir de una exploración del espacio urbano con su propio cuerpo y con los otros. Su trabajo se puede ver en su página web *Edgar Vite Tiscareño* (<http://edgarvite.com/>).

Emilce Moreno Mosquera

<https://orcid.org/0000-0003-4058-5691>
moreno-e@javeriana.edu.co

Es licenciada en Español y Filología Clásica y magíster en Lingüística, de la Universidad Nacional de Colombia. Es doctora en Educación, de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN). Es profesora de áreas relacionadas con el campo de la didáctica de la lectura y escritura y áreas afines a la lingüística en las facultades de Educación y de Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana, y del Departamento de Lenguas de la UPN. Sus principales áreas de investigación son la enseñanza y el aprendizaje de la lectura y la escritura académica, a través de las disciplinas y como prácticas situadas, desde el enfoque de literacidad académica y disciplinar; la

escritura académica en posgrados; la didáctica de la lengua aplicada a la enseñanza de la lengua materna; la enseñanza de la lectura y la escritura en los diferentes niveles de educación, la sociolingüística y la educación. Es autora de diferentes artículos en revistas especializadas y ha participado como coautora en los libros *El desafío de leer textos académicos en la universidad: experiencias de investigación y propuestas didácticas* (Universidad Nacional de Colombia, 2022) y *Lectura y escritura académicas: experiencias de acompañamiento en la universidad* (Iteso, 2023).

Flor de Liz Pérez Morales

<https://orcid.org/0000-0001-6478-3727>

flor.perez@ujat.mx

Es profesora investigadora de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (UJAT), en la División Académica de Educación y Artes (DAEA). Es doctora en Estudios Transdisciplinarios en Cultura y Comunicación, del Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura (Iconos), miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1, y miembro del Cuerpo Académico Procesos Comunicativos y Formativos en Escenarios Emergentes.

Francisco D. García Saavedra

francisco.garcia@udem.edu.mx

Es licenciado en Filosofía, de la Universidad de la Arquidiócesis de Monterrey, y magíster en Humanidades, de la Universidad de Monterrey (UDEM). Cuenta con dos diplomados de la Universidad Iberoamericana, en Logoterapia-Análisis Existencial Humanista y en Psicología Positiva. Es profesor de asignatura en la Facultad de Humanidades de la UDEM y profesor titular en la Preparatoria Politécnica, un programa de esta misma universidad. Fue expositor y conferencista internacional en el World Congress of Semiotics en Argentina (2019) y Grecia (2022).

También presentó en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) el simposio Identidades en la Modernidad Tardía, por la Escuela Nacional de Lenguas, Lingüística y Traducción (ENALLT). Además, fue conferencista en el evento A Pie de Página 2022, realizado por la biblioteca central de la UDEM, y abierto al público en general, con la ponencia “Análisis de la cultura de Regias del Drag”. Asimismo, ha sido capacitador y conferencista en la Fundación Latinoamericana de Acción Social (FLAS) sobre homofobia internalizada, para un grupo de apoyo de la misma fundación, con un enfoque humanista y social, a personas de Houston (Texas).

Germán García Orozco

<https://orcid.org/0000-0001-6976-5384>
germangarcia@bellasartes.edu.co

Es magíster en Comunicación, de la Universidad Autónoma de Occidente (UAO). Actualmente, cursa el Doctorado en Diseño, Arte y Ciencia, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Es profesor de la Facultad de Artes Visuales y Aplicadas, de Bellas Artes Institución Universitaria del Valle (Cali); del Programa de Artes Visuales, de la Pontificia Universidad Javeriana Cali, y de la Maestría en Educación, de la Pontificia Universidad Javeriana Bogotá. Pertenece al grupo de investigación Aisthesis. Sus proyectos de investigación están relacionados con imagen, arte y transmedia. Es coautor de los libros *Cali, ciudad visible: memoria visual de una ciudad* (Fundación Función Visible, 2005), *Cuarto oscuro/cuarto claro* (Fundación Función Visible, 2016), *Focos* (Instituto Popular de Cultura, 2019), *Cearte 2020: educación, arte y cultura* (Bellas Artes Institución Universitaria del Valle, 2020), *Itinerarios transdisciplinarios* (Redipe/Bellas Artes Institución Universitaria del Valle, 2021), *Fronteras, massmedia y postvisualidad* (Sello Editorial Universidad de Medellín, 2021), *Reflections on paths, scenarios and semiotic methodology routes* (IASS-AIS/FELS/ASC/GAUGN/International Center for Semiotics and Intercultural Dialog, 2021), *Floribus* (Casa Herrán y Herrán/Soil Net, 2022), *Las artes del cuerpo como celebración de la vida*

y *el encuentro* (Universidad del Rosario, 2023) y *Formación y creación en tiempos de crisis* (Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2023). Además, es miembro de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS) y de la Asociación Internacional de Semiótica (IASS-AIS).

Israel León O’Farrill

<https://orcid.org/0000-0002-1204-6490>

israel.leon@correo.buap.mx

Es licenciado en Ciencias de la Comunicación, de la Universidad Intercontinental (UIC); magíster en Historia de México, de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH), y doctor en Estudios Mesoamericanos, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es profesor investigador de tiempo completo en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), en la Facultad de Filosofía y Letras; en el Colegio de Historia de la UNAM, y en el posgrado en Literatura Hispanoamericana de la UNAM. Fue director de la Facultad de Comunicación de esta última universidad en el periodo 2013-2017. Además es colaborador semanal en la *Jornada de Oriente* desde el 2008, con la columna “Memoria”. Sus principales temas de investigación son los mayas, el *continuum* cultural y la semiótica de la cultura. Ha publicado artículos académicos en diversas revistas de América Latina y de España. Recientemente, publicó los libros *¿Se han sublevado los indios! Canek, cambios y continuidades de un símbolo maya* (BUAP, 2018), *Rey Kanek: historia y mito en la construcción de la identidad maya Itzá* (Ediciones del Lirio, 2020) y *Mi palabra a la faz del cielo, a la faz de la tierra: aproximación multidisciplinaria al legado escrito de los mayas* (Fides, 2021). Hace parte del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), en el nivel 1.

Jefferson Arley Díaz Mesa

<https://orcid.org/0000-0003-2896-4541>

jeadiasm@udistrital.edu.co

Es magíster en Investigación Social Interdisciplinaria y licenciado en Educación Artística, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Ha sido investigador del Instituto para la Pedagogía, la Paz y el Conflicto Urbano (Ipazud); editor de la *Revista Ciudad Paz-Ando*; investigador Unesco en Educación, Artes y Culturas de Paz. Pertenece al grupo Representación Discurso y Poder, reconocido por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (Minciencias) de Colombia. Además, es docente de la Secretaría de Educación Distrital.

Mónica Marión Cataño Otálora

<https://orcid.org/0000-0001-6592-7665>
mmarion@javerianacali.edu.co

Es comunicadora social y especialista en Marketing Estratégico, de la Universidad del Valle; magíster en Educación y Desarrollo Humano, y doctora en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, de la Fundación Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano (Cinde) y la Universidad de Manizales. Trabaja desde el 2007 en la Pontificia Universidad Javeriana Cali, en el Departamento de Comunicación y Lenguaje, desempeñando funciones de docencia en pregrado y posgrado de Comunicación; en investigación, en el grupo Comunicación y Lenguajes y coordinando el semillero de investigación y producción de comunicación Diálogo de Saberes y Estéticas, y, en servicio, apoyando el programa de Formación Javeriana para el Cambio Social y la Paz (Forja), con colectivos juveniles y grupos de mujeres indígenas. También está vinculada a la Red Contested Territories, por Colombia. Desde el 2015 camina la palabra con indígenas de los pueblos nasa y misak, aprendiendo otros modos de saber y comprender la vida y la naturaleza.

Néstor David Polo Rojas

<https://orcid.org/0000-0002-4187-9678>
nestorpolo@javeriana.edu.co

Es licenciado en Periodismo, de la Universidad Católica del Ecuador, y magíster en Investigación en Medios y Comunicación, de la Pontificia Universidad Javeriana. Es profesor-investigador en la Facultad de Comunicación y Lenguaje de la Pontificia Universidad Javeriana (Colombia) y de Formación General en la Universidad de las Américas (Ecuador). Actualmente, cursa el Doctorado en Antropología y Comunicación, de la Universidad Rovira i Virgili (España). Entre sus áreas de interés se encuentran la alfabetización digital y mediática, la producción editorial, la semiótica y el estudio de género. Es redactor, periodista, editor y traductor.



Pluriversos en la semiótica latinoamericana
se compuso con tipografía de la fuente Minion Pro.
Se terminó de imprimir en Cali, Colombia, en octubre de 2025.



