

Semiótica narrativa del espacio arquitectónico

Vol. 2

Autor:

Chuk, Bruno

Tutor:

Doberti,

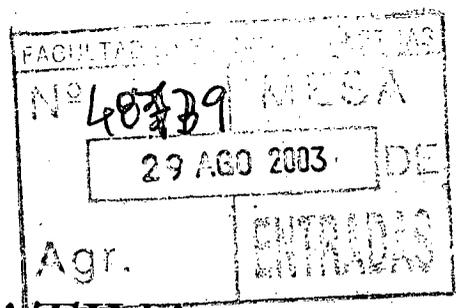
Roberto

2003

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía y Letras

Posgrado

TESIS
10-7-3
v. 2



SEMIÓTICA NARRATIVA DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO

Tesis doctoral

Director: Robreto Doberti; Consejera: Elvira Arnoux.
Universidad Nacional de Buenos Aires.
Facultad de Filosofía y Letras.

Bruno Chuk

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

TOMO II

ÍNDICE

TOMO I

I. PLANTEOS INICIALES	1
I.1. Introducción	
1. Intenciones y aportes 2. De las hipótesis de base a las tesis semio-narrativas 3. De la teoría semiótica a la metodología de diseño: Originalidad de los aportes 4. Sobre las aplicaciones metodológicas: Los objetos de análisis 5. Agradecimientos	
I.2. Teoría del sujeto y teoría semiótica en arquitectura	19
1. Semióticas descriptivistas 2. La neo-vanguardia en arquitectura y el sujeto de la modernidad	
I.3. La estructura doble del espacio existencial	54
1. La desespacialización de la repetición 2. El tiempo del espacio existencial	
II. EN TORNO A LA FACTUALIDAD DEL DISCURSO ARQUITECTÓNICO	
II.1. Hipótesis de doble hermenéutica	107
II.2. Hipótesis de la materialidad espaciotemporal de la práctica discursiva como matriz fenoménica de la competencia semiótica.	111
II.3. Hipótesis de doble mimesis del tiempo	113
II.4. Hipótesis de "ambigüedad" en la emergencia del discurso-representamen	118
II.5. Hipótesis de convergencia espaciotemporal en el dispositivo del discurso arquitectónico: interpretante inmediato; interpretante final	126
1. El dispositivo espacio-existencial del discurso arquitectónico 2. El sujeto del discurso arquitectónico en tanto interpretante	
II.6. Modelo pragmático de competencia semio-narrativa	131
1. Versión pragmática del recorrido generativo 2. Competencia semiótica y semiosis arquitectónica 3. Bipartición del recorrido generativo 4 El interpretante final y la configuración poética del diseño	

TOMO II

III. EL TEXTO ARQUITECTÓNICO

III.1. De la captación visual a la propioceptividad

1. Tesis del Nivel enunciativo: *Contigüidad indicial del receptor-habitante* 143

1. Principio de contigüidad indicial 2. La enunciación del espacio "desde el espacio":
 - a) Sub-tesis de punto de vista territorial-historial: Exteroceptividad en arquitectura
 - b) Sub-tesis de campos propioceptivos: Propioceptividad en arquitectura
 - c) Sub-tesis de focalización selectiva: Interoceptividad en arquitectura

III.2. De las figuras del ambiente al relato de la historia

1. Tesis del Nivel Figurativo: *Discursivización por figuras homeomorfas y homotópicas* 175

1. La "bisagra" interoceptiva 2. Figuras del sitio 3. Figuras del ritual

2. Tesis del Nivel Semio-narrativo: *Mímesis morfolástica del eje del deseo* 195

1. El espacio arquitectónico como mímesis de las fuerzas actanciales
2. Sub-tesis de enunciados atributivos
3. Sub-tesis de secuencia narrativa

III.3. ANEXO:

Notas sobre semiótica del texto

1. Preámbulo a la Semiótica narrativa 205

1. Unidades de significación 2. Estructuras de significación

V.2. Preámbulo a la Semiótica de las Pasiones 218

1. Modalidades 2. Pasiones 3. Configuraciones pasionales

IV. GLOSARIO 229

V. APLICACIONES METODOLÓGICAS:

Herramientas semio-narrativas para el diseño arquitectónico

V.1. Anexo: Muestras arquitectónicas y material gráfico complementario	246
V.2. Sobre meta-lenguajes descriptivos	254
V.3. Nacer de nuevo y nunca más volver a nacer: el relato del templo	256
V.4. Haré ejercicios porque ya estoy feliz con mi cuerpo: el relato del gimnasio	278
V. 5. Si nos dejan escucharemos a ese tal “Mosar”: el relato del auditorio	301
V.6. Conclusiones	324
BIBLIOGRAFÍA	329

III. EL TEXTO ARQUITECTÓNICO

Tesis semio-narrativas del espacio arquitectónico

III.1. De la captación visual a la interoceptividad

III.1.1. Tesis del Nivel Enunciativo: *Contigüidad indicial del receptor-habitante*

La mediación de la “habitud” en la instancia perceptiva establece reglas de contigüidad indicial propias para las actividades exteroceptivas, propioceptivas e interoceptivas del receptor-habitante.

1. Principio de contigüidad indicial

A modo de introducción de nuestra tesis nos remitiremos en especial al ensayo que Eliseo Verón ha presentado con el nombre “El cuerpo reencontrado”¹, donde la regla metonímica de contigüidad es tema principal. Como vimos, Verón tiene coincidencias importantes con el concepto de enunciación que vimos en Brandt: a) Lo indicial, lo simbólico y lo icónico no son tipos diferenciados de signos sino niveles de funcionamiento de todo discurso, y formas de organización de la materia significativa. A partir de aquí, seguimos el siguiente itinerario teórico:

¹ Verón E, *La semiosis social*, p. 140 ss.

b) De los tres niveles de la competencia semiótica, hemos homologado el enunciativo al funcionamiento indicial-deíctico del discurso.

En razón de tal homologación, la función de *cohesión*² del lado del enunciado, o la interpretación por encatálisis del lado del interpretante, que opera en este nivel sobre el vacío del enunciado, no es una forma lógica sustentada en la presuposición, sino, como lo anticipábamos, formas de percepción que operan el contacto entre interpretante (receptor-habitante) y significativo. Remito a la carta de Peirce a Lady Welby: “[Un índice es] un signo... que remite a su objeto no tanto porque tenga alguna semejanza o analogía con él, ni porque se lo asocie con los caracteres generales que posee, cuanto porque está en conexión dinámica (incluyendo la conexión espacial) con el objeto individual, por un lado, y con los sentidos y la memoria de la persona para quien sirve como signo, por la otra.”³ (s.n.).

Ahora bien, es sabido que por lo general nuestra costumbre es leer esta “conexión dinámica” bajo la sombra de Kant, pero de este modo el índice queda más del lado de la memoria que de los sentidos, más del lado del tiempo que del espacio, y más del lado de una segundidad “degenerada” que de la “genuina”, en las palabras de Peirce⁴; pues interpretamos la indicialidad desde el sintético a priori del tiempo, y en especial a través del *principio de sucesión* que Kant entiende como modo de existencia temporal de los fenómenos, y que como hemos señalado remite al concepto puro de “relación de causa a

² Véase Glosario, *encatálisis**

³ Peirce, Charles S., *La ciencia de la semiótica*, p.60

⁴ “La Segundidad puede ser *genuina* o *degenerada*. La calidad de genuino admite muchos grados. En términos generales, una Segundidad genuina consiste en alguna cosa que actúa sobre otra cosa, esto es, acción en estado bruto. Digo bruto porque, en la medida en que la idea de alguna ley o razón aparece, aparece al mismo tiempo la terceridad...Es este un caso de *reacción*; y tal es, asimismo, el caso de existencia, que es el modo de ser de lo que reacciona a otras cosas. Pero hay también acción sin reacción: tal es la *acción de lo previo sobre lo subsiguiente...*” Véase Peirce, S. *La Ciencia de la Semiótica*, “Correo de Midford, Pennsylvania, 12 de Octubre de 1904. P. 88. Además, las reglas de contigüidad espacial remiten directamente a la actividad de esquematización perceptiva señalada por Piaget, lo que nos permite reconocer el firme vínculo entre indicialidad y percepción del espacio: señala Piaget que “por nuestra parte entendemos por esquema perceptual al producto de actividades perceptuales de transportes y transposiciones espacio-temporales de modo tal que, ante objetos análogos o idénticos (en la realidad), el sujeto realiza las mismas formas de exploración y establece las mismas relaciones que lo conducen al reconocimiento (sin que este provenga únicamente de la percepción)”. De modo que hay en las reglas y las “actividades perceptuales” un claro vínculo; en la nota al texto aclara Piaget: “Un “transporte” consiste en trasladar con la mirada un objeto sobre otro para establecer entre ellos una relación cuando se encuentren demasiado alejados como para entrar en interacción inmediata en un mismo campo de centración. Una transposición es el traslado de un complejo de relaciones. Cf. Jean Piaget-Paul Fraise, *La Percepción*, p. 34.

efecto”, o necesidad causal. De modo que humo es a fuego como efecto a su causa, bajo un régimen de modalidad temporal del fenómeno “posible”, siguiendo a Kant.

Sin embargo, en el ensayo citado Verón refiere la conexión indicial a la regla metonímica de contigüidad, y algo especial acontece: si bien se trata de un desplazamiento, la dimensión primaria no es el tiempo sino el espacio, y la ubicación no es la memoria sino la sensibilidad, y la segundidad más *genuina* que *degenerada*, y lo existente en reemplazo de lo posible. La regla de contigüidad es una regla de percepción que prima la dimensión espacial del fenómeno, y sobre este abordaje andaremos ahora.

c) Tal conexión dinámica o lazo existencial se produce por el funcionamiento de reglas de contigüidad cuyo centro operador es el cuerpo perceptor del interpretante, intermediado por el dispositivo. En tanto parte del proceso de instauración y emergencia del sujeto, es el cuerpo mismo que en el periodo senso-motriz se estructura como totalidad sobre tales reglas; en tanto regla perceptiva, la contigüidad es en los términos de Verón una *tipología de contactos*, establece un vínculo de contacto en forma de red intercorporal entre cuerpo interpretante y significativo. En síntesis, es en función de la contigüidad perceptiva que pone a los cuerpos en contacto entre interpretante y signo, y los hace inter-cuerpos en esa instancia perceptiva, que el signo entonces es índice de su objeto *en la misma relación de contigüidad*. Si humo puede ser índice de fuego no es porque acontece algo entre ellos independientemente del interpretante, sino primero porque hay una relación de contigüidad entre el cuerpo del sujeto perceptor y la materia del humo, igual a la relación de contigüidad que hay entre el cuerpo del humo y de su objeto el fuego. (Ambos ascienden en el eje abajo-arriba que sitúa erguido a su cuerpo; ambos demarcan al cuerpo del sujeto con la misma relación de contigüidad. Necesaria la sensibilidad para percibir al humo como corriente ascendente, necesaria una memoria de contigüidad perceptiva para situar al fuego debajo del humo).

d) La instancia de enunciación siempre es resuelta en la relación activa entre sujeto observador y sujeto informador en razón de los reenvíos intercorporales. En el contacto perceptivo por contigüidad *el cuerpo del interpretante se ve y reconoce en el cuerpo del significativo, y ello funda la subjetivación del discurso*. En el reenvío, el

informador o significativo promueve al interpretante como reacción de conductas intercorporales, y por lo tanto, de interacción social. De aquí que si la instancia de enunciación es teorizada desde las reglas de contigüidad, no hay otra alternativa que pensar con Parret en una *enunciación maximalista*, donde todo el cuerpo del significativo enuncia al sujeto.

Al hacernos ahora la pregunta *para el nivel enunciativo del espacio arquitectónico* ¿qué cuerpo es el que opera la contigüidad?, recuperamos la condición espacio existencial y volvemos a decir que no es en sentido restrictivo “lo físico”. Se trata por el contrario, de la *corporeidad existencial del ser-ahí*, de una corporeidad que es definida existencialmente por el habitar su sitio y su ritual, una corporeidad amplia, en la cual el sujeto despliega espacialmente su comportamiento social y plasma su mirada sobre el mundo. Desde este punto de vista, hemos dicho que el sujeto enunciado por la arquitectura nunca es el “yo” deictizado como un punto en el espacio y delimitado en ciertas porciones del discurso; es sobre todo subjetividad egófuga, el sujeto situado en contexto que reconoce su cuerpo como contexto, demarcado en la totalidad del discurso como perspectiva, y no como polo bipolar de comunicación.

e) Al parecer, estas propiedades de lo indicial tienen su primer fundamento en los procesos primarios señalados por el psicoanálisis, y el vínculo originario entre el habitar y el hablar vuelve a ser trazado. Como indica Verón, la regla de similaridad *convierte* la contigüidad de lo unívoco a lo multidimensional. Una conducta no se vincula sólo a otra conducta por *sustitución*, sino también a un juego de contextos situacionales que enmarcan la conducta, por relaciones de *equivalencia*. El índice no llama entonces sólo a una conducta interpretante sino a un marco contextual. El índice construye en el discurso al sujeto del ser-ahí.

Por cierto que las relaciones de equivalencia y sustitución dadas por contigüidad no tienen que ver (en primer instancia) con la semejanza icónica dada entre figuras fijas. La contigüidad implica un paso continuo entre las partes y esto es lo que provoca el efecto de conexión (parte/todo; cerca/lejos; dentro/fuera; delante/atrás...). Hay una conexión morfológica que construye el puente perceptivo de continuidad entre el cuerpo del interpretante (fuente primera de contigüidad) y el cuerpo del significativo: Aquello que

el sujeto percibe contiguo en su corporeidad espacial, lo advierte en el cuerpo del significante y de ese modo construye el lazo de continuidad. Su cuerpo es entonces como una campana de resonancia vibrando en su entorno con otros cuerpos, con la misma “onda de sonido”. Luego, esa misma conexión morfológica es la que opera la referencia entre signo y objeto, reconocida por el interpretante.

2. La enunciación del espacio “desde el espacio”

Llegados aquí, la exploración que desemboca en nuestra tesis de contigüidad consiste en una revisión de las actividades de percepción espacial ya reconocidas en el sujeto de la enunciación, *exteroceptividad**, *propioceptividad**, *interoceptividad**, y que la semiótica del texto advierte en el desembrague* espacial o en la “enunciación del espacio”⁵. Pero, para reconocer en el nivel enunciativo una competencia perceptiva cuyo fundamento operativo es la contigüidad y cuyo centro operador es el cuerpo, tenemos que atacar el problema por la inversa, entender lo espacial no como lo enunciado sino como la dimensión existencial de tal competencia pragmática (la contigüidad es un problema de contactos espaciales entre los cuerpos). Para ello, hay que devolver al sujeto su corporeidad como centro perceptivo y reconocerlo como receptor, y su condición existencial de *ser cabe* y reconocerlo como habitante.

Digamos que, si hablamos de una corporeidad espacio-existencial como centro de operaciones perceptivas, hablamos del receptor-habitante para el cual la condición de habitar (interpretante final) y la condición corporal de su percepción visual (interpretante inmediato) fundan en su mutualidad las leyes de contigüidad y la indicialidad del nivel enunciativo. Se trata de reconocer que la *visualidad corporal* del interpretante inmediato y la *espacialidad existencial* del interpretante final se definen por sus interdependencias, y correlativamente, escindir las sería desconocer tanto a una como a otra.

Si ponemos en correlación las competencias de nuestro interpretante con las actividades de percepción antedichas podemos guiarnos por la siguiente síntesis:

⁵ Filinich, M.I. Op.cit. ps 74-81

ACTIVIDADES PERCEPTIVAS PARA <i>LA ENUNCIACION DEL ESPACIO</i>	PRECONDICIONES FACTUALES ESPACIO-EXISTENCIALES PARA <i>LA ENUNCIACIÓN DESDE EL ESPACIO</i>
EXTEROCEPTIVIDAD	<i>Punto de vista territorial-historial</i>
PROPIOCEPTIVIDAD	↕ <i>Habitud</i> ↕
INTEROCEPTIVIDAD	<i>Focalización de las prácticas del habitar</i>

Al trazar esta correspondencia que en rigor es interna a la instancia de recepción, de cómo las competencias interpretantes interactúan desde su factualidad para redefinir las actividades de percepción, ahora como *actividades* y no sólo como categorías formales de la enunciación, nuestra tesis de contigüidad indicial se dividirá en cada una de estas instancias.

a) Sub-tesis de punto de vista territorial-historial: Exteroceptividad en arquitectura

Como la percepción del espacio exterior: Su ley de contigüidad rige la relación dentro/fuera: “así como mi cuerpo tiene un dentro y un fuera, así las cosas del entorno están dentro o fuera de mí”. De modo que no se trata de la percepción de objetos que por sí, físicamente, se hallan fuera, “ante los ojos” del observador, sino del acto por el cual definimos la línea lábil en nuestro entorno, de una segunda piel más extensa que *nos define* dentro o fuera de nuestro espacio territorial.

Como ya expusimos en “El sitio y la mirada”(p. 73ss), la definición del sujeto en relación a su sitio es a su vez un primer recorte de su mirada “en torno” que le asigna un punto de vista:

-Es competencia del interpretante la definición de un nivel espacio-existencial en su lectura autoreferencial.

-En ese nivel, recortará del espacio una *lectura territorial* (por dentro del borde del sitio) o bien *interterritorial* (por fuera del borde, articulando otros territorios).

En la misma operación se definen recíprocamente observador e informador. La delimitación del borde territorial y la selección visual por dentro o fuera de él delimita al representamen al mismo tiempo que plasma sobre él la enunciación del punto de vista del sujeto.

Ya no se trata de un punto de vista deíctico-puntual, sino de un punto de vista egófugo que enuncia un sujeto “situado”.

Este primer recorte territorial delimita el campo de *recorrido* de la lectura visual, que en primer instancia es coincidente con los recorridos funcionales. En el siguiente cuadro aprovechamos categorías utilizadas por F. Bollnow⁶ para destacar ahora condiciones de factualidad diferenciadas entre recorridos visuales territoriales o interterritoriales.

Pero, en segundo lugar puede acontecer que estos recorridos ya estén “ritualizados” en sus prácticas, y en este caso el punto de vista se vuelve también historial. Es decir, dentro del campo territorial seleccionado pueden haber rituales que el receptor-habitante ya tiene delimitados y jerarquizados por las propias prácticas, *protocolos* que han ya fijado y seleccionado una secuencia de comienzo-medio-fin, y que realizan un nuevo recorte del sitio en función de los *finés* preestablecidos de las mismas prácticas.

Ubicándonos ahora desde una posición metodológica descriptiva, nuestro *corpus de imágenes* a considerar resultará pues de asumir como interpretantes un punto de vista territorial e historial sobre el espacio que dispongamos para el análisis.

⁶ Bollnow, Otto F., *Hombre y espacio*, ps. 175 ss.

PUNTOS DE VISTA

SUP
ESTRATEGIA DE INVESTIGACIÓN
PROYECTIVA

ARTICULACIÓN INTER-DISCURSIVA

BORDE
LENGUA Y LITERATURA

1. **ESPACIO DE ACTUACIÓN RECEPTOR SITUADO**: EL RECORRIDO TIENE UN OBJETIVO FUNCIONAL-INTERFICHO
2. **EN CONTEXTO VITAL**: EL RECEPTOR ASUME EL ROL TERRITORIAL Y SE CONCEBE COMO "PAR"
3. **MARCAS TERRITORIALES INTROVERTIDAS** DE PRIMACÍA OBJETUAL

1. **ESPACIO HOMOLÓGICO**
RESECTOR MARGINAL: RECORRE UNA COSTURA DE DIFERENTES TERRITORIOS.
EL RECORRIDO TIENE UN OBJETIVO FUNCIONAL EXTERNO
2. **EN CONTEXTO VITAL**: OFUESTO EL RECEPTOR ASUME EL ROL "NO-TE-NTORIAL", Y SE CONCEBE COMO "AENO"
3. **MARCAS TERRITORIALES EXTERVERTIDAS** DE PRIMACÍA ESPACIAL

b. Sub-tesis de campos propioceptivos: propioceptividad en arquitectura.

Como la percepción del espacio *frontera* entre lo exterior y lo interior: Básicamente, los psicólogos de la percepción refieren este nivel a la percepción táctil-cinestésica-gravitacional del cuerpo propio, que funda la actividad propioceptiva en un esquema corporal: “El esquema corporal es una estructura adquirida que permite que un sujeto pueda representarse a sí mismo, en cualquier momento y en toda situación, las diferentes partes de su cuerpo, independientemente de todo estímulo sensorial externo”...y continúa Eliane Vurpillot en *La percepción*: “Por otra parte –esto es lo más importante para la percepción del espacio- , el esquema corporal constituye un marco de referencia interno gracias al cual cada parte del cuerpo se ubica en relación con las otras. La constitución de este marco de referencia interno precede y condiciona la aparición de un marco de referencia externo”.⁷

En síntesis, el sujeto leerá las demarcaciones implícitas de su espacialidad corporal en el espacio del enunciado, porque hay algo en la materialidad de ese enunciado que es propio también a la estructura espacial de su cuerpo.

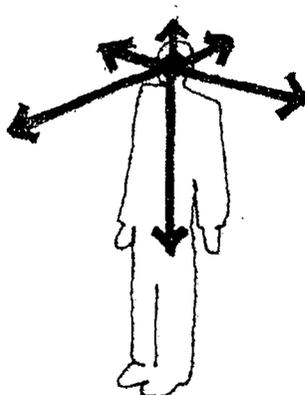
En la actividad propioceptiva ese esquema táctil-cinestésico-gravitacional implica una suma de múltiples reglas de contigüidad indicial para la enunciación que hasta aquí sólo aludíamos bajo la categoría de *habitud*, y que desde ahora organizaremos en tres grandes aspectos abarcativos o *dimensiones propioceptivas: la dimensión axial, la dimensión envolvente y la dimensión gestáltica*. Como veremos a continuación, estas dimensiones son ya conocidas en especial en el ámbito del diseño y de las artes visuales, pero lo que nos interesa es su articulación en campos propioceptivos y en el total de la instancia enunciativa del espacio arquitectónico:

⁷ Jean Piaget-Paul Fraisse, *La percepción*, p. 188

A. Dimensión axial⁸: En la cual las reglas de contigüidad se establecen entre la orientación del cuerpo del sujeto y la orientación del significante espacial. Por ejemplo: estamos caminando por este pasillo central que divide las butacas del auditorio; bien, ¿a quién pertenece la orientación adelante-atrás con la cual nos movemos, a nosotros o al pasillo? Es esto a lo que nos referíamos como espacio “frontera”; a las condiciones que nos son propias entre nuestro cuerpo y nuestro entorno, o en rigor, entre nuestro cuerpo y el signo espacial que percibimos.

Pero nuestro esquema de orientación determinado por los vínculos entre la columna vertebral y los órganos de vista y oído es todavía más complejo: suma en realidad tres orientaciones, *adelante-atrás*; *izquierda-derecha*; *arriba-abajo*. A través de ellos, el signo puede indicializar, digamos así, “un sujeto orientado” respecto de él, un sujeto que se mueve y circula de determinadas maneras, según las orientaciones que el signo haga preponderar y vuelva dominantes para la percepción.

Figura 12: Ejes de propioceptividad axial



⁸ Cfr. Araujo I. *La forma arquitectónica*, ps. 160-166. Arnheim R. *Arte y percepción visual*, ps. 1-26; 186-204. *La forma visual de la arquitectura*. ps. 30-39. Bollnow O. F., *Hombre y espacio*, ps. 33-78. Dondis, *La sintaxis de la imagen*, ps. 35-40; 70. Hesselgren S. *El lenguaje de la arquitectura*, ps. 11-26. Kanizsa, G. *Gramática de la visión*, ps. 61-86; 81-84. Marcolli A. *Teoría del campo*, ps. 267-270.

B. Dimensión envolvente⁹: Con la expresión *envolvente* queremos referir el conjunto de reglas de contigüidad que operan entre el volumen y su envolvente, para el cuerpo del observador y para el signo espacial. Y nuevamente, las cosas no son tan simples porque operan varios factores involucrados en este tipo de contigüidades en cuales de pronto nos hacen percibir la casa rosada mucho más pesada que el obelisco, o el obelisco mucho más quieto que la biblioteca nacional, o la biblioteca nacional más elevada que el museo de bellas artes, a pesar de las contradicciones métricas. Se trata en resumen de los signos espaciales, que pueden por medio de estas reglas enunciar un *sujeto de masa corporal*, y generar efectos de comportamiento motrices y conductas sociales a partir de la disposición que demarque el signo de esta masa, respecto al suelo y a los objetos circundantes. Puedo leer un espacio de reunión pública en torno al obelisco, pero no en torno a la biblioteca nacional (aunque exista de hecho). Puedo sentirme “elevado” en la biblioteca nacional, pero no así en la casa rosada.

Lo importante a considerar para una postura egófuga de la enunciación es que estos efectos permean luego el total del espacio enuncivo, es decir, que desde ya empiezan a construir ficcionalmente el relato y la historia de sus prácticas habitacionales.

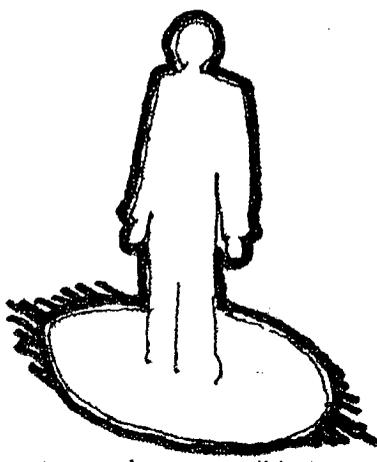


Figura 13: Dimensionalidad y peso propioceptivo

⁹Araujo I. Op. Cit. 121-133; Arnheim R. Op.cit. ps. 40-55, 172-193; Dondis, Op. Cit. 71-74; Hesselgren, S. Op. Cit. pp.40-43. Kepes, G. Op. Cit. pp. 58-66. Valle, L.A. , *Estructuras básicas de diseño*, ps. 53-66.

C. Dimensión gestáltica¹⁰: Aquí la contigüidad indicial opera entre las condiciones de totalidad perceptiva; el sujeto busca reconstruir con su percepción la totalidad del objeto arquitectónico (siempre fragmentaria) en función de la totalidad que percibe de su propio cuerpo. Los psicólogos de la gestalt han estudiado ya desde hace tiempo este vínculo esencial entre cuerpo y campo visual; nuestro sistema perceptivo traduce las reglas de contigüidad del cuerpo en factores de percepción visual que preconditionan la emergencia del percepto.

Ahora bien, la “totalidad” que se percibe, decimos nuevamente, no será la del cuerpo físico en sí mismo, sino que este cuerpo opera en tanto *red intercorporal*, y de aquí la relación entre el índice y los “comportamientos sociales en su dimensión interaccional” que señalaba Verón. El cuerpo de la totalidad y la totalidad del espacio habitado que son percibidos mediante factores gestálticos, son pues el cuerpo de un “hábito”, una conducta delimitada en su condición espacial de ser tal.

La relación entre conducta y espacio sintetizada en el término *hábito* es la unidad espacio-existencial que se percibe como corporeidad a través de los lazos de contigüidad. De aquí que N. Schulz haya encontrado vínculos entre los factores gestálticos de percepción y los elementos existenciales del espacio (Parte I, ps 38-40).

Así como el índice por contigüidad no queda anclado en lo senso-motriz sino que señala un cuerpo de conductas en interacción social, el índice gestáltico no señala sólo una pregnancia visual sino con ella un hábito, o una condición existencial propia a la totalidad de ese espacio pregnante.

Digamos en síntesis que la relación de contigüidad es entre el cuerpo sensible y el cuerpo significativo del espacio habitado, tal como el cuerpo sensible y su hábito, y la tríada indicial compone una corporeidad espacio-existencial.

Señalemos aquí sobre los trabajos de N. Schulz dos de estas pregnancias: el factor de cierre y de buena forma operan la relación de contigüidad indicial en el elemento

¹⁰ Cfr. Kepes, G. Op. Cit. pp. 67-80; Kanizsa, G. Op. Cit. pp. 23-60; Gonzalez Ruiz, G. *Estudio de diseño*, pp. 229-248. Las referencias antecedentes ejemplifican los factores de percepción de la Psicología de la forma en textos plásticos (Kepes, Kanizsa) y publicitarios (G. Ruiz). Véase la relación entre éstos y los elementos espacio-existenciales en la teoría del espacio existencial: Norberg-Schulz, C. *Espacio, existencia y arquitectura*, pp. 9-45; *El significado en la arquitectura occidental*, pp. 436-443; Bollnow, O. F. Op. Cit. pp. 81-274.

espacio-existencial al que Schulz llama *lugar*. El factor de direccionalidad opera la relación de contigüidad indicial para el *camino*:

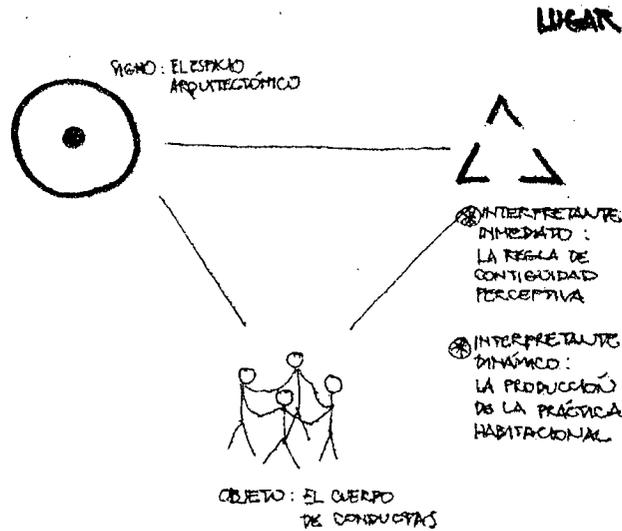


Figura 14: Tríada indicial del *lugar* espacio-existencial

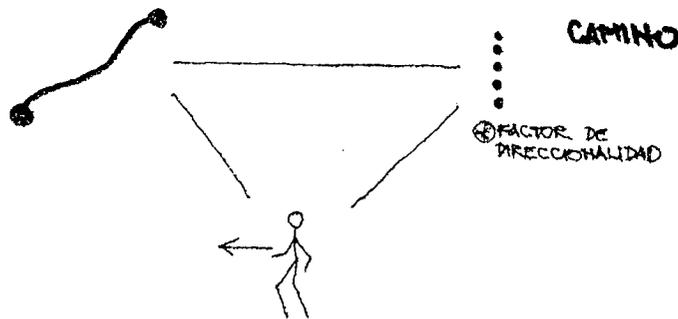


Figura 15: Tríada indicial del *camino*.

De modo que, sobre esta dimensión de contigüidad las relaciones gestálticas totalizan las conexiones indiciales en *cuerpos de hábitos*, y de aquí que estas unidades pasen a ser, ya en el nivel simbólico, verdaderos lexemas espacio-existenciales, cuyas figuras nucleares¹¹ semiotizarán, cargando de significado, a su categoría espacio-existencial.

¹¹ Véase Anexo, Preámbulo a la Semiótica Narrativa.

D) La temporalidad de la sintaxis plástico-visual

Esta corporeidad o habitud que rige las reglas de contigüidad para la percepción del espacio no termina en sus tres dimensiones, pues hemos dicho desde el principio que el receptor percibe *desde* su condición de habitante. Entonces, la actividad propioceptiva viene a quedar estructurada a su vez por las reglas de contigüidad *del tiempo*, los registros perceptivos de continuidades homeomorfas y homotópicas (I.3.2. p. 85ss).

En la actividad exteroceptiva, territorialidad e historialidad (sitio y ritual), operan como primeras instancias de recorte y selección perceptiva, pero, en la actividad propioceptiva ambos existenciaros implican registros perceptivos diferentes de la *misma* materia significativa, como vimos ya en el ejemplo del *Palazzo di Scandicci*. Se trata de reconocer aquí una coincidencia entre la doble temporalidad del espacio existencial y la doble sintaxis temporal del representamen plástico-visual arquitectónico. Veamos otro ejemplo:



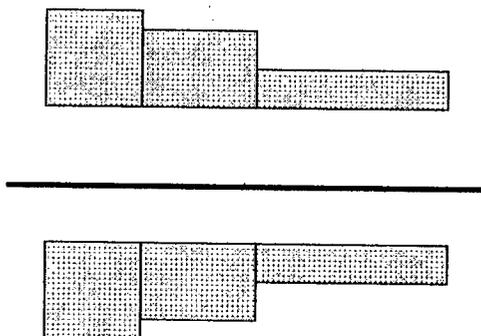
Figura 16

Tal como en el palacio, hay dos modos de percibir este objeto que tenemos arriba, (que desglosamos en dos figuras rellenando la de la izquierda en color negro, sólo para marcar la explicación más claramente): Podemos percibirlo priorizando el carácter unitario de su figura y totalizar la imagen como registro de un solo objeto, como en la izquierda; o podemos, bajo un mecanismo ambiguo de nuestra mirada, percibir en cambio una secuencia de transformaciones de un solo objeto rectangular en movimiento.

La *totalidad*, en este último caso, es función de una ley de transformación que conduce continuamente de principio a fin, y no, como antes, de otorgar un cierre unitario a la figura.

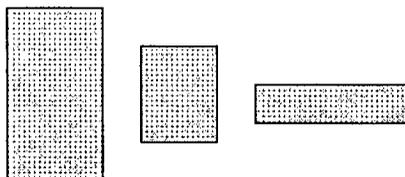
En el caso de la izquierda vemos en *tiempo simultaneo* y construimos al objeto perceptivo como homeomorfo. En el caso de la derecha vemos en *tiempo sucesivo* y nuestra mirada en interacción con el informador construye la percepción del desplazamiento de un *motivo o rasgo* (el rectángulo) bajo una ley de deformabilidad de ese motivo. Aparece entonces un ritmo de desplazamiento y un “antes y después” relativo a la referencia interna entre las posiciones del motivo. Hemos construido al objeto como totalidad homotópica.

Entre el observador y el informador (el receptor en tanto interpretante y el espacio en tanto signo) pueden operar reglas de contigüidad que enlacen distinto la temporalidad de su espacio, conforme a las topologías de sus existenciarios. En la figura de la izquierda es una homeomorfía quien comanda la percepción de contigüidad. Hay contigüidad o “lazo de complemento” en el significante en tanto los factores gestálticos de cierre y simetría (especular) son los más pregnantes; el objeto se lee simultáneamente como totalidad por cuanto hay una continuidad homeomorfa entre las dos figuras simétricas y un cierre común en sus contornos:



En la figura de la derecha el mismo objeto es leído desde sus propiedades homotópicas: hay un motivo, (el rectángulo que es la unidad de transformación), una regla

de transformación o deformación homeomorfa (en la cual el rectángulo varía sus proporciones entre ancho y alto pero conserva sus invariantes topológicos, los tres son curvas cerradas), y finalmente debido a la continuidad del proceso de transformación un despliegue rítmico en su forma, (un ritmo de intervalo cero y tres repeticiones, semejante al caso de Rossi).

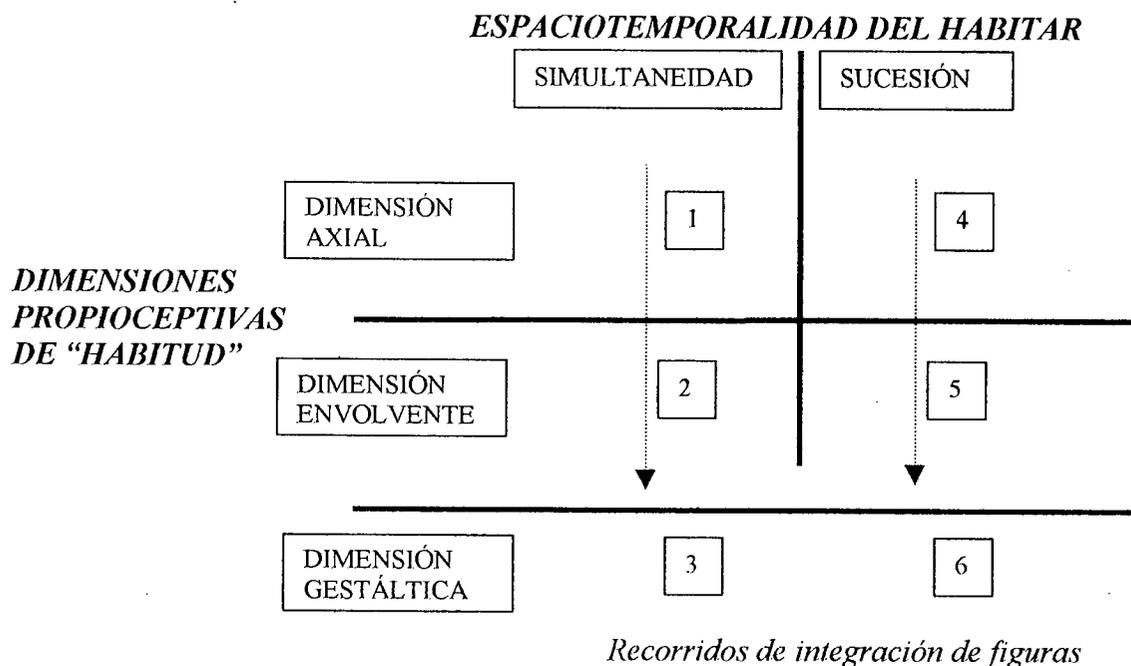


El resultado perceptivo de una homotopía es pues una *secuencia rítmica en la cual el motivo o rasgo se despliega espacialmente y abre una temporalidad interna a él mismo*. Por el contrario, en una homeomorfía la propiedad de continuidad se establece por la equivalencia de figuras, de modo que el todo continuo se concentra en lo que sucede en la figura y no en el proceso de transformación.

En el caso del espacio arquitectónico en tanto un particular caso plástico-visual, el tiempo interno del relato es estructurado en esta doble modalidad. El sujeto posee una memoria ocurrencial que le permite descubrir homeomorfías simultáneas en el espacio que habita, y ellas, veremos, semiotizan el escenario de las prácticas; al mismo tiempo nuestro sujeto cuenta con una memoria rítmica que le hace percibir secuencialmente el espacio, anticiparse y retrotraerse para percibir una cadena de transformaciones encargadas de historiar las prácticas: Tensar temporalmente al espacio en el proceso de su trama narrativa.

Cuando en el punto C. de esta sección nos referimos a la *dimensión gestáltica* y entre los ejemplos citamos los elementos espacio-existenciales (lugar, camino...) en realidad nos quedamos a medio andar, pues estos no son más que totalidades homeomorfas del espacio; las gestalt arquitectónicas se componen también de totalidades

homotópicas, y así es que postulamos a partir de la actividad propioceptiva una división en la sintaxis (nuestra hipótesis de bipartición de recorrido generativo):

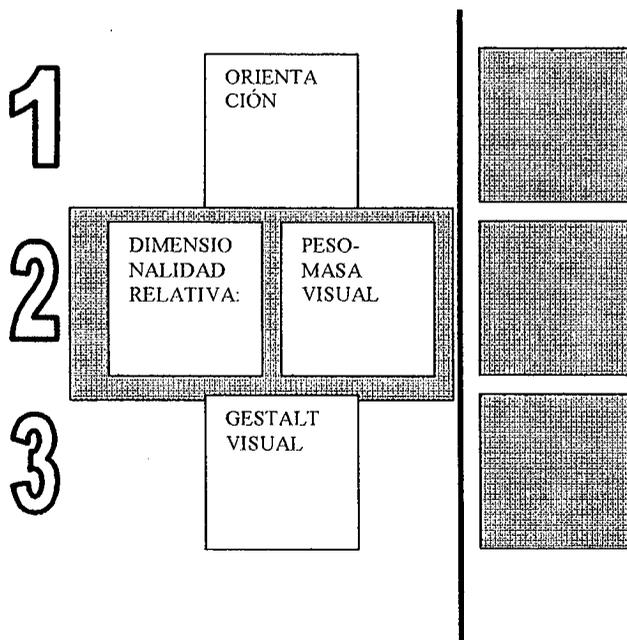


Mediante los campos propioceptivos hay nuevamente un recorte del discurso dado por la interacción entre sujeto y espacio. Estos seis campos conforman una estructura sintáctica en el plano de la expresión que opera según la interacción en juego, y que organiza al significante en *dos continuos espaciotemporales*: Los datos propioceptivos que se integran entre los campos 1 a 3 constituyen así *figurales* que espacializan el tiempo en su continuidad simultánea, y a la inversa, los datos propioceptivos integrados entre 4 y 6 construyen *figurales* que temporalizan el espacio en su continuidad sucesiva. Aquello que mostramos con el palacio (figuras 7-8) al detectar “mapas” topológicos de elementos homeomorfos y homotópicos fue pues una anticipación de esta tesis, la integración de datos en los campos 3 y 6, sólo que ahora al detenernos en el estricto problema de la *recepción* y sus mecanismos de percepción visual, podemos ver el total de reglas en juego.

E) Sintaxis propioceptivas

El hecho de reconocer estos seis campos de propioceptividad nos permite ahora organizar el complejo de reglas de contigüidad, y desarrollar el *modelo tensional del significante arquitectónico* que heredamos de Armheim (II.4.2. p. 120ss), pues, aquel ejemplo que tomamos de “atracción y rechazo” es tan sólo *uno de los casos posibles* de su sintaxis propioceptiva. En efecto, los seis campos de propioceptividad instauran un conjunto de reglas que nos permite reconocer integralmente la riqueza y profusión *indicial* de nuestro representamen. Nos limitaremos a exponer la organización propioceptiva en su conjunto y a demostrar su valor para el reconocimiento de su función semiótica, pero no desarrollaremos cada tipo de relaciones dentro del campo, puesto que hay para ello abundante bibliografía apuntada por nuestras notas. Veamos primero los campos homeomorfos:

Relaciones propioceptivas:



-**Campo 1:** Ya hemos visto que el significante tiene *relaciones de orientación* según los tres ejes de la dimensión axial, y que para el análisis de una imagen se tratará de analizar no sólo la presencia de estos ejes sino la *interacción* que exista entre ellos. Es

posible además que las percepciones de orientabilidad dadas por este esquema tridimensional se encuentren afectadas por la estabilidad y profundidad del *campo visual* de la imagen:

La estabilidad del campo visual, dada por relaciones de *tamaño o densificación* entre áreas o líneas distribuidas en el campo de la imagen, intervienen en la percepción de la horizontalidad y verticalidad del espacio.

La profundidad del campo, vinculada a los fenómenos de “espacialidad aparente”, como las relaciones de *tamaño y perspectiva (direcciones de fugas), superposiciones entre objetos, ubicación relativa en la línea de horizonte*, son factores también presentes en el campo visual arquitectónico e influyen severamente en la percepción del eje adelante-atrás del observador.

-Campo 2: Bajo el título de relaciones o reglas de “dimensionalidad relativa” agrupamos aquellas organizaciones morfo-plásticas donde la percepción del volumen espacial es dependiente de cómo este sea articulado con otros en un conjunto de elementos. Nos parece propicia la clasificación que Luis Valle ofrece en el texto citado, en cuanto a las relaciones (o “variables”) de *enlace* (por aproximación, yuxtaposición, interpenetración, encastre), *proporción relativa* (de un elemento en relación a otro copresente), y *escala* (de la parte en relación al conjunto y del conjunto en relación al cuerpo del observador).

Las relaciones de *peso o masa visual* ya han sido descritas con precisión por Armheim: se trata de las relaciones entre volúmenes copresentes según los pares *sólido/hueco, sólido/sólido y sólido/suelo*. Cada una de estas relaciones definirá asimismo diferentes datos propioceptivos dentro de la imagen.

-Campo 3: El total de datos propioceptivos que el receptor guarda en esta memoria ocurrencial de imágenes se integra en este campo a la célula homeomorfa. Cada lugar, camino, umbral o ventana espacio-existencial reúne mediante su pregnancia formal al repertorio total de sus rasgos sémicos que conformarán luego su figura nuclear.

Como vemos, hasta aquí estamos refiriéndonos a las reglas de contigüidad como *relaciones sintácticas* de cada campo propioceptivo. El significante arquitectónico se caracteriza por esta condición de riqueza y profusión en la enunciación del cuerpo-observador. Ahora bien, para terminar de reconocer el dato propioceptivo debemos agregar que estas relaciones ponen en interacción *elementos* morfolásticos dentro del campo visual del observador. Sólo en el reconocimiento de elementos y relaciones dentro de la imagen podemos alcanzar el registro propioceptivo.

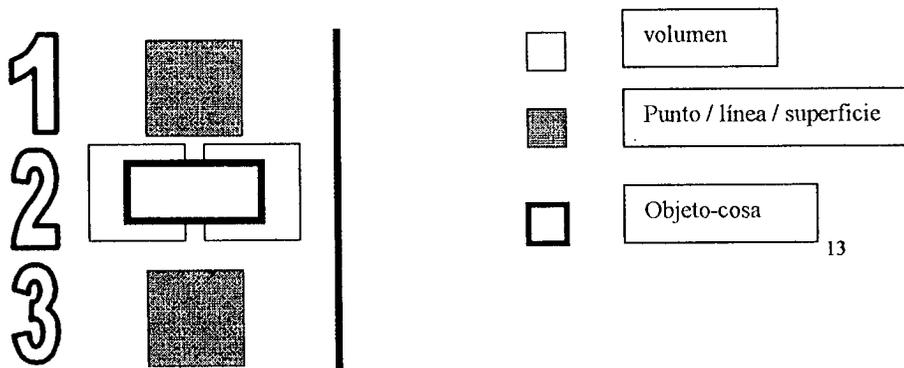
Pero no debemos olvidar que estamos desarrollando un modelo de tensiones de energía visual, donde el campo visual es campo fenoménico y no campo físico, donde los “elementos” no son “cosas” sino componentes perceptivos. Nuestra noción de elemento es pues equivalente a la “qualia” de Etienne Souriau¹²: No nos importa aquí aquella clasificación de las artes pero sí recuperar el concepto clave de qualia, en tanto *cualidad sensible*, de existencia perceptiva o fenoménica, que caracteriza un modo de comunicación propio a cada arte. La qualia sensible no es entonces propiamente una realidad cósmica, un objeto de tal material, de tales dimensiones, sino una entidad perceptiva que para nosotros interactúa de un modo particular con el campo visual en que se encuentra.

El *punto* presenta una modalidad tensional de concentración y dispersión de energía visual; concentra y emana a su alrededor fuerzas perceptivas.

La *línea* dispersa linealmente energía visual.

La *superficie* y el *volumen*, por su cuenta, distribuyen la tensión visual según sus configuraciones planas o tridimensionales.

En resumen, cuatro qualias que tienen cuatro modos distintos de comportarse en el campo visual, pero que pueden ser “encarnadas” por distintas cosas físicas que se nos presentan en la imagen. Si buscamos la correspondencia sintáctica entre las relaciones de propioceptividad con estos elementos nos encontramos con la siguiente distribución:



Estamos ahora en condiciones de regresar a los descriptores visuales que vimos en la figura 10 (p. 123): El descriptor A traduce gráficamente lo que ocurre en el campo 1 de propioceptividad, de modo que las líneas y puntos señalados sobre la imagen demarcan a los elementos o qualias que interactúan en ese campo. Pero ello no es todo, pues estos ejes (líneas) y puntos materializados por la cenefa, el mostrador y el solado de la recepción interactúan por sus *relaciones de orientación*, y el efecto de equilibrio perceptivo en el observador es aquella “sensación de rotación”¹⁴ de la que hablábamos.

El descriptor B es diferente, pues registra elementos y relaciones del campo 2: Los mismos elementos físicos provistos en la imagen delimitan los dos volúmenes (virtuales) cilíndricos y los dos prismáticos que están interpenetrados (relación de enlace). Ahora bien, el efecto perceptivo de este rasgo es una “sensación de desplazamiento”, un cilindro que se desplaza a otro como cruzando el mostrador y un prisma que rota sobre su eje como siguiendo el paso peatonal del pasillo de ingreso. Este efecto de desplazamiento, provocado por el juego de tensiones visuales, es el significativo al que llamamos *rasgo sémico*.

Podemos, si desarrollamos el análisis de la imagen en el campo 2, reconocer relaciones de peso visual entre los mismos elementos volumétricos. Es evidente el efecto

¹² Souriau, E. *La correspondencia de las artes*. En efecto, nosotros tomamos la distinción entre existencia física, fenoménica, reica y trascendente para ubicar nuestro significativo en el plano fenoménico, y no confundirnos con el plano físico de lo observable. Cf. Ivelic, M. *Curso de Estética general*, ps. 113ss.

¹³ Los objetos conformadores del espacio (escultóricos, utilitarios, decorativos) pueden distribuir tensiones en el campo visual del mismo modo que los volúmenes o unidades tridimensionales. Reservamos su explicación más detallada para la siguiente tesis.

¹⁴ Ya comenzamos a ver aquí problemas con los límites del metalenguaje descriptivo: primero, el descriptor visual debe traducir un campo de energía o tensión visual que no es coincidente estrictamente con lo físico,

de “ligereza” o “liviandad” que produce la virtualidad de sus materializaciones. Justamente, este efecto es el que se remarca al grabar el logotipo del centro deportivo sobre el acrílico cuadrado de la cenefa. Hay también una relación de escala ya citada, trazada entre el tamaño de estos volúmenes y el cuerpo del observador.

Sobre el tercer campo de propioceptividad nos preguntamos: ¿hay algún factor gestáltico que se repita en la serie de imágenes, que pueda integrar en una unidad homeomorfa todos estos rasgos plásticos visuales, y que configure *uno* de los elementos espacio-existenciales de su sitio?

Realizar este mismo recorrido para formas sucesivas u homotópicas, entre los campos 4 a 6, es en realidad transitar por caminos diferentes. Como hemos dicho antes, el espacio arquitectónico se presenta con dos grandes formaciones perceptivas y discursivas superpuestas, que tienen sintaxis expresivas opuestas en relación a la percepción de su temporalidad.

Las homotopías pueden ser descriptas como formas que producen percepción visual de *movimiento*, y en nuestro caso, en un receptor que además realiza *en* movimiento el reconocimiento perceptivo de sus estructuras sintácticas. Según cómo sea percibido este movimiento, más o menos acelerado, inscripto en el espacio físicamente fijo, el sujeto en realidad percibe el movimiento de su *propio desplazamiento* en el espacio. Es decir, no hablamos de las sensaciones que el receptor tiene por ser peatón y caminar más rápido o más lento en un recinto, sino de las percepciones de tiempos más o menos detenidos o rápidos que el receptor reconoce visualmente en las sintaxis homotópicas, para su propio cuerpo.

Estas imágenes son reconocidas mediante una memoria rítmica que permite construir el lazo entre el *ahora*, *el antes* y *el después* a cada paso que el sujeto registra una nueva perspectiva en su desplazamiento.

en términos gráficos bidimensionales; segundo, para dar cuentas del percepto significativo o rasgo sémico hay que retraducir el descriptor visual al lenguaje natural.

Las *simetrías** son formas ya estudiadas¹⁵ en el ámbito de las morfologías arquitectónicas como *morfologías generativas*, leyes de generación de estructuras formales del espacio, y sus organizaciones son mucho más ricas que la más conocida entre ellas, la simetría bilateral o especular. Hemos abierto un apartado para ellas en nuestro glosario pues son organizaciones morfoplásticas fundamentales en nuestra tesis, y estaremos utilizando sus componentes frecuentemente. Pero sobre todo, hemos de detenernos en el hecho de que éstas son leyes que generan topologías homotópicas, y que por ello producen efectos perceptivos de movimiento, *ritmos*. Las simetrías son la expresión morfoplástica del espacio que produce en el registro visual del receptor una unidad espaciotemporal, y ellas son el centro de la discursivización temporal del espacio, lo que le permite al espacio arquitectónico tensarse en el tiempo y ficcionar sus prácticas como *relato* del habitar.

Las dimensiones axial, envolvente y gestáltica de contigüidad espacial realizan sobre los campos homotópicos nuevas modalidades de contigüidades, pues se trata de que ellas constituyen ahora verdaderas *gestalt rítmicas*.

La relación de contigüidad axial es realizada por los *órganos de simetría* (el “eje de traslación” en el *palazzo*, por ejemplo). Se trata de la contigüidad entre la *orientabilidad del desplazamiento del sujeto* y la *orientabilidad que los órganos confieren a los motivos de la repetición*. A través de esta regla, es el sujeto el que en realidad queda movilizado por el ritmo espacial, más allá de la facticidad de sus movimientos corporales.

La dimensión envolvente es realizada por los *motivos* de la simetría (los volúmenes prismáticos en el *palazzo*). Aquí las relaciones de proporción, escala y posición que vimos en el campo 2 se vuelven las *variables de cambio* en los motivos de repetición, aunque las unidades tridimensionales entre los campos pueden no ser las mismas puesto que se trata de sintaxis diferentes en cada caso.

La división tradicional clasifica, según las *variaciones* de motivos, *simetrías isométricas* cuando los motivos no son distinguibles entre sí y su disposición se repite uniformemente:

¹⁵ Cf. Weyl, H. *La simetría*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1958; Wolf-Kuhn, *Forma y simetría*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1960.

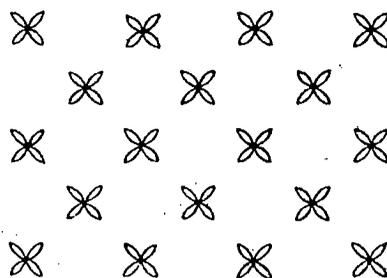


Figura 17¹⁶

Simetrías diferenciales para aquellos casos como el de nuestro inicio, en que el motivo conserva su semejanza rectangular, pero varía según las operaciones de superposición, en alguna condición de dimensionalidad relativa o peso visual.

Simetrías catamétricas cuando los motivos no tienen semejanza de forma, pero su sucesión está vinculada por una ley compositiva interna, por ejemplo la sucesión de polígonos regulares que señala Kuhn:



Figura 18¹⁷

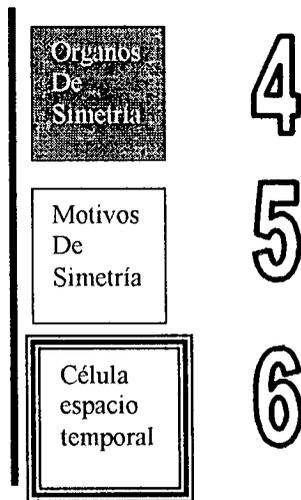
La dimensión gestáltica, finalmente, queda asumida por la totalidad rítmica de la cadena homotópica, y el elemento compositivo es la *muestra elemental*, la célula espaciotemporal que opera como qualia rítmica en el ordenamiento de la secuencia.

¹⁶ Wolf-Kuhn, op.cit, p. 9.

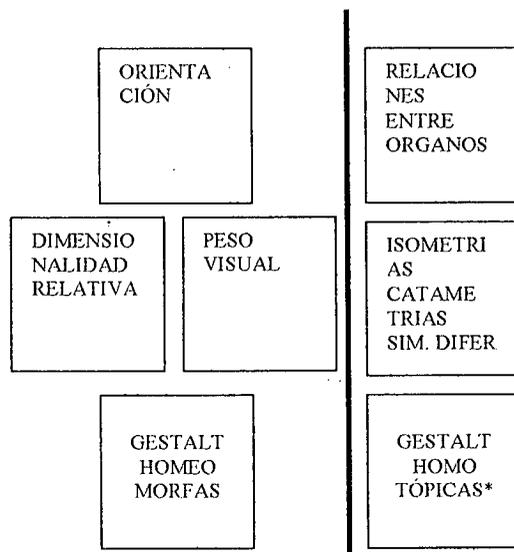
¹⁷ Ibid. p. 10.

Si volvemos a nuestros campos de propioceptividad podemos concluir las siguientes condiciones para el plano de la expresión:

Elementos morfoplásticos de organizaciones simétricas:



Relaciones de contigüidad incluyendo campos homotópicos



* Operaciones de superposición

Hagamos ahora un recuento de lo transitado hasta aquí por nuestro recorrido generativo: Las actividades exteroceptivas y propioceptivas (y las próximas interoceptivas) operadas por el receptor-habitante, comprenden el hacer activo del interpretante para delimitar el discurso arquitectónico como *obra abierta*. La exteroceptividad implica una primera delimitación de punto de vista, y la propioceptividad organizada en dimensiones de habitud y modalidades espaciotemporales, por su lado permite delimitar dos tipos diferentes de registros (homeomorfos y homotópicos) de la misma materia significativa recortada por el punto de vista seleccionado. Pero a la vez, son estas actividades las cuales, por sus reglas de contigüidad específicas, demarcan indicialmente al sujeto y dejan la huella de su enunciación egófuga sobre el recorte de la materia significativa.

Si nos detenemos en los dos tipos de registros propioceptivos, podemos imaginarnos en esta instancia del recorrido que el receptor-habitante ha construido esos “mapas” de topologías espaciotemporales en sus memorias ocurrencial y rítmica¹⁸. Los mapas de elementos homeomorfos reúnen en sus componentes los datos propioceptivos de los tres primeros campos, y por eso mismo indicializan la habitud de un *sujeto situado*, la axialidad, la envolvente y la totalidad de una corporeidad dada por relaciones de equivalencia topológica.

Los mapas de homotopías indicializan en cambio la habitud de un *sujeto tensado* por el deseo que rige al ritual. Son en rigor índices de un *sujeto potenciado* para la acción, tal como lo ha postulado la semiótica de las pasiones¹⁹. Hemos señalado de las simetrías espaciales la riqueza morfológica de la arquitectura para crear una variedad infinita de ritmos en la secuencia de *principio-medio-fin*, pero ello nos permite descubrir ahora que tales condiciones en el significativo encuentran una relación semántica con las *pasiones* del discurso arquitectónico.

Los “figurales tensivos” son justamente en los que la semiótica de las pasiones y la semiótica tensiva ha ubicado la significación de estados afectivos o pasionales que la enunciación transfiere al *sujeto operador* del relato, en relación sintáctica con el actante

¹⁸ Tomamos estas categorías de Brandt: Fuera de los estratos semióticos formados por una memoria escenificada (imaginaria) y una memoria simbólica, la competencia del receptor se completa en un estrato afectivo, con una memoria ocurrencial que retiene la secuencia de los eventos, y una memoria rítmica que retiene el encadenamiento del enunciado. Cf. *Dinámicas, La erótica del tiempo*, p. 137.

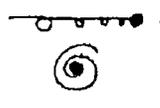
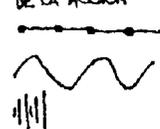
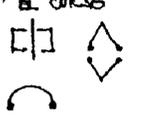
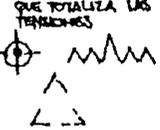
objeto de deseo. Y en el estado actual de estas investigaciones queda claro que los estados pasionales del sujeto sobredeterminan al nivel semio-narrativo. En otras palabras, cuando el discurso pone de manifiesto un estado pasional para el sujeto, está también determinando su relación con el objeto de deseo, y por lo tanto puede instaurar desde sus tensiones rítmicas los estados de yunción comprometidos en el relato. A partir del ritmo del discurso se instauran los avatares de la secuencia narrativa.

Será importante pues recorrer nuestro anexo sobre semiótica de las pasiones para acceder desde el principio a la base teórica de nuestra exploración. Ahora bien, tanto la semiótica de las pasiones, abocada a la descripción del total del recorrido generativo desde el nivel discursivo al semio-narrativo, como la semiótica tensiva concentrada en el estudio de la superficie discursiva, asumen la relación semántica entre las pasiones y la manifestación del discurso en la *aspectualidad* del tiempo discursivo. Para nosotros, es fundamental demarcar distancia entre el discurso escrito y el discurso espacial, pues las simetrías espaciales tienen facultades expresivas específicas para *modular* la sustancia espaciotemporal del discurso a través de sus organizaciones, independientes de las formas lineales de la escritura y la oralidad para condensarse y expandirse, (los llamados *aspectos* de verbos y adverbios, el aspecto continuativo de “venía caminando” respecto del terminativo de “caminó y llegó”, etc...) y esto es lo que hace más prometedor aún el camino de nuestro trabajo.

Antes del umbral frástico, las percepciones de movimiento quedan totalizadas en gestalt rítmicas; en esta instancia sólo contamos con el reconocimiento de secuencias espaciotemporales que otorgan *orden rítmico*, y por eso ellas tienen correspondencia con las *modulaciones* del nivel protensivo (en nuestro recorrido, dentro de la instancia enunciativa) que reconoce la semiótica de las pasiones. Luego, el reconocimiento de modulaciones nos abrirá el camino para una semántica modal de las pasiones.

El siguiente cuadro nos permite resumir, ahora a grandes rasgos y con simples esquemas simétricos, las correspondencias morfológicas con las categorías de modulaciones estudiadas por Greimas:

¹⁹ Véase Anexo, “Preámbulo a la Semiótica de las pasiones”.

		FORMAS DEL RITMO	MODALIDADES DE LA POTENCIALIZACIÓN
MODULACIONES	APERTURA	* APUNTA Y ACELERA HACIA EL OBJETIVO 	QUERER
	CURSIVA	* MANTIENE EL CURSO DE LA ACCIÓN 	PODER.
	CLASURA	* CIERRA Y DETIENE EL CURSO 	SABER
	PUNTUACIÓN	* NEUTRALIZA LOS EFECTOS ANTERIORES * PUEDE CONCRETAR Y QUE TOTALIZA LAS TENDENCIAS 	DEBER.

Raúl Dorra ha señalado que "...esta manera de entender el relato y de asociarlo con el "tempo" nos conduce a un capítulo que está siempre insinuado y nunca plenamente avizorado en el campo de los estudios narrativos: Al de la erótica de la narración. El relato es un viaje guiado por el deseo del desenlace..."²⁰

Cuando señalamos nuestro postulado de doble hermenéutica, reconocimos aquel tiempo histórico en el cual el texto emerge y circula, es producido e interpretado, el tiempo de la práctica discursiva que instaura, *desde fuera*, al texto mismo. El tiempo que nos lleva al reconocimiento de un "texto en el tiempo", para utilizar los términos de

²⁰ R. Dorra, *El tiempo en el texto*, artículo inédito, Universidad Autónoma de Puebla, México, Maestría de Análisis del Discurso, Buenos Aires, UBA, 1997.

Dorra, un tiempo externo que lo desborda. Sin embargo, el reconocimiento de un mundo inmanente de independencia relativa del texto, que le otorga poder ficcional, es el fundamento que nos permite apreciar y desarrollar su otra dimensión, la del “*tiempo en el texto*”. Este tiempo que es “...más bien un suspenso de la historicidad, una temporalidad detenida o, por decirlo así, espacializada (s.n.). El texto está hecho de tiempo, pero, visto desde esta otra óptica, no de un tiempo histórico sino de un tiempo intrínseco...”²¹

Contemos no obstante con que “la espacialización” de la que habla Dorra no es la que vimos antes criticar a Heidegger. No se trata, como dijimos sobre el existenciario del *ritual*, del tiempo espacializado de la duración cronológica o lineal; por el contrario, se trata ni más ni menos que del espacio de la repetición, o un espacio elástico que es la forma de un *ritmo*. De modo que al hablar del tiempo interno, hacemos referencia a una tensión interna sobre la que se funda todo texto, pero esa tensión temporal es a su vez el espacio rítmico interno al texto. Es decir: *el reconocimiento de un tiempo interno al texto es solidario al reconocimiento de un espacio rítmico que constituye tal tensión*, llamado por Zilberberg *espacio elástico*. Y nuestros “mapas homotópicos” y sus sintaxis simétricas son la exacta correspondencia a la definición de *figural tensivo* que la semiótica tensiva teoriza sobre el discurso lineal de la escritura. Sólo que ahora estamos enunciando al espacio “desde el espacio”.

El figural, definido como estructura continua que viene a responder por un vacío (el de la valencia del valor) del primer estructuralismo centrado en la diferencia del valor, es presentado como estructura inversa a la idea de tiempo como “duración extensiva”. De los tres componentes del figural (*duración, tempo, espacio*), duración y espacio son cruzados por el tempo en una relación inversa, es decir, que a menor duración rítmica mayor espacio elástico²². Esta inversión es a nuestro entender de capital importancia, puesto que en verdad se invierte la idea de sustancia extensa que pervive en el fondo de la teoría kantiana sobre espacio y tiempo, y que dice: “a mayor espacio, mayor duración”, pero se hace solidaria a nuestra correspondencia trazada entre el *ritual* como existenciario del ser cabe (del lado de las prácticas) y sus homotopías como significantes de las pasiones del sujeto (del lado del texto).

²¹ Ibid. p. 3

²² C. Zilberberg, Op.cit. pp. 178 y ss.

Las relaciones semánticas entre *simetrías homotópicas - modulaciones tensivas - modalidades semióticas*, nos permite abordar del lado de la arquitectura este campo semiótico que Dorra llama “la erótica de la narración”.

c) Sub-tesis de focalización selectiva: interoceptividad en arquitectura

Hasta aquí hemos reconocido campos propioceptivos que organizan la profusión visual del significante arquitectónico, en el interior del nivel enunciativo-deíctico, es decir, que hemos estado explorando formas y sintaxis *continuas* del espacio, “figurales espaciotemporales”. El paso previo, antes de cruzar el umbral frástico de la competencia semiótica y discretizar el continuo, es la instancia interoceptiva; ella acontece en nuestro recorrido generativo como la *bisagra* entre enunciación deíctica y discursivización simbólica.

De las tres actividades perceptivas que la semiótica ortodoxa captura de la psicología, hemos dicho, para explicar la relación entre sujeto de enunciación y observación, la interoceptividad corresponde a la imagen del “espacio interior” del sujeto. En realidad, se refiere más llanamente a lo que Genette definió como *focalizaciones narrativas*, es decir, aquellas posiciones espaciales asumidas por el narrador que a su vez refieren a su *saber previo* respecto de su objeto de percepción. (Genette clasifica entonces los tres casos de *focalización cero* para el caso de narrador omnisciente, *focalización interna* cuando su saber es equivalente al de algún personaje, y *focalización externa* cuando el narrador sabe menos que el personaje y sólo capta aspectos externos y perceptibles)²³.

Por su cuenta, cuando leemos en el diccionario razonado la definición de interoceptividad, Greimas la refiere a aquellos aspectos no-figurativos de las unidades de sentido, en definitiva a un saber que opera en términos de universales del lenguaje. Y aquí es donde realizaremos una nueva reposición de aspectos fundamentales para nuestro representamen. Como hemos explicado en el glosario, en el origen del concepto de

²³ Genette G. *Discours du récit*, Figures III, p. 206. Véase también Filinich, op. cit. p. 77.

interoceptividad los psicólogos experimentales más cercanos a la teoría de la gestalt, por ejemplo el caso de Francès, señalan un vínculo directo entre lo figurativo y lo interoceptivo. La interoceptividad no es la ausencia de lo figurativo sino la misma *selección y construcción* de las figuras del discurso, a partir del saber puesto en juego en la actividad de observación:

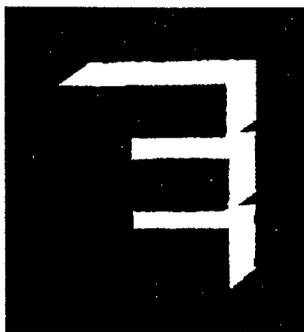


Figura 19²⁴

De este modo, la noción de focalización toma cuerpo y riqueza porque no es tan sólo la depositación de un saber previo en el observador, sino el ejercicio de este saber para recortar y componer el percepto visual. Valga de ejemplo éste bien conocido: Para un occidental lo que tenemos aquí es una “E” con volumen; no sólo nuestro saber registra la letra del alfabeto, sino que además registra el código de representación axonométrica que crea ilusión de profundidad en el papel, de modo que lo oscuro del dibujo es tomado como sombra de la letra con frente blanco. El “factor de cierre” que vimos más arriba con el ejemplo del triángulo es ahora afectado por nuestro saber para cerrar la figura con la letra E. Ahora bien, nada de esto sucede con un oriental, que estará más inclinado a configurar los trazos oscuros sin ilusión de profundidad y asimilarlo a uno de sus pictogramas...

Luego de esta reconsideración de la categoría, tomándola ahora como *actividad configurativa* que indicializa al “sujeto de saber” y no como saber-no-figurativo, podemos preguntarnos qué ocurre con la actividad interoceptiva en los enunciados espaciales. El enunciado espacial implica una operación discursiva cuyo dispositivo repone para el

²⁴ Factor de experiencia de Wertheimer. Hesselgreen S. op. cit. p. 23.

interpretante las competencias del receptor-habitante. Esto implica que los saberes de la focalización no son “cualquier saber”, sino aquellos que están comprometidos en esta factualidad concreta que es la práctica del habitar, en cuyo espacio factual acontece el evento discursivo.

Es por este camino que retomamos la tesis de Umberto Eco ya mencionada en la primera parte, para referirse a los signos-funciones arquitectónicos. Vimos que el *saber focalizador del habitante* se muestra aquí como un sistema de sub-códigos antropológicos en forma de red. Nuestra propuesta es entender este sistema como el interpretante dinámico mental, en relación al interpretante dinámico fáctico, la práctica habitacional concreta que emerge como efecto de la lectura del enunciado espacial. En efecto, este último interpretante que acontece como *sinsigno*, como práctica de apropiación concreta del espacio funcional del propio enunciado, opera por medio del recorrido mental selectivo que el sujeto realiza por aquel conjunto de sub-códigos, *cuya particularidad es semiotizar la conducta social de las prácticas*. Y esta red es la que está definida en cada caso, por las idiosincrasias de cada grupo o sub-grupo cultural.

De esta manera, la actividad interoceptiva de nuestro interpretante consiste en una actividad específicamente *selectiva y configurativa*. Su saber idiosincrásico sobre las conductas puestas en juego selecciona ciertos sub-códigos y neutraliza otros para abordar la lectura del espacio, pero, como es un saber que define y configura la misma percepción del receptor, es también un saber que puede activar o neutralizar los datos sensibles de la propioceptividad; no todos los efectos propioceptivos pueden estar semiotizados por la red de sub-códigos del saber interoceptivo, precisamente, en el encuentro de estas correspondencias consistirá la función semiótica del significante espacial, pero entonces ya habremos pasado el umbral hacia la instancia simbólica del recorrido.

III.2. De las figuras del ambiente al relato de la historia

III.2.1. Tesis del Nivel Figurativo: *Discursivización por figuras homeomorfas y homotópicas.*

Sobre la base propioceptiva de continuidades homeomorfas se discretizan “figuras escénicas” del sitio; sobre la base homotópica se discretizan “figuras modales” del ritual.

1. La “bisagra” interoceptiva

Debemos tener presente que nuestro simulacro de lectura viene siguiendo los niveles o instancias de la competencia semiótica que presentamos en II.6.1. (p. 132). En el modelo que tomamos de P. A. Brandt, el nivel enunciativo es considerado como instancia diferenciada respecto del nivel discursivo. (Cuando por lo general la semiótica narrativa hace equivalentes los términos *discurso* y *enunciación*). Para Brandt y para nosotros la importancia de esta diferencia estriba en el reconocimiento de *formas continuas* en la secuencia discursiva para la enunciación, y de *formas discretas* para el nivel estrictamente discursivo-simbólico.

En efecto, las *figuras* del discurso son entidades discretas, pueden ser aisladas y reconocidas paradigmáticamente (por relaciones de oposición), y recordemos que llamamos *semema* a la figura sémica del plano de contenidos, mientras que cuando nos refiramos al plano de la expresión y a la factualidad material del discurso tan importante para nosotros, seguiremos llamando *lexema* a la figura de la manifestación discursiva.

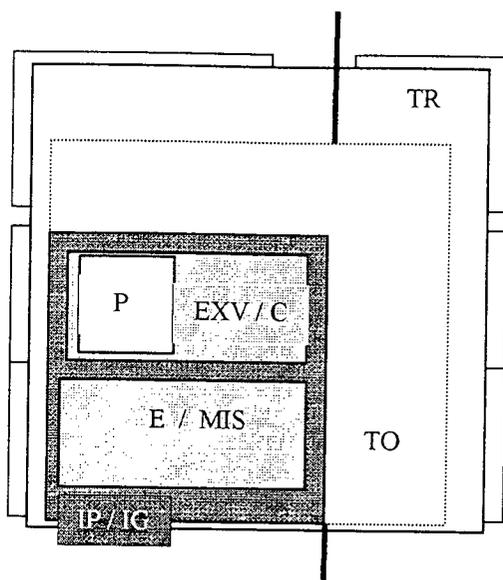
En tanto las formas enunciativas en las que la subjetividad es puesta en discurso (las marcas de la relación enunciadador-enunciatario en textos escritos, o las marcas de la relación enunciadador/observador-objeto/informador para nuestro caso) no admiten discretización, no pueden reconocerse por oposiciones de diferencias; en la homotopía de nuestro ya consabido “telescopio” (p.156) el motivo de la izquierda no puede diferenciarse por oposición al que le sigue por derecha o viceversa, porque precisamente los une una transformación continua.

Cuando en el recorrido generativo se traspasa el umbral frástico hacia el nivel discursivo, se opera entonces una discretización sobre esas formas continuas que llamamos *figurales* (homeomorfos u homotópicos), y ello hace posible el reconocimiento de *figuras* discretas simbolizadas.

Antes de cruzar el umbral frástico, aún en el nivel enunciativo, la operación de focalización interoceptiva del receptor-habitante es simplemente selectiva pues selecciona los sub-códigos desde donde interpretar los datos propioceptivos. Pero esta actividad está inconclusa si no se pasa el umbral hacia la discursivización de estos datos, en otras palabras, si no se reconocen las relaciones de significación entre los rasgos sémicos y los contenidos antropológicos de la red de sub-códigos. Una primera parte de nuestra tesis consiste entonces en reconocer estas relaciones o funciones semióticas entre los campos propioceptivos y los sub-códigos. Precisamente, aquí es donde nuestro trabajo avanza sobre la tesis de Eco, pues lo que nos parece crucial es la articulación de la red de sub-códigos dentro del recorrido generativo, y sus correspondencias con los datos propioceptivos de su significante plástico-visual.

En el cuadro que sigue estamos dando cuenta de estas correspondencias; los campos de propioceptividad nos han allanado el camino al ofrecernos un reconocimiento diferenciado de las qualias y sus relaciones sintácticas, de modo que nos es posible discriminar las relaciones entre los contenidos conductuales de los sub-códigos y los tipos de rasgos sémicos. No todos los sub-códigos semantizan a todos los campos propioceptivos, ni todos los datos propioceptivos comportan los mismos contenidos conductuales. Tendremos además que brindar una descripción de cada uno de ellos para reconocer sus particularidades:

Sub-códigos antropológicos:



TR: TRANSFORMACIONES PSICO-PERCEPTIVAS

IP: ICONOPLASTICO / **IG:** ICONOGRÁFICO

EXV: EXTRA-VISUAL (ALTAMENTE CONVENCIONAL)

C: CINÉSICO

P: PROSCÉMICO

E: COMPORTAMIENTOS DE ETIQUETA

MIS: MODELOS DE INTERACCIÓN SOCIAL

TO: TONAL: Intervención de color y textura visual en la significación del rasgo sémico

A. Sub-código de transformaciones psico-perceptivas

En relación al sub-código de *transformaciones*²⁵ psico-perceptivas, mencionemos que es un sub-código opuesto al altamente convencional o extra-visual, donde el semantismo del significante plástico es netamente arbitrario, por ejemplo: la heráldica. En este caso, el sub-código semiotiza por medio de transformación perceptiva, mecanismo

²⁵ "Révész ha demostrado, como lo hemos mencionado, que una concepción háptica tiende a transformarse en una concepción visual. Niega sin embargo que una concepción visual pueda transformarse en una concepción háptica. Pero, que esto se produce verdaderamente es un hecho bien conocido por los arquitectos..." Hesselgren, op.cit. p.171ss. No sólo acordamos con el autor en expandir la noción de transformación de Révész sino que reconocemos en este procedimiento general, ubicado entre la emergencia del percepto y la estabilización de su *concepción* perceptiva, el origen de la gestualidad o mimesis morfológica. En la medida que una transformación se estabiliza y convencionaliza nos habilita a concebirla como sub-codificación simbólica (tal como lo demuestra también el Grupoμ en el origen de la simbolización plástica, ajena a una relación referencial de cotipia); en la medida que permanece en su pura gestualidad ella establece las reglas del nivel de la mimesis semionarrativa, como veremos en la tesis siguiente. Cfr. Grupo μ, ps. 54 y 105.

por el cual un dato recibido por vía de un sistema perceptual se transforma o traduce por asociación en el dato de otro sistema, por ejemplo, lo que sucede con los típicos ejemplos de *mabuba* y *takete*:



Así, de una transformación sonora a otra visual podríamos llegar a una táctil con los rasgos sémicos /blando/ y /duro/, y así a rasgos de comportamiento como /tranquilo/ vs /agresivo/.

La transformación es un vehículo por excelencia del significante plástico-visual para derivar un rasgo sémico cognitivo de un registro sensible dado por contigüidad, aunque exista una gradabilidad en sus convencionalizaciones y presenten por ello una gran labilidad. Entre nuestros campos de propioceptividad podemos distinguir correspondencias entre sus relaciones de contigüidad y las siguientes transformaciones:

-Transformaciones por equilibrio perceptivo (campo 1): registran semas de operaciones motoras del receptor dentro del espacio, a partir de relaciones de orientación: /quietud/; /avance/; /expulsión/; /captura/...

-Transformaciones dimensionales (campo 2): sobre todo las sensaciones de escala y proporción aportan semas de orden afectivo como /indiferencia/; /pequeñez/; /solemnidad/; /soberbia/

-Transformaciones pátiko-kinéticas (campo 2): registran semas referidos a estados psico-físicos, como /descanso/; /desequilibrio/; /desorden/; /agitación/...

-Transformaciones anímicas²⁶ (campo 2): tales como /agresivo/; /triste/; /abandono/...

-Transformaciones por contraste visual²⁷ (campo 3): cualifican el comportamiento referenciando aspectos por opuestos polarizados más abstractos, propios de una “ideología

²⁶ Un estudio pormenorizado de transformaciones pátiko-kinéticas y anímicas puede encontrarse en Bulgheroni, R. *Ciudadanía*, 6. La proyección expresiva, ps. 73ss.

²⁷ Dondis, op.cit. p. 105ss.

del comportamiento” más que de un aspecto psíquico: /regularidad/; /irregularidad/; /orden/; /desorden/; /simple/; /profuso/...

-Transformaciones de peso (campo 2): referidos a asociaciones kinestésicas (vinculadas al equilibrio gravitatorio), /presión/; /tieso/; /aplastado/; /elevado/; /caído/.

Cuando en el ejemplo de nuestro descriptor A señalamos sus unidades mínimas de sentido (p. 124), lo que hicimos fue reconocer sobre el rasgo del campo 1 una transformación por equilibrio perceptivo, que al provocar su efecto motor (ser “tomado en el giro...”), sub-codificó un contenido conductual que traducimos por el sema /participación/.

B. Sub-códigos iconoplástico e iconográfico.

Una nueva nota aclaratoria merecen los sub-códigos iconoplásticos e iconográficos: Siguiendo la clasificación de signos visuales del Grupo μ , hemos advertido que el signo arquitectónico es esencialmente un signo plástico-visual, que opera significados a partir de la distribución de tensiones en el campo visual. Sin embargo, como lo señala también el *Tratado* los signos plásticos presentan una semántica que tiende, con cierta ambigüedad, a la convención simbólica o a la analogía icónica. Para el primer caso hemos reservado el sub-código “extra-visual”, y para el segundo caso es que nos referimos al sub-código “iconoplástico”.

De todos modos diferenciaremos dos tipos de semánticas iconoplásticas:

La llamada *sacopeiconoplástica*, en la cual el significante plástico sigue siendo plástico, pero su composición sintáctica guarda cierta analogía con algún tipo icónico que hace de mediador con el contenido expresado, (por ejemplo, el conocido caso de la Opera de Sidney, cuyas cáscaras remiten a tortugas copulando). En este caso aparece una relación semántica de dos pares de elementos²⁸ :

²⁸ *Tratado*, p. 173.

	SIGNIFICANTE	SIGNIFICADO
ICÓNICO (Tipo remitido)	A	B
PLÁSTICO (Rasgo percibido)	A'	B'

En cambio, hablamos de casos de *retórica iconoplástica** cuando encontramos en el espacio arquitectónico signos *mixtos*, que tienen componentes plásticos e icónicos claramente diferenciados pero yuxtapuestos, y cuyos significados dependen de esa misma combinación, (el caso emblemático de la obra gaudiana, por ejemplo).

En cuanto a la retórica iconoplástica, reproducimos a modo de síntesis el cuadro de tropos y emparejamientos posibles²⁹. Para mayor precisión deberemos consultar el Glosario, pero anticipemos aquí que hablamos de “tropos” o “emparejamientos” *plásticos* cuando el elemento desviado (o figura retórica) es un significante plástico, que se desvía de una norma local de redundancia icónica, sea que la figura reemplace al elemento ausente (la “base”) o sea que la figura plástica se encuentre co-puesta con el elemento base de la norma. El caso es exactamente inverso para los tropos o emparejamientos *icónicos*.

LUGAR DE CONJUNCIÓN / MODO	ICÓNICO (Redundancia icónica)*	PLÁSTICO (Redundancia plástica)*
	IN ABSENTIA	Tropo plástico en lo icónico
IN PRAESENTIA	Emparejamiento plástico en lo icónico	Emparejamiento icónico en lo plástico

* [s.n]

²⁹ Ibid, p. 253.

Por otro lado, reservaremos el término de *iconográfico* a aquellos signos esencialmente icónicos, materializados por objetos-cosas conformadores de espacialidad (una escultura que aparece como foco o centro de una plaza, un cartel gráfico que señala la función de un local, etc.).

Como hemos visto, éstos son sub-códigos que cargan de significados los rasgos de los campos 2 y 3, pues sus semánticas operan con qualias tridimensionales y en especial con el repertorio objetual del ambiente: “objetos-cosas” que en este caso son elementos *conformadores* del espacio, cuyo reconocimiento perceptivo consta de una independencia y pregnancia tal, que en lo semántico han alcanzado una relación de cotipia icónica (donde el referente es primeramente una clase de objetos creados por la cultura), que lo constituye como entidad significativa propia. Entre ellos: mobiliarios, decorativos, utilitarios, de señalización.

En cuanto al campo 3, gestáltico, es posible que determinada idiosincrasia llegue a estabilizar los rasgos morfoplásticos de ciertos elementos espacio-existenciales para ciertos usos convencionalizados, poniéndolos en una relación autoreferencial de cotipia, y en esta operación se halle un germen arquetípico. (Por ejemplo, los conocidos casos de templos basilicales: /comunidad peregrina/ o de planta central: /comunidad fraternal/).

C. Sub-código *extra-visual*

Aún seguimos el itinerario del *Tratado*, que de las dos tendencias semánticas para el signo plástico, clasifica la *extra-visual* en la cual las qualias visuales se encuentran altamente convencionalizadas o simbolizadas (por ejemplo, “rojo”: /erótico/).³⁰

Este sistema puede semiotizar tanto las relaciones de dimensionalidad como de peso visual del campo 2, pues en estas sintaxis abundan rasgos que sin tener condiciones icónicas se encuentran fuertemente convencionalizados. (Por ejemplo, la “esbeltez” de algún hito que significa /convocatoria/. La “ovalidad” de una mesa que significa /directorio/.)

³⁰ Cf. Grupo μ , *Tratado del signo visual*, ps. 167-176.

Y del mismo modo que con los sub-códigos icónicos, los *objetos* pueden concentrar profusamente este tipo de rasgos, especialmente en lo que se refiere a las llamadas *marcas territoriales*: “Los objetos cumplen una función altamente simbólica cuando, a través de ellos, el individuo patentiza su condición y su actividad.”³¹ Si seguimos las indicaciones de Ruesch y Kess, los objetos que son funciones-signos (aún los decorativos) tienen fuertemente convencionalizadas sus connotaciones, además de su denotación utilitaria. En cuanto a la “condición” de sus usuarios puede connotar semas de status y pertenencia social, a una clase o sub-grupo cultural, pero además, en cuanto a la “actividad” involucrada, imparten semas que son “llamados a la acción”, a accionar de determinada manera más allá de su mecanismo utilitario, pues los objetos pueden controlar movimientos corporales, y estos movimientos son los que están codificados por la cultura.

Las marcas territoriales o de identificación en los objetos pueden dividirse también en *protocolares* y *biográficas*, según esta doble condición, pues la “condición de pertenencia” exige la convencionalización de marcas protocolares, pero las marcas de “actividad” refieren más allá de lo protocolar a las historias de vida que se hallan detrás del uso de tales objetos o *útiles a la mano*, para utilizar los términos de Heidegger.

Ahora bien, esta convencionalización puede no ser tan fuerte y autónoma, y en cambio ser *sacopeplástica*, es decir, subsidiaria o dependiente de un sistema de oposiciones semánticas establecidas por la misma norma sintagmática local, (“local” en el sentido de quedar establecida desde la composición sintáctica misma y actualizada y no desde un sistema paradigmático virtual). En el caso del templo que presentaremos en el capítulo V. encontraremos un ejemplo sacopeplástico donde la relación territorial dentro-fuera queda semiotizada por la oposición /blando/ vs. /duro/.

D. Sub-código *cinésico*

Como vemos en el esquema, detectamos que este importante sistema semiotiza los mismos rasgos del campo 2, sean por relaciones de dimensionalidad o de peso.

³¹ Jürgen Ruesch y Weldon Kess, *Comunicación no verbal*, Cuadernos Summa 31-32, Bs As, 1969, p. 27.

Seguimos aquí en especial el trabajo de Flora Davis que ha sistematizado los estudios desde la década del 70³², incluidos los de Birdwistell³².

Es importante retener su categoría de sub-código para nuestro texto arquitectónico. Éstos son sistemas (pues Davis nos advierte sobre varias cinesis) con sus propias relaciones semióticas que nos interesan aquí como referencia en tanto el espacio, como “segunda piel”, hace de soporte habitacional que convoca al gesto, la postura o la figura cinésica. El rasgo morfológico puede “copiar gestos” en su modo de distribuir tensiones visuales; fue lo que vimos con el ejemplo de Armheim y los semas /atracción/ vs /rechazo/ (p. 121). Veamos como síntesis el siguiente cuadro:

SISTEMAS CINÉSICOS	SINTAXIS PARTICULARES
1. GESTUAL	Considera unidades menores (kines) y mayores (kinemas) que articulan el gesto con una parte específica del cuerpo.
2. POSTURAL	Posiciones de todo el cuerpo con significado propio, en especial referido a la actitud o respuesta a otras personas del entorno.
3. ESFUERZO-FORMA	Estudia el fluir del movimiento corporal en relación al espacio inmediatamente circundante y la figura producida por el cuerpo al descargar energía sobre el suelo.
4. SINCRONÍA INTERACCIONAL	De gestos realizados al momento del habla.

De los cuatro sistemas referidos por Davis, el menos usual para el significante arquitectónico es el 4, a menos que el espacio implique usos de palcos y escenarios de auditorios, y el mismo espacio ya gestualice el modo de la prédica.

Más comunes son los tres primeros: Los objetos, en especial los “útiles” remiten sus semas sobre todo a los sistemas gestuales, concentrados en ciertas partes del cuerpo, desde el modo de sentarse, el modo de observarse en espejos, y hasta el modo de planchar, (p. 115). En cambio, los rasgos de sensaciones de proporción, escala, posición y peso

³² Flora Davis, *El lenguaje de los gestos*. Cf. G. Bettetini, *Producción significativa y puesta en escena*, ps. 95-106.

resultan semiotizar semas posturales y de movimientos del cuerpo, como aquel de /encuentro/ que vimos para la recepción del centro deportivo.

E. Sub-código *proscémico*

No merece mucha presentación para nosotros, pues es bien conocido el trabajo de Eduard Hall en *La dimensión oculta*, y Eco ha utilizado este preciso caso para ejemplificar los sub-sistemas antropológicos en arquitectura. Sí señalaremos en cambio que son las sintaxis de dimensionalidad *relativa* las que semiotizan las categorías de Hall (distancia íntima, personal, social, pública). Es decir, si transferimos los datos proscémicos al significante arquitectónico, las características expresivas se hacen mucho más ricas que la sola distancia entre los cuerpos de las personas; son sobre todo las proporciones y escalas que nos “cobijan” las que semiotizan espacialmente las categorías relacionales de la proscémica. Incluyendo muy especialmente aquí las proporciones y escalas de los objetos mobiliarios.

F. Sub-código de *comportamientos de etiqueta* (o *ceremoniales*)

En este caso seguiremos la escuela de semiótica rusa, en lo referido al trabajo de C.V. Civ'jan de principios de siglo XX, pero aplicados luego a la semiótica de la escena como en el caso de Bettetini.

Civ'jan ha señalado que en la “lengua de etiqueta” los *kinemas* y *objetos rituales* (y también fórmulas lingüísticas) se componen en una *secuencia espaciotemporal* con principio y fin que ella denomina *situación de etiqueta*.

Las similitudes entre esta categoría de situación de etiqueta y la de “protocolo urbano” de Armando Silva nos parecen preclaras, salvo que Silva aplica la secuencia al espacio urbano en particular, y Civ'jan advierte que “el lugar” es uno de los *factores* de la situación de etiqueta (junto con a) equipo de contraseñas diferenciales –marcas de identificación de los participantes-, b) características complementarias de los participantes

—que hacen a sus “papeles” o roles temáticos en el sentido en que lo entiende la semiótica narrativa-; c) cantidad de participantes).

El significante arquitectónico suele *abusar* de este sub-código para semiotizar la conducta habitacional, pero detengámonos en detalle: La “secuencia” de etiqueta está “paralizada” en ciertas convenciones de sintaxis homeomorfas. Queremos decir, son ciertas resoluciones de factores gestálticos de lugares, caminos, umbrales y ventanas, las que en cierto momento se convencionalizan para componer una función semiótica con semas ceremoniales. Advirtamos esto, si uno camina por un canal de ocho metros de altura y treinta de largo, y llega a un umbral de mármol con una puerta de bronce de seis metros cuadrados, cuyo llamador manual está más alto de lo que alcanzan los brazos, seguramente con alguna marca más lleguemos al sema /acceso al gran jefe/ y no /acceso a la lavandería/. Pero nunca habremos estado hablando, sobre los datos propioceptivos del significante plástico-visual, de un rasgo de movimiento y transformación homotópica. Son por el contrario componentes homeomorfos que compuestos en su pura simultaneidad espaciotemporal convencionalizan el *significado* de una secuencia ceremonial.

G. Sub-código de *modelos de interacción social*

Es un sub-código independiente del anterior, pero en estrecha relación con los ceremoniales. Decíamos que entre los factores de la situación de etiqueta Civ'jan señala “la cantidad de participantes”. Pero ciertas gestalt pueden convencionalizarse para simbolizar tipos de sujetos sociales sin la necesidad de configurar sus ceremoniales. ¿Por qué en la boca de una “manga” puesta sobre el césped de la cancha esperamos salir a un “equipo de fútbol”, o en un departamento de amplias dimensiones de tipo loft no esperamos ver más que “un” habitante, o en un piano-bar esperamos más intimidad que en la sala de conciertos? Pues por la presencia de este sub-código particular, que convencionaliza la relación entre ciertas formaciones espacio-existenciales y los sujetos sociales que ejercen las prácticas de apropiación en ellas.

Podemos en tal caso aprovechar algunas de las taxonomías de la psicología social para orientar la descripción de estos semas³³, pero advirtiendo la provisionalidad que tienen por su origen idiosincrásico: Modelos de *agregados sociales*, como aquellos que no interactúan de manera sistemática pero presentan determinadas regulaciones en torno a un vínculo operativo clave (un concierto). Modelos *interpersonales*, como la más sencilla relación entre dos personas por un lazo de acción comunicante (un consultorio médico). Modelos *grupales*, cuando existen dinámicas endo-grupales con vínculos de diversa naturaleza –parentesco, vecindad, clase- y dinámicas exo-grupales que los remiten a un nivel organizacional mayor (una unión vecinal). Modelos de *actividades culturales*, cuando una actividad se encuentra culturalmente instituida y define por sí misma su sujeto social (eventos festivos, puestas telúricas...)

Entonces, ciertas formaciones espacio-existenciales pueden “fijarse” por decirlo así a ciertas investiduras de sujetos sociales. Sabemos por ejemplo, que nuestra recepción del centro deportivo nunca recibirá equipos de fútbol (aunque por supuesto, ocurra fácticamente); recibirá personas con cuerpos propios, en una relación /interpersonal/.

H. Sub-código *tonal* (color y textura)

El Grupo μ ha señalado tres categorías de componentes expresivos para el signo plástico, “forma, color y textura”³⁴. En una primera aproximación podría decirse que nuestros rasgos sémicos del plano de la expresión son similares a los *formemas*, pero deberemos reparar nuevamente que nosotros hemos definido el formema arquitectónico siguiendo a Armheim, como un campo de tensiones visuales subsidiario del campo visual, y además hemos derivado sus sintaxis y semántica de las actividades propioceptiva e interoceptiva de su interpretante.

Sin embargo las percepciones de textura visual y color pueden modificar sustancialmente la distribución de tensiones y los efectos perceptivos de cada rasgo

³³ Nos valdremos de la clasificación de Smith y Smith, *La conducta del hombre*, 14. La conducta social, ps. 389ss, en especial por los vínculos trazados entre las categorías de sujetos sociales y sus tipos de apropiaciones espaciales.

³⁴ Grupo μ , op.cit, ps. 178ss

sémico; textura y color pueden intervenir por dos vías en la significación: *graduando* los efectos sobre las relaciones sintácticas de cada campo³⁵, o bien *constituyendo* rasgos sémicos propios, por hallarse en función semiótica con algunos de los sub-códigos antedichos.

En cuanto a la gradación: En el campo 1 color y textura pueden tonalizar sobre todo las relaciones de profundidad y estabilidad de campo visual, y ellas pueden modificar la orientabilidad del espacio. El campo 2 recibe las influencias más fuertes, pues tanto las relaciones dimensionales (que son, recordemos, del orden perceptivo y no geométrico) como las de peso visual, se hallan sujetas directamente a los *texturemas* (elementos y repetición) y *cromemas* (croma, valor y brillo) que constituyan a nuestras qualias visuales. Del mismo modo, en el campo 3 color y textura pueden distorsionar fuertemente factores gestálticos, de modo tal de reconstruir sus totalidades desde sí mismos.

En cuanto a su semántica particular, señalaremos los dos casos principales que se encuentran en extremos opuestos. Los sub-códigos psico-perceptivos y extra-visual. Por un lado, color y textura son componentes que tienen una gran fuerza plástica para producir transformaciones perceptivas. Si hubiéramos pintado a mabuba de rojo y a takete de azul los efectos anteriores se hubieran trastocado notablemente. Color y textura tienen en especial la capacidad de transformar el dato visual a sensaciones táctiles de rugosidad y temperatura y de aquí a los semas conductuales, pero además el color puede transformar especialmente hacia sensaciones anímicas (de allí que “rojo”:/agresivo/ y “azul”:/tranquilo/ no coincidan con mabuba y takete), como ha quedado demostrado en un sin número de investigaciones.³⁶

Por otro lado, los fenómenos de *tendencia* en arquitectura pueden llegar a convencionalizar usos de colores y texturas, desde el simple caso de “negro”:/luto/, a los casos de mayor complejidad tecnológica, como la textura de los revestimientos laminados de aluminio que refieren hoy al sema /moderno/.

Es evidente que no estamos aquí escribiendo un nuevo tratado sobre los signos plásticos, ni en el caso de los sub-códigos tonales ni en los anteriores, pues ya contamos

³⁵ Sobre todo en la modificación de factores gestálticos. Cf. Hesselgren S. op.cit. ps 123ss.

³⁶ Entre otros, el citado por Knapp, *La comunicación no verbal*, p.94.

con una buena base de conocimientos. Lo que nos ha interesado específicamente en este punto, y lo que nos parece original, es reconocer en los mismos campos propioceptivos los ámbitos de intervención de cada caso del repertorio de sub-códigos, para la función semiótica del rasgo provocada por la sub-codificación. Si bien acordamos con Eco en que las relaciones de significación *internas* a cada código son más lábiles en el tiempo que en el caso de las lenguas naturales (es por lo general el caso de los signos plásticos), y además que varían notablemente por grupos culturales, atendemos al hecho que para el signo arquitectónico, la organización de estos ocho sistemas mantiene una posición relativamente estable dentro de los campos sintácticos de la propioceptividad. Y es en esta organización donde hallamos la clave por la cual el recorrido generativo transpone el umbral que pasa de las unidades continuas de la enunciación a las unidades discretas del discurso.

Una última aclaración sobre el “iconismo-simbólico” será pertinente. Al repasar el repertorio de sub-códigos nos damos cuenta que se cumple lo dicho en el *Tratado*, pues tenemos una familia de sistemas cuya relación semántica con nuestro significante plástico tiende al símbolo (proscémico; etiqueta; modelos de interacción; extra-visual) o bien al ícono (transformaciones; cinésico; iconoplásticos; iconográficos). Sin embargo no podemos confundir las semánticas icónicas entre niveles o instancias del recorrido generativo, pues la tendencia icónica es aquí particular, propia a cada sub-código que participa de la discursivización y de la discretización de las figuras, y por eso son un caso particular del Nivel Simbólico de la competencia. Distinto al caso del Nivel Icónico-mimético donde, como veremos en la tercer tesis, la mimesis es global, toda la cadena sintagmática del discurso se organiza en términos de mimesis.

2. Figuras del Sitio

Si repasamos la ubicación de nuestros ocho sistemas antropológicos o sub-códigos, notamos a simple vista que sólo el de transformaciones psico-perceptivas y sus tonalizaciones cromáticas y texturales intervienen en los contenidos de los campos homotópicos. Y en efecto, hallamos aquí nuestra respuesta a aquel carácter huidizo del

espacio tensivo para las teorías de la arquitectura. La mayoría de los sistemas “connotativos” de la arquitectura semiotizan formas simultáneas y de esa manera *figurativizan el sitio*, construyen las *figuras ambientales* del escenario enuncivo-homeomorfo del relato espacial.

En términos narrativos podemos reconocer para el significante arquitectónico una estructura particular de figurativización, que pone de manifiesto a la unidad espaciotemporal como simultánea o como sucesiva. Hay un profundo cambio del componente sintáctico y semántico de estructuras discursivas para el significante espacial, pues la semiótica narrativa señala aquí los tres ejes de enunciación como *actorialización*, *temporalización* y *espacialización*, pero en el discurso arquitectónico no hay figuras antropomorfas o de otra clase en el sentido de “figuras actorales” como las entiende la semiótica narrativa ortodoxa, excepto raras circunstancias³⁷, y no hay división entre espacio y tiempo sino espaciotemporalidad. Y vemos también por esto que la figurativización en arquitectura está más cercana al *espacio elástico* del discurso poético que concentra o expande una sola sustancia espaciotemporal (y donde el concepto de isotopía, en tanto reiteración, se extiende al plano de la expresión) que del relato histórico, que tiene figuras independientes para aquellas tres categorías. El modo de “contar historias” de un espacio arquitectónico consiste en superponer en la misma materia sensible una continuidad simultánea y una continuidad sucesiva, y luego, discretizar sobre ellas figuras ambientales que ficcionan el sitio y figuras pasionales (o modales) que ficcionan el ritual.

En cuanto a las figuras ambientales, ellas corresponden a la sub-codificación de los tres campos homeomorfos de propioceptividad, y a la selección interoceptiva que el receptor-habitante realice de sus sub-códigos correspondientes para la lectura del sitio. Entonces, si aplicamos el modelo articulatorio que ya vimos podremos reconocer un nivel *n sémico* y otro *n+1 lexémico*. En el primer nivel nuestras “unidades estructurales” son los

³⁷ Hay un corrimiento de la definición de *actor* entre *En torno al sentido* (1973) y el *Diccionario razonado* (1979). En el primero el actor es definido por el contenido semántico mínimo de tres semas: /entidad figurativa/, /animada/, /susceptible de individuación/ (p. 299). Pero el *Diccionario* rectifica que puede ser figurativo (antropomorfo o zoomorfo) o no figurativo (el destino).” El discurso arquitectónico, sobre todo por ser plástico-visual carece de figuras que combinen los semas /figurativo/ e /individuación/, y en efecto, pueden haber excepciones provocadas por ciertos objetos con semánticas icónicas que toman el lugar del habitante, componiendo el espacio y semiotizando las conductas, no sin provocar cierto ruido semántico para el interpretante (el payaso Ronald de los locales McDonalds).

rasgos sémicos que a través de la sub-codificación proveen el profuso repertorio de semas nucleares, semas que invisten simbólicamente la conducta habitacional. Pero, en su nivel superior estas unidades se integran por las pregnancias gestálticas del campo 3 en figuras espacio-existenciales, de modo que cada elemento homeomorfo que en el nivel enunciativo constituye un continuo, ahora puede agrupar semas y constituir una *figura nuclear* discreta; cada elemento no es ahora tan sólo un “lugar”, un “camino”, etc. sino que queda figurativizado por el repertorio sémico. Nuestra “recepción” fue llamada así, por su función utilitaria, por motivos puramente explicativos, pues veremos en la aplicación metodológica que es un *lugar* sobre el que se discretiza la figura que lexicalizamos como “invitación convocante”, según el grupo de semas integrados en su figura nuclear.

Cada recorte de punto de vista exteroceptivo, y cada selección propioceptiva e interoceptiva define también un repertorio de figuras espacio-existenciales coordinadas en simultaneidad en el nivel $n+1$, y tal repertorio construye el “fondo ambiental” del relato espacial. Por eso es además que a través de este repertorio pueden articularse un segundo tipo de figuras, los *papeles o roles temáticos*. Sobre ellos ha señalado Greimas que “El papel es una entidad figurativa animada, pero sin individuación; su carácter específico es el anonimato o la socialidad sin concreción”.³⁸ Es decir, los roles temáticos son comportamientos institucionalizados de una cultura que ocupan lugares claves en los mundos ambientales del discurso (“el jefe”, “el héroe”, “la princesa”...). Si bien el discurso arquitectónico no figurativiza *actores*, no “encarna” los papeles en figuras individualizadas, presenta una potencia expresiva sin igual para componer roles temáticos por medio de su fondo ambiental. El espacio arquitectónico “demanda” del receptor-habitante encarnar los roles temáticos que su propio discurso ha desprovisto de actores. El “actor” es en este sentido un vacío del discurso que demanda ser encatalizado desde la factualidad por su interpretante.

Cuando el repertorio de figuras espacio-existenciales ha provisto en conjunto y desde el nivel profundo de unidades sémicas, un grupo de semas que componen un papel o rol, nos encontramos con *figuras de roles temáticos*.

³⁸ Greimas A., *ibid.* p. 299.

En síntesis, las figuras del *sitio* pueden agruparse en estas dos categorías discursivas, como figuras espacio-existenciales o como figuras de roles temáticos. Aunque ambas figuras construyen simbólicamente el escenario de conductas habitacionales, en el nivel sémico pueden diferenciarse por los semas /inanimado/ vs /animado/, y en el nivel lexémico por sus diferentes correspondencias con el plano de la manifestación. Las figuras espacio-existenciales presentan pregnancias gestálticas coincidentes con sus topologías homeomorfas, pero las figuras de roles temáticos no forman gestalt, sino cadenas (configuraciones) de rasgos sémicos dispersas a lo largo del repertorio espacio-existencial.

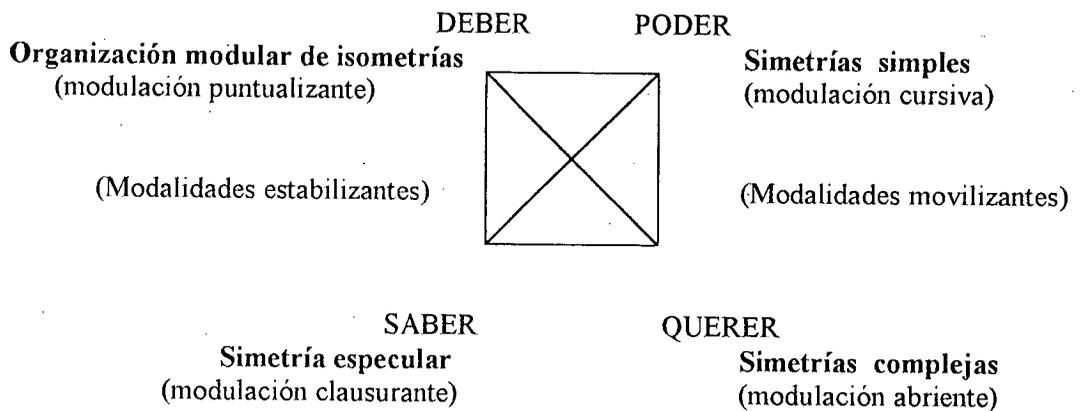
3. Figuras del Ritual

Luego del umbral frástico, el único sub-código que puede simbolizar los ritmos es el de transformaciones perceptivas. Algo especial acontece con la actividad interoceptiva del receptor-habitante porque la selección de sub-códigos se realiza en su mayoría sobre las figuras homeomorfas. Las simetrías no se encuentran simbolizadas por la profusión de sistemas antropológicos, no convencionalizan relaciones de significación pero sin embargo son quienes tienen a su cargo la secuencialización del espacio, el nudo central del tiempo del relato.

Nuestra tesis de discursivización homotópica consiste en reconocer la capacidad de las simetrías espaciales en *figurativizar modalidades*. El sub-código psico-perceptivo *transforma* el dato sensible del ritmo en un modo de ser del actante sujeto respecto a su condición deseante o teleológica (hacia el objeto), y de este modo el figural rítmico se constituye en *figura modal* en el nivel discursivo.

Si seguimos la clasificación de Greimas a través del cuadrado semiótico, su sintaxis profunda, la gran división figurativa acontece en correspondencia con la primera negación del *deber* por el *querer*.³⁹

³⁹ Greimas A.J.-Fontanille J. *Semiótica de las pasiones*, p. 40.



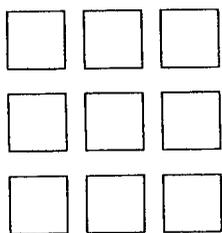
En efecto, este modelo canónico de figuras modales nos permite reconocer simetrías que estabilizan el proceder del sujeto (a la izquierda) mientras las simetrías traslatorias lo movilizan hacia la conjunción o disyunción de su objeto (derecha). El sub-código psico-perceptivo transforma los efectos visuales del espacio elástico en nociones temporales, primeramente con la oposición de semas /estático/ vs /dinámico/, y este dato morfoplástico es el que nos permite ahora reconocer las correspondencias sacopeplásticas entre las simetrías y la sintaxis modal.

Es claro que al pasar de la modulación (enunciativa) a la figura modal (del nivel simbólico) nos encontramos aquí con una raíz motivada en la base de la convencionalización simbólica, pues el efecto indicial entre indicante e indicado proviene de las reglas de contigüidad homotópicas, pero en la medida que en el recorrido generativo sus contenidos son vertidos en pares de opuestos más estables y ellos encuentran correspondencias expresivas en oposiciones de simetrías, la transformación psico-perceptiva produce una semántica sacopeplástica, profundamente ligada a las condiciones relativas de la cadena sintagmática homotópica, que por demás suele estar enriquecida o alterada por alotopías retóricas.

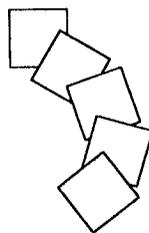
Sabemos que este corrimiento difuso entre lo deíctico y lo simbólico, y más sobre todo con las simetrías entre lo simbólico y lo mimético, como veremos luego, es una característica general del semantismo plástico-visual, pero al plantear sus condiciones dentro de nuestro modelo de competencia podemos reconocer organizadamente sus reglas:

En primer lugar, el paso de un nivel a otro del recorrido nos permite diferenciar y a la vez articular las relaciones entre lo continuo y lo discreto, y seguidamente veremos, entre lo discreto y lo global-mimético. En segundo lugar la bipartición topológica del recorrido nos ha permitido diferenciar semantismos diferentes de un lado y de otro, pues los continuos homeomorfos son discursivizados con sub-códigos iconoplásticos e iconográficos dependientes de su estabilización tipológica, mientras los continuos homotópicos sólo mediante estabilizaciones sacopeplásticas, y depende del diseño de la simetría, del grado cero local que se establezca a sí misma, la relación que establezca con la oposición semántica /estático/ vs /dinámico/.

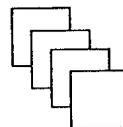
La relación de contrariedad entre las figuras del *deber* y el *querer* es la que revela con mayor pregnancia las transformaciones perceptivas; el modelo simétrico por excelencia de estabilidad y detenimiento del curso es la *simetría isométrica* (o *modulación*, en la logotecnia de arquitectos y diseñadores), mientras que las simetrías traslatorias combinadas como las que veremos ahora en el complejo residencial de Salmons, transforman el dato rítmico en un proceder que insiste en el cambio y la apertura al curso de transformaciones. Las remisiones de cada motivo hacia el siguiente adelante o atrás, y las remisiones de éstos a los motivos retorizados no hacen más que repetir una ley de cambio. Cuando esta ley de cambio se uniforma en una simetría simple (la traslación simple) el curso de transformación se vuelve regular y se figurativiza un poder-hacer. Por ejemplo:



Simetría isométrica
Figura modal del deber

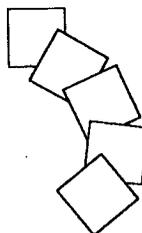
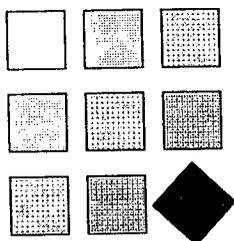


Traslación rotatoria
Figura modal del querer



Traslación simple
Figura modal del poder

Entre cada tipo canónico que hemos identificado para los cuatro casos de modalidades, hay una serie continua de posibles simetrías según se combinen sus *operaciones de superposición*⁴⁰. Entre una traslación simple y una compuesta hay una variedad continua de posibilidades. Y entre esta gradabilidad figurativa tenemos que recordar también los casos en que la retórica morfoplástica cambia las condiciones rítmicas de las simetrías; por ejemplo:



Sobre la base de una simetría isométrica, se hace variar la condición *tonal* (que hemos reservado para la textura y el color de los motivos) y en los motivos extremos de la gama (el blanco y el negro) se retORIZAN las condiciones de posición. La alotopía produce una percepción de secuencia mucho más dinámica que la que al fin construye la traslación rotatoria.

⁴⁰ Véase Glosario, *simetrías*.



Figura 20: Complejo *El parque*, de Rogelio Salmona. Ciudad de Colombia

III.2.2. Tesis del Nivel Semio-narrativo:

La temporalidad enunciativa del espacio arquitectónico es provocada por la mimesis morfoplástica del eje de deseo en la sintaxis actancial.

1) El espacio arquitectónico como mimesis de las fuerzas actanciales

Tendremos que detenernos una vez más en recapitular nuestra tesis en función del recorrido generativo: La instancia enunciativa de la textualidad arquitectónica ha cambiado radicalmente la sintaxis y semántica de las estructuras discursivas “ortodoxas”; de algún modo Brandt lo preanuncia cuando señala que “Si el proceso generativo elige “saltar” el umbral frástico, se tendrá una realización no verbal. En este caso, la nominalización interna del recorrido no se traduce en lexemas funcionalizados por la

frase, sino en gestos simbólicos (s.n.)”.⁴¹ Salvo que el “salto” para nosotros no ha suspendido la discursivización simbólica sino como vimos, la ha articulado de una manera particular.

En la discursivización arquitectónica, hemos dicho, hay ausencia de *actorialización* a partir de la ausencia del sema /individuación/, pero además hay una transformación profunda de la *temporalización*, ya que no acontece aquel “proceso de convocación” que Greimas señala en el triángulo teórico, de las modulaciones a los aspectos del tiempo.⁴² Tampoco hay una “programación temporal” a nivel discursivo que otorgue un orden de consecuciones, que establezca qué ocurre primero y qué después en la historia que nos cuenta el *discurso* arquitectónico, antes del nivel semio-narrativo.

Finalmente, de las tres categorías de la sintaxis discursiva⁴³ señaladas por la semiótica narrativa, el texto arquitectónico provoca un efecto de *localización temporal* de las prácticas, pero con sus figuras específicas, de simultaneidad (el ambiente espacial y temático del *sitio*) o de sucesión (los modos del quehacer *ritual*).

No nos cabe duda que esta particularidad enunciativa y discursiva del espacio también le imprime condiciones específicas en el nivel de actancialidad semio-narrativa, o sintaxis de superficie. Pues es claro que para la semiótica narrativa el antropomorfismo del modelo actancial está sustentado teóricamente en la actorialización discursiva⁴⁴, sea para un *quehacer de acción* o de *habla*. Pero, en arquitectura ni el sujeto de la enunciación ni el sujeto enuncivo está individualizado porque su dispositivo los hace convergentes en el sujeto egófico del habitar, el que sitúa y tensa, y el vacío de la individuación actoral es parte del efecto de manipulación del texto arquitectónico sobre su destinatario, que en este caso es el receptor-habitante.

⁴¹ Brant, P.A. *Dinámicas*, p.19

⁴² “Las tres instancias: modulación, modalización y aspectualización, distribuidas respectivamente en la tensividad fórica, el nivel semionarrativo y la manifestación discursiva propiamente dicha, constituyen en cierto modo el triángulo teórico cuyo valor heurístico nos esforzamos por demostrar.” Greimas A.J.-Fontanille J. op.cit. p. 35.

⁴³ Véase Anexo, Preámbulo a la semiótica narrativa, *recorrido generativo*.

⁴⁴ “La dimensión antropomorfa de la gramática queda introducida por esta equivalencia entre la operación [lógica, en el nivel profundo] y el quehacer [sintáctico, en el nivel superficial]. Interpretemos este hecho: ...El quehacer, práctico o mítico, poco importa, implica, como actividad, un *sujeto humano* o, por lo menos, un actor personificado. Esto es, el quehacer es una operación cuyo género queda especificado mediante la agregación del clasema “humano””. Greimas, J., *En torno al sentido*, p.198.

Pero la ausencia del actor no implica para nosotros el desvanecimiento del modelo actancial. Siguiendo el itinerario de Brandt, él nos señala que en los signos no verbales “la *forma*, icónica por excelencia, que proviene del nivel actancial [s.n.] (en la medida en que la forma es una articulación de lugares, actantes y fuerzas).”⁴⁵ Y no se trata, advertamos, de un iconismo de cotipia, restringido a la sub-codificación (iconoplástica o iconográfica) de la interoceptividad arquitectónica, sino de una *mimesis global* del representamen morfológico en el nivel propiamente actancial, capaz de gestualizar y de simular el drama, la secuencia narrativa, a través de sus actantes y sus fuerzas atractoras (los ejes de sus relaciones sintácticas).

En el nivel de la actancialidad, “La captación del mundo toma la forma, no de una percepción conciente aún, sino de una dramatización inmediata, obtenida por la organización de escenarios actanciales que representan fragmentos del espacio-tiempo articulados en lugares y actantes, y dinamizados por fuerzas modales...En el umbral narrativo, esos fragmentos o piezas se integran en un universo narrativo más complejo al estar discursivamente estabilizado (es la semio-narrativa de superficie de la versión standard).”⁴⁶

De esto tratará entonces nuestra tercer tesis, de reconocer en las formaciones homotópicas la condición mimética de simular el drama o relato, y sobre esta condición reconocer su capacidad de *integrar* globalmente los contenidos del discurso en la sintaxis actancial.

Ahora bien, postularemos además, con Greimas, que esta integración global de la *mimesis* morfológica en el modelo actancial se realiza por el *proceso de conversión* entre dos formas sintagmáticas superficiales, en el recorrido generativo, que proyecta las modulaciones de la tensividad fórica del nivel enunciativo sobre la instancia de modalización del nivel actancial.

Greimas ha señalado que en el nivel enunciativo las modulaciones (el principio protensivo) son “portadores de historicidad”, crean el efecto de “apuntar hacia un objetivo”, un efecto origen (el proto-sujeto) y un efecto fin (el proto-objeto)⁴⁷. Este efecto es el “convertido” en modalizaciones de estado, en el dispositivo modal de la

⁴⁵ *ibid*, p.20

⁴⁶ *ibid*. p. 19

configuración pasional del sujeto de deseo. Pues bien, esto mismo está pasando con nuestras simetrías homotópicas, que en el nivel enunciativo gestualizan deícticamente una *habitud en movimiento*, pero en el nivel semio-narrativo el gesto *simula* el drama de la ficción narrativa, lo convierte en contenidos modales, e instaura la relación actancial de deseo entre sujeto y objeto.

En vez de investir el modelo actancial con la actorialización, las simetrías homotópicas miman el efecto de historicidad a través de la dimensión tímica y componen por conversión el dispositivo modal de las configuraciones pasionales.

2. Sub-tesis de enunciados atributivos

Las sintaxis homotópicas componen enunciados narrativos del tipo

$$EN = P(S \rightarrow O)^{48}$$

que cualifican el eje de deseo en la relación actancial principal del relato.

Identificamos dos tipos de enunciados atributivos, aprovechando la clasificación de Greimas⁴⁹:

a) En el **orden del tener**, enunciados del tipo

$$EN = Q(Op)$$

donde Op es el objeto-valor principal, *externo* al sujeto, que establece conjuntamente con él la carencia fundante de los avatares del relato.

La mimesis principal de estos enunciados es producida por los *órganos de simetría*, más precisamente por el grupo topológico invariable que llamamos **rg** en el ya mentado palazzo (p. 101). Pues postulamos que mediante ellos las simetrías *simulan* la metonimia sostenida en el rasgo unario; son las constantes de la repetición sobre las que se soportan los cambios de los motivos, pero en estas constantes morfológicas las

⁴⁷ *ibid.* p. 32.

⁴⁸ Donde "P" es un semema predicado. Seguimos así la nomenclatura de Blanco-Bueno, que reserva "F" para predicados funcionales y "Q" para los cualificativos. Cf. Blanco-Bueno, *op.cit.* ps 70-73.

⁴⁹ *Ibid.* p.200ss.

homotopías *repiten* a lo largo de todo su despliegue los rasgos sémicos que cualificarán al objeto-valor de deseo.

El objeto de deseo del relato arquitectónico no está figurativizado, no se halla en algún lugar específico, pero las constantes morfoplásticas gestualizan su reincidencia, el *fin* en torno al cual el espacio hace depender la tensión del ritual, a lo largo de toda la cadena.

Sobre esta mimesis se opera una primer escisión del continuo homotópico, cuando las repeticiones articulan, del repertorio de figuras espacio-existenciales, un conjunto de rasgos sémicos constantes, y éstos cualifican al objeto como su grupo de cualidades.

Mimesis topológica: así como el grupo rg es la constante que hace *relativa a ella* la transformación homotópica, así gestualiza en el orden del tener al objeto-valor que hace *relativo a él* el fin al que tiende el drama narrativo.

En lo metodológico, hay que advertir el “recorte” que los órganos de simetría realizan de las figuras espacio-existenciales del sitio; en ese recorte las simetrías “fijan” como constantes los rasgos sémicos que hacen reincidir por sus ritmos. Hay que advertir también que estos ritmos pueden tener alotopías retóricas que modifican las constantes pero que al mismo tiempo reafirman ciertos rasgos. En el ejemplo del palazzo, hay distintos órganos de una simetría extenso-traslatoria. El más declarado es el eje de traslación, pero además están los centros de las simetrías extensivas de cada motivo, que pertenecen al eje; y es claro que el volumen de cubierta semiesférica (la *sala del consiglio*), retoriza uno de esos centros y crea una alotopía al no materializar un nuevo motivo prismático.

Bien, estamos postulando que este conjunto de órganos y su efecto retórico, en cuanto constantes del despliegue rítmico, gestualizan la *fijación del ritual*, y por ello tales órganos articulan las propiedades del objeto de deseo. En un análisis semio-narrativo del palazzo tendríamos que buscar en ellos el conjunto de rasgos sémicos que recortan de las constelaciones sémicas del sitio.

b) En el **orden del ser**, las homotopías articulan en cambio enunciados del tipo

$$EN=Q(Om)$$

donde ahora Om es un objeto-valor modal, subjetivo, que en el orden del ser está cualificando el estado del sujeto potencializado.

Volvamos a nuestras figuras modales. En el nivel discursivo reconocimos que las transformaciones perceptivas de ritmos (compuestos por las simetrías) figurativizan *modalidades*, en razón a su capacidad de modular la espaciotemporalidad sucesiva.

En el nivel semio-narrativo estas figuras gestualizan, simulan, *el actuar del sujeto hacia el objeto*. De nuevo, el sujeto de deseo no se encuentra actorizado, no está en ningún lugar del sitio, pero las figuras modales miman su *andar*, por decirlo de algún modo.

De la simple figura modal al *dispositivo modal* del sujeto (el conjunto sintagmático de valores modales que harán a su *existencia modal*), las simetrías articulan nuevamente el repertorio de rasgos sémicos que cualificarán ahora al objeto modal de cada figura.

En este caso, postulamos que son los *motivos de repetición* (el grupo de *invariantes homotópicos* de r_1, r_2, r_3 en nuestro ejemplo), los que recortan de las constelaciones de semas el repertorio para la figura sémica modal, pues la mimesis de los estados modales del sujeto no se da por las constantes, las fijaciones de la forma, sino por los cambios de sus motivos.

Mimesis topológica por segunda vez: así como los motivos de las simetrías soportan los cambios de sus transformaciones homotópicas, así es como miman los cambios de estado del sujeto modal, y delinear al objeto modal por el conjunto de rasgos que concentran.

¿Cómo encontrar al sujeto modal (que para nuestro caso es también sujeto de deseo) en el palazzo de Rossi? La simetría compuesta ha producido claramente una modulación *abriente* de sus ritmos, que movilizan al sujeto hacia un fin, y figurativizan la figura modal del *querer*. Pero los *valores modales* de este querer en relación a su objeto principal quedarán definidos por los rasgos sémicos que hallemos en los motivos simétricos de su figura, los elementos r_1, r_2 y r_3 . Nos sucede que estos elementos son más o menos coincidentes con sus *lugares* homeomorfos, pero esto no es siempre así y la mayor de las veces los motivos recortan fragmentariamente a las figuras del sitio; por ejemplo, en *El parque* (figura 20) tenemos otra simetría compuesta un tanto más compleja

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires / pág. 201
(traslación extenso-rotatoria), pero sus motivos prismáticos, que se extienden en altura, recortan sólo los bordes de los lugares que delimitan (las plazas circulares).

3. Sub-tesis de secuencia narrativa (o encadenamiento de programas narrativos)

El dispositivo modal del sujeto apasionado establece la secuencia de los estados yuntivos del programa narrativo.

Desarrollemos este postulado: En primer lugar, hemos señalado en nuestro anexo que optamos por una versión *radical* de configuraciones pasionales, y ello porque la mimesis que las formas homotópicas realizan del eje del deseo es también una mimesis global, que toma el total de la secuencia espaciotemporal, sin “localizar” (el caso de la versión restringida) una instancia particular de potencialización (“no-disyunción”), entre virtualización y actualización del quehacer del actante sujeto. Es decir, atendiendo al hecho que las pasiones atañen a un *sujeto modal*, pues el sujeto apasionado es el que *padece los eventos*, y está *sujeto a un estado pasional* (conjunto a los valores modales del dispositivo), Greimas señala que en el nivel semio-narrativo este sujeto modal puede *desdoblarse*⁵⁰:

O bien en el *sujeto actante narrativo, de existencia modal*, donde la serie de identidades modales ($S \rightarrow s_1, s_2, s_3, \dots, s_n$) se corresponden con los estados yuntivos efectivamente padecidos en los eventos (ficciones) del relato (no conjunto=sujeto virtualizado; disyunto=sujeto actualizado; conjunto=sujeto realizado) sea o no éste sujeto operador.

O bien en el *sujeto potenciado* de la no-disyunción, donde el estado pasional se restringe a un espacio imaginario anterior a los eventos, y sus valores modales a un “simulacro existencial” que remite únicamente a la vida interior del sujeto, a un paréntesis introspectivo en el drama del texto.

⁵⁰ Greimas J. *Semiótica de las pasiones*. Véase en especial ps. 47-52

Nuestra tesis postula que el relato arquitectónico se ubica en el primer caso de desdoblamiento, pues, las homotopías son la mimesis morfológica del *ritual existenciario*, y por lo tanto refieren a una práctica, a un *hacer-padecer* tensado por el deseo y no a un “ser interior”.

De esta manera, los valores modales del sujeto apasionado que articulan las simetrías nos dan la clave para establecer los estados yuntivos del sujeto de deseo actancial, *en relación* al objeto principal del tener, y estos estados yuntivos, por último, nos permiten establecer la secuencia del relato, en función de sus presuposiciones lógicas canonizadas por la estructura sincrónica del relato. En el texto arquitectónico, la serie de estados modales del sujeto, semiotizada por la mimesis homotópica, es la que demarca la secuencia narrativa de estados conjuntos o disyuntos a su objeto.

Para el estudio del desdoblamiento narrativo del sujeto modal al sujeto de la yunción nos parece crucial valernos de las categorías de Zilberberg⁵¹. Los valores modales del dispositivo, *en relación al objeto de deseo*, van configurando los estados de un *sujeto satisfecho* ($S^{\wedge}Op$), *afligido* ($SvOp$), *expectante* ($NO-SvOp$) e *inquieto* ($NO-S^{\wedge}O$). Nos parecen además acertadas estas categorías de satisfacción, aflicción, expectancia e inquietud como tipologías pasionales de una *erótica arquitectónica*, que se levantan para nosotros con una gran capacidad analítica-descriptiva (y predictiva para el caso del diseño), y que nos permite dar cuentas metodológicas de esas tantas “sensaciones” que nos dejan los espacios y que “no sabemos explicar”.

Por último, el texto arquitectónico realiza, a través del dispositivo modal y de la secuencia presupuesta por él, una *localización temporal* de los hechos dramáticos como una *figura narrativa sobre el fondo homeomorfo del sitio*. Es claro que los motivos simétricos que articulan los rasgos sémicos de los valores modales, a su vez recortan estos semas por la selección de sus figuras espacio-existenciales. A partir de aquí es posible reconocer ciertos sintagmas homeomorfos (de caminos, lugares, puertas...) y configuraciones de roles temáticos complementarios que “localizan” en simultaneidad a cada estado yuntivo de la secuencia narrativa, y que permiten reconocer otros actantes investidos por sus roles temáticos.

⁵¹ Véase Anexo, ...*Pasiones*.

El principio, medio y fin del relato arquitectónico sucede entonces como un efecto modal de localización sobre el sitio, pues por sí mismas las simetrías miman un ritmo, un antes-después, pero sin principio ni fin, y las homeomorfias por su cuenta sólo sitúan, sin poder secuenciar sus escenarios.

Si volvemos ahora a los ejemplos homotópicos de *El Parque* y el *Palazzo* y nos permitimos simplificar la descripción para sus fines explicativos, veremos que hay una modulación tensiva semejante, pero con localizaciones temporales muy diferentes.

En ambos tenemos, con rotación o sin rotación, una modulación abriente que figurativiza un “querer”, todo según nuestra tesis. Pero las conversiones semio-narrativas toman distintos caminos. Con seleccionar dos de los sub-códigos, el de etiqueta y el cinésico, veremos rápidamente que el sema /comunidad/ es un sema dominante, repetido por los dos sub-códigos, tanto en el volumen de la sala del consilio como en la plaza de planta circular de El Parque. Y resulta que ambas homotopías cuentan con estos volúmenes (macizo en un caso, hueco en el otro) para materializar morfolásticamente sus órganos de simetrías, es decir, todo según nuestra tesis, que en ambos casos los órganos de simetría articulan el sema /comunidad/ para definir al semema Objeto de deseo, (aunque ahora no terminemos de nominalizar a los objetos de cada ejemplo).

Pero, la rotación o la simple traslación de los motivos, en un caso o en otro, y en especial la alotopía retórica que recae sobre la sala del palazzo, cambia las cosas en cuanto a los valores modales del sujeto de deseo. Simplemente, siguiendo el rastro del mismo rasgo sémico, los motivos simétricos de El Parque comparten el sema /comunidad/ con la plaza, pero los motivos *m* del Palazzo no. Entonces, en relación al objeto de deseo (y muy importante es esto de *en relación a*) el despliegue simétrico en El Parque nos aparece modalizando un /querer-estar-en comunidad/, es decir, un sujeto que ya obtuvo al objeto cuyo sema dominante es en efecto, /comunidad/; y así, todo el complejo habitacional en su totalidad parece localizar temporalmente el estado $S^{\wedge}O$, de un sujeto pasionalmente satisfecho.

Dejemos aquí el ejemplo de Salmons para volver a Rossi. En el Palazzo los motivos de simetría no coinciden con los rasgos sémicos del objeto principal, cuando menos con el sema dominante de /comunidad/, (y con los sub-códigos a los que restringimos nuestra explicación resumida.) De modo que, si ahora aceptáramos la lectura

de otro sema dominante como /participación/, repetido en los motivos, sobre todo por la figura de la *puerta*, entre los intervalos *a* y *b* de la simetría, ellos componen el valor modal de un /no-querer no-estar-participando/. No es la mimesis de un sujeto que simplemente no quiere estar en comunión, ni el de un sujeto que ya tiene lo que busca, sino la mimesis de un sujeto expectante, que está a punto de conseguirlo. Y precisamente, el intervalo *c* junto con la sala localizará temporalmente la conjunción final con su objeto, pues, la alotopía ha reemplazado el motivo de simetría por su centro de expansión, su órgano de simetría.

Así, el Palazzo organiza su relato, su ritual, entre dos localizaciones, entre la expectación (prismática) y la satisfacción (esférica). La primera localización reúne al sintagma homeomorfo L1-L2-P1, y la segunda L3-C1. Y ambos sintagmas en conjunto localizan la transformación narrativa del “programa conjuntivo expectante”, pues los sintagmas localizan el paso de los estados (NO-SvO) \longrightarrow (S^O).

Hubiera sido diferente, también, sin la articulación del sema /participación/ producida por los motivos simétricos, y si no hubiera estado sub-codificado. Si, por ejemplo, la puerta no fuese tan convocante, y si L1 no tuviera un patio central, y si a cambio el sema dominante hubiera sido acaso /directorio jerárquico/, o algún rasgo que estuviera en oposición a /comunión/, entonces, en relación al objeto de deseo el valor modal habría cambiado a /querer-no estar fuera de la asamblea/, y el estado narrativo hubiera sido el de un sujeto afligido, SvO. Y en tal caso, el palazzo localizaría temporalmente dos estados opuestos, de disyunción y conjunción, dejando un vacío (como en muchos relatos) entre ambas yunciones.

III.3. Anexo: Notas sobre semiótica del texto

1. Preámbulo a la semiótica narrativa

El signo arquitectónico es esencialmente, según nuestras hipótesis de base, un *signo narrativo* que relata las prácticas, las configura en su trama y otorga así una temporalidad al espacio habitado. Nuestra tesis de competencia pragmática se sustenta en el postulado por el cual la condición existencial de espaciotemporalidad establece condiciones narrativas intrínsecas a la semiosis entre arquitectura y práctica habitacional.

Hemos dicho entonces que nos interesa descubrir morfologías espaciales capaces de *relatar*, de configurar las prácticas en la trama de un relato, pero para eso nuestro primer paso es acercarnos a las formas propiamente narrativas. La semiótica narrativa se ocupa de las *formas del contenido* del signo en tanto texto narrativo. Es decir, en primer lugar asume su objeto de estudio como *texto*: La unidad no es ya ni un signo, ni un enunciado, sino un texto que despliega sus unidades en estructuras sintagmáticas, articuladas en un despliegue temporal. En segundo lugar, la semiótica narrativa realiza el intento de describir las *formas del contenido*, pausibles de ser *formas generales* para distintas materialidades significantes, independizándose así de los límites de la lingüística; lo que veremos a continuación son unidades y estructuras del plano del significado, formas en que se organizan los *contenidos* comunicados en un texto, y que la semiótica narrativa asume como propias para todos los textos, sean textos escritos, textos gráficos, y al fin, textos arquitectónicos.

Esta pretensión de universalidad de las formas narrativas del contenido, proyectables sobre cualquier materialidad, es lo que nosotros hemos puesto entre paréntesis al confrontar dichas formas con las condiciones discursivas que hemos descrito, porque si bien la semiótica greimasiana intenta generalizar su aplicación para textos no-lingüísticos, corremos el riesgo de neutralizar las particularidades del

significante a costas de comenzar por su plano de contenidos. La pregunta central de nuestro trabajo es:

Si hemos de considerar para el texto arquitectónico una estructura narrativa de sus contenidos, ¿Qué ocurre con el plano de la expresión y con la materia sensible del espacio que significa la historia de sus prácticas?

Pero para ello debemos primero introducirnos al mundo del relato. El siguiente recuento no será más, como decimos, que un preámbulo que nos permitirá situarnos en la teoría y el meta-lenguaje descriptivo que usaremos en adelante.

1.1. Unidades de significación

“Lexema”, “semema” y “sema” son unidades de significado del plano de contenidos que utiliza la semiótica narrativa de cuño greimasiano. El lexema es lo que comúnmente se conoce por “palabra”, la unidad lexical discursiva portadora de significado. Pero para Greimas el plano de contenidos no puede considerar el lexema como unidad semántica por su gran inestabilidad poética. Justamente, el lexema se compone de unidades mínimas de sentido llamadas “*semas nucleares*”: el lexema “cabeza” tiene por ejemplo semas como /esférico/, /extremidad/, etc. Pero si el lexema se pone en contexto narrativo como “cabeza de batallón” o “cabeza lúcida”, el contexto lo carga de otros semas llamados “*contextuales*” o “*clasemas*”, otras unidades mínimas que surgen de combinaciones de lexemas en la cadena sintagmática: así en el primer caso aparece el clasema /militar/ y en el segundo /mente/. Finalmente, la unidad narrativa por excelencia es el “semema”, como el sentido que resulta del conjunto de semas nucleares y clasemas, en el primer caso el semema resultante es /Jefe militar/ y en el segundo /Persona inteligente/.

La semiótica narrativa en realidad está fundada sobre la función poética del lenguaje. Su punto de partida es precisamente el reconocimiento de la labilidad de una unidad discursiva (un lexema), que nunca puede estabilizar su *figura nuclear* (el conjunto de semas nucleares que lo forman), pues puesto en cadena con otros neutraliza algunos semas nucleares y actualiza otros clasemas. En “cabeza de batallón” emerge el clasema /militar/ y a la vez se neutraliza el sema nuclear /esférico/. A esta

labilidad que llamamos también *inestabilidad poética de la palabra* debemos el hecho que la semiótica considere al semema como figura discursiva, como la unidad pertinente de análisis para la superficie del discurso.

Se trata de la función poética porque, desde un punto de vista puramente inmanente, el género poético explota la condición de esta labilidad para producir significados por desplazamientos de la cadena sintagmática. Veamos en este fragmento de Pablo Neruda:

*Beso a beso recorro tu pequeño infinito,
tus imágenes, tus ríos, tus pueblos diminutos,
y el fuego genital transformado en delicia.*

La definición de la función poética que hemos heredado de Jakobson consiste en la *transformación* de relaciones jerárquicas por relaciones de equivalencia (identidad o diferencia), tanto en el plano de la expresión como en el del contenido. “La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección [paradigmática] sobre el eje de la combinación [sintagmática].¹

Con respecto al plano de contenido, veamos: Las figuras nucleares siempre tienen una jerarquía interna de semas. Para hablar de los “rincones corporales de la amada”, Neruda *selecciona* del paradigma (del sistema de oposiciones y diferencias) *pequeño vs grande*, el lexema “pequeño”. Este lexema seleccionado tiene internamente selecciones de semas:

“pequeño” vs “grande”
|
/poco/ vs /mucho/
|
/estrecho/ vs /extenso/
|
/dominado/ vs /dominante/
|
|

¹ Jakobson, *Lingüística y Poética*, ps. 39ss.

La figura nuclear de “pequeño” tiene una jerarquía en la cual /poco/ es el sema dominante respecto a los otros, y ello es importante porque cuando los semas dominantes se *repiten* de lexema en lexema, de figura en figura, el texto halla una coherencia temática que llamamos *isotopía semiológica*. En un texto en el cual el tema es por ejemplo una medida alimentaria, los semas dominantes serán /poco/ vs /mucho/, y no /dominante/ vs /dominado/.

Pero cuando Neruda dice “...recorro tu pequeño infinito” sucede como si este orden jerárquico de semas entrara en total colisión, porque ya la isotopía semiológica ha puesto en su mismo tema el sema /poco/ con el sema /mucho/. En realidad, es la combinación del sintagma que hace equivalentes /poco/ y /mucho/ la que crea y reestructura las isotopías de nuestros universos semiológicos; la equivalencia entre pequeño e infinito valoriza el rasgo sémico del /misterio/, idéntico en ambos, para hablar del camino de descubrimiento del amante.

Mientras las isotopías semiológicas (repetición de semas nucleares) señalan el *mundo físico y social* observable del tema del relato, las isotopías semánticas (repetición de clasemas) señala el *mundo ideológico y conceptual* del relato, aunque no quiera decir ello que en el discurso este mundo ideológico no se manifieste por figuras del mundo natural. En el discurso político actual sobre el repudio al neo-nazismo emergente en Austria, la isotopía semiológica aparece como la /integridad/ regional de la Comunidad Europea, mientras que la isotopía semántica se construye sobre el rechazo al /totalitarismo/ nacionalista a favor de la libertad democrática.

1.2. Estructuras de significación

a) Componentes:

Cuando hablamos de *modelo semiótico, sistema o estructura narrativa* nos referimos a formas de organización del significado y el significante en dos componentes:

El componente semántico, que estudia las unidades que se combinan, (lo que empezamos a hacer arriba); y

El componente sintáctico, referido a los moldes formales de las combinaciones de estas unidades.

Elementos y relaciones son pues las partes complementarias que constituyen una totalidad estructural, y por cierto, estamos muy habituados a pensar en estos dos componentes en el ámbito del diseño. Ahora debemos concentrarnos en aquellas estructuras formales *semióticas*, que nos permitan relacionar formas significantes con sus formas de significado. Cuando hablamos de *estructuras de sentido* nos referimos entonces a la sintaxis y semántica del plano de contenidos o significados. Y llamamos *significación* a aquella masa de sentido articulada por estas formas.

b) Niveles:

La semiótica narrativa propone un modelo *generativo* de organización del texto, por oposición entre génesis y generación. En este modelo la significación del texto emerge, grosso modo, porque la masa de contenidos *recorre* niveles vertiéndose en distintas formas, de lo más sencillo a lo más complejo, y de lo más abstracto a lo más concreto. La labor del texto consiste en ese camino de *transformación* por el que pasan los contenidos, camino por el cual el texto produce o genera su trama narrativa, su historia.

Las formas y niveles de este modelo son considerados como *categorías universales*, esto es, que están dadas universalmente en cualquier discurso, que actualizará cada vez de un modo distinto las mismas estructuras, pero sobre todo, y más cerca de una ontología fuerte, que constituyen la *competencia cognoscitiva* del sujeto, pues se trata de un modelo proyectivo que el sujeto intérprete proyecta en un conjunto de frases realizadas para poder describirlas, reconstruyendo en esa competencia el simulacro de la generación del sentido. En nuestro caso, la competencia semiótica nos interesa para dos casos particulares, para el diseñador, como un modelo *predictivo* que le permita producir sentido y no sólo describir

realizaciones; y para el receptor-habitante, cuyas condiciones de factualidad imprimen marcas particulares a su competencia.

Existen tres grandes niveles generativos para la semiótica narrativa que clasificamos en estructuras semio-narrativas: *nivel profundo* y *nivel superficial*, y estructuras discursivas: *nivel de manifestación del discurso*, o propiamente *enunciación*. Y sobre cada uno de estos niveles volvemos a tener la presencia de ambos componentes, el sintáctico y el semántico.

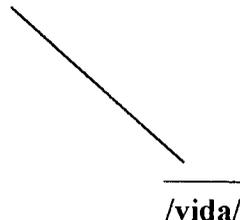
Estructuras Semio- narrativas	Componente sintáctico		Componente semántico
	Nivel Profundo	SINTAXIS FUNDAMENTAL	SEMÁNTICA FUNDAMENTAL
	Nivel Superficial	SINTAXIS NARRATIVA DE SUPERFICIE	SEMÁNTICA NARRATIVA
Estructuras Discursivas	SINTAXIS DISCURSIVA Actorialización Temporalización Espacialización		SEMÁNTICA DISCURSIVA Tematización Figurativización

El **nivel profundo** presenta formas binarias que ya anticipamos en el ejemplo de “pequeño”. Los semas presentan relaciones binarias triples, relaciones de *contrariedad*, que indican mutua referencia por oposición entre un sema y otro, por ejemplo:

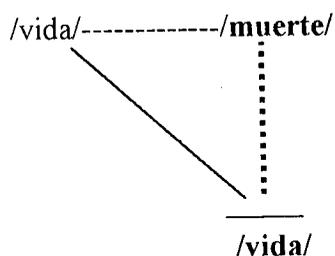
/vida/-----/muerte/

relaciones de *contradicción*, que indican negación: la negación de /vida/ no es muerte sino ausencia-de-vida, que indicamos:

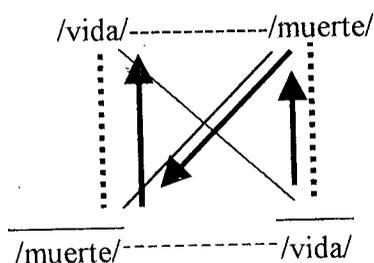
/vida/-----/muerte/



y relaciones de presuposición, donde /muerte/ presupone, hacia atrás, la negación de la vida, de modo que /vida/ implica a /muerte/



Digamos por ahora, que desde un punto de vista dinámico un texto pone en juego estas tres relaciones a lo largo de su desarrollo. Por ejemplo, en la historia de un naufragio que emprende la lucha por sobrevivir y al fin llega a tierra firme, el relato ha transitado desde /muerte/ (el sema dominante en el momento del naufragio) hasta /vida/ (el sema dominante cuando consigue llegar a tierra. Esta dinámica profunda de semas dominantes se funda en el juego de relaciones binarias, y como la tercer relación de implicación siempre es en una dirección (ascendente), el recorrido canónico de un relato puede verse esquematizado como sigue:



El nivel semio-narrativo de superficie presenta una semántica cuyos componentes son *enunciados narrativos*, y una sintaxis que organiza una *secuencia temporal* de acontecimientos.

Enunciados: Ahora bien, los enunciados son considerados en sí mismos *relacionales*, lo que implica relaciones internas en ellos, dada entre dos sememas como mínimo: un *actante* (aquellos elementos diferenciados que tienen capacidad de acción)

y un *predicado* (aquel semema que liga una secuencia de eventos, indicando un estado –predicados cualificativos- o un proceso llevado a cabo por el actante –predicados funcionales-).

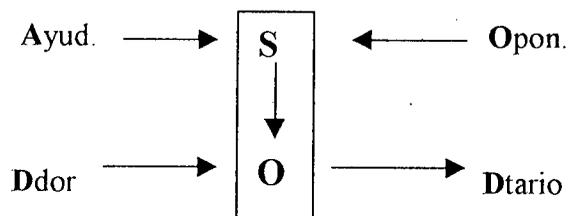
Lo importante retener para nuestro trabajo es que todo relato se constituye a partir de una *carencia*, esto es, una relación de deseo entre el actante *sujeto* y el *actante objeto de deseo*. Esta primer relación teleológica entre actantes, en la cual el sujeto queda orientado hacia la resolución última del fin, es pues la relación en la que se funda el “sentido de vida de los actantes” y el despliegue temporal del relato. El náufrago es en nuestro relato el sujeto de deseo, mientras que la tierra firme su objeto de deseo, y el relato se desenvuelve en la travesía de esa carencia y su adquisición.

En la estructura canónica constitucional –paradigmática- del modelo actancial, hay también otros actantes, *el ayudante* y *el oponente* guardan una relación de participación con el sujeto. De pronto, el trozo de madera que encuentra el náufrago es el actante-ayudante para conseguir el logro; la gran tormenta en el mar se constituye en cambio su actante-oponente. Ya vemos que aún cuando los actantes antropomorfizan las significaciones, las figuras que los revisten (trozo de madera, mar tormentoso...) pueden ser de cualquier naturaleza, incluso sujeto y objeto pueden ser realidades no físicas en el relato, porque el objeto es un *valor* deseado, cariño, amistad, dominio,...

El *destinador* y el *destinatario* son actantes que se organizan en torno al objeto de deseo, en una relación de comunicación donde el destinador transmite y encarga la adquisición del objeto al destinatario. De pronto, la imagen del rostro de su mujer aparece en el cielo del náufrago, llamándolo a la lucha por su vida y orientándolo con una estrella. El náufrago halla entonces su destinador, y el destinatario puede ser él mismo, o puede aparecer en escena otra figura, como el hijo para quién él debe sobrevivir. Pues en un relato un mismo actor puede “encarnar” varios actantes, o un actante puede tener también varios actores.

El esquema constitucional (acrónico, sin su despliegue temporal) de relaciones actanciales puede sintetizarse en el siguiente diagrama de Greimas presentado en *Semántica Estructural*²:

1. ² Greimas J. *Semántica Estructural*, p. 276



Secuencia temporal: La sintaxis semio-narrativa es la encargada de componer formalmente aquello que hemos llamado el “tiempo interno” del relato. En primer instancia, un programa narrativo es la secuencia encadenada de *estados* y *transformaciones*, según las condiciones de yunción entre sujeto y objeto.

El estado de conjunción se indica $S^{\wedge}O$, y señala un estado de unión entre ambos; el naufrago ha llegado por fin a tierra firme. Por el contrario, el estado de disyunción SvO indica la no pertenencia del objeto a su sujeto, el momento en el cual el naufrago a caído al agua.

El enunciado narrativo de transformación demarca la instancia narrativa intermedia de cambios entre estados. La transformación principal en el relato es aquella por la cual se produce la conjunción con el objeto de deseo principal. En el momento en el que nuestro naufrago se hace de fuerzas y se orienta por la estrella de su amada, el programa narrativo realiza la transformación que va de la disyunción a la conjunción:

1. $S.evO$
2. $S.\sigma \rightarrow [(S.evO) \rightarrow (S.e^{\wedge}O)]$
3. $S.e^{\wedge}O$

1. El naufrago cae al agua
2. El naufrago actúa para llegar a tierra
3. El naufrago llega a tierra firme

* “S.o” es el sujeto operador, que distinguimos del sujeto de estado “S.e”, pues la operación de transformación puede ser llevada a cabo por el mismo actante como en el caso del náufrago, o por otro actante distinto a él, por ejemplo si aparece en escena un equipo de rescate. La transformación puede ser entonces *reflexiva* o *transitiva*.

Ahora bien, para que el náufrago realice la transformación, esto es, despliegue en 2. su performance, debe reunir las condiciones necesarias para lograrlo, debe estar conjunto a otros objetos que llamamos *objetos modales*, los cuales le otorgan la competencia para obrar. Esta competencia de modalidades semióticas será muy importante para nuestro trabajo, y no sólo indica la capacidad para obrar sino la manera de proceder del sujeto, ya sea en un estado (con modalidades de estado) o en transformación (modalidades del hacer).

Las modalidades semióticas son cuatro: *saber*, *poder*, *querer* y *deber*. Por ejemplo, cuando nuestro náufrago rendido ve el rostro de su amada, que le recuerda la razón para sobrevivir, el sujeto operador “amada” le otorga un querer-vivir. Luego, este mismo operador le indicará la estrella de guía, y el náufrago obtendrá un saber-vivir. La intriga de la trama se desarrollará si al fin logrará, a falta de un poder-vivir (poder tener fuerzas para soportar el viaje y el peligro), llegar a tierra firme.

Este proceso de adquisición de modalidades implica a veces grandes despliegues de programas modales dentro de otros programas de base. Además, contemos con que un texto puede tener programas paralelos, sub-programas con otros objetos-valor, anti-programas, grandes despliegues para la descripción de estados, y que por cierto, los programas no van necesariamente de la disyunción a la conjunción, sino también al revés.

Nuevamente, el esquema canónico de un programa narrativo de base puede verse según su modelo constitucional acrónico o su modelo transformacional – sintagmático- de secuencias:

1. *El contrato*: etapa inaugural donde un destinador compromete a un destinatario para la acción, y el sujeto adquiere las modalidades virtualizantes (que lo conducen a actuar): el *querer* y/o el *deber*.

2. *La calificación*: secuencia en la que el sujeto obtiene las modalidades actualizantes, (que lo califican y hacen apto para la acción), el *poder* y/o el *saber*, abriéndose el texto a la incorporación de programas modales.

3. *La realización*: en la cual se produce la transformación principal del programa de base, y el sujeto despliega en el hacer sus modalidades (performance).

4. *La sanción*: donde vuelven a aparecer los actantes destinadores y destinatarios (que pueden ser otros actores a los del contrato) para “chequear” mediante juicios la realización o no del contrato inicial.

En el modelo transformacional, el esquema narrativo integra las funciones según la secuencia *contrato-calificación-realización-sanción*, en el orden de presuposición lógica inversa. Es decir, aunque el relato temporaliza sus secuencias de 1 a 4, la presuposición va de atrás hacia delante, 4 presupone lógicamente a 3, etc.

Pero este modelo canónico no siempre se cumple en los relatos de principio a fin; por el contrario, cada una de sus partes puede ser un relato en sí mismo. El texto puede jugar con los “vacíos” de etapas que deja sin relatar.

Viendo entonces en conjunto los niveles profundos y superficiales, y en éstos el modelo actancial paradigmático y el temporal sintagmático, nos damos cuenta que las estructuras narrativas ordenan los universos semánticos de nuestra conducta social y nuestras prácticas relacionales. Ya en *Semántica Estructural*, texto fundacional de 1966, Greimas advertía el papel *mediador* del relato : “...Es en esta perspectiva en la

que aparece esencialmente en su papel de mediación. De múltiples mediaciones, debiéramos decir: mediaciones entre estructura y comportamiento, entre permanencia e historia, entre sociedad e individuo.” (p. 324)

El nivel enunciativo o de manifestación discursiva es el nivel que más desarrollo teórico ha tenido a partir de la recuperación de la puesta en discurso de la subjetividad, desde Benveniste en adelante, de modo que estamos aquí en un punto bien distinto en el cual comenzó la semiótica narrativa.

El nivel enunciativo es una instancia en el vertimiento del contenido que está dividido a su vez en tres niveles:

1. El nivel enuncivo es aquel que instala en el discurso los actantes del relato, y les otorga “un cuerpo”, una figura discursiva. Este nivel es propiamente el de la *historia contada*. En la actorialización es donde el actante “náufrago” toma el cuerpo de un hombre enamorado, y no del perro Rintintín, donde el actante ayudante toma el cuerpo de una madera y no de un bote inflable, y así podríamos seguir. Se produce la correspondencia entre actantes y actores. La espacialización y la temporalización transforma el orden lógico y abstracto del programa narrativo en el escenario espacial y temporal de la sucesión de los eventos.

Por su parte, la semántica discursiva “colorea el paisaje” otorgando cualidades a los actores (figurativización) y roles temáticos (tematización), que son conjuntos de comportamientos sociales instituidos por la cultura, que se acompañan de “ambientes temáticos”. De pronto, nuestro náufrago era un profesor de literatura (rol temático), que para soportar el trance empieza a recordar historias de naufragios y actuar como los personajes que había conocido de otras novelas. Esto crea un ambiente temático en el espacio-tiempo del mar, no es el horizonte plano del océano, sino que aparecen mapas de rutas imaginarias, y ya no se sabrá si la estrella existe o es imaginada por el profesor.

Básicamente, la instancia de enunciación realiza un acto de *disyunción de contextos*, divide un no-yo; allá; entonces (los actores, el espacio y el tiempo del

relato) respecto de un yo-aquí-ahora que relata la historia (el enunciador-enunciario, el espacio y el tiempo en que se cuenta la historia).

2. El nivel de enunciación enunciada es precisamente esta última instancia, donde el texto construye por sí mismo los actores, el espacio y el tiempo del que cuenta la historia, y los manifiesta explícitamente; “Hijo mío, ahora te contaré lo que sucedió el año que naciste: resulta que papá venía en un buque, y se hundió, entonces cayó al agua...” Queda claro entonces que la madre y el hijo no son reales, son seres contruidos por el discurso, pero que no forman parte de la historia del naufragio sino *de la historia que relata el naufragio*.

3. El nivel enunciativo implícito llega con esta pregunta: ¿Y quien relata la historia *que relata el naufragio*? A veces la enunciación enunciada se divide en capas, como pieles de una cebolla; por ejemplo, ustedes dirán que según este texto es Bruno Chuk quien relata la historia que relata el naufragio para describir aspectos de la semiótica narrativa. Se trata de un caso de enunciación “citada o referida”. Pero lo cierto es que nunca podríamos llegar al primer enunciador de todos: ¿y quien relata esta historia de descripciones que...? Siempre hay un *nivel implícito* o no manifiesto de la enunciación, que remite al evento inasible de relatar. Este vacío del contexto enunciativo se llena siempre por interpretación. Ahora bien, que no sea manifiesto en el discurso, como en las marcas de “Hijo mío, ahora te contaré...”, no significa que para interpretar se salga del discurso hacia la realidad histórica de su producción. Siempre, la semiótica narrativa conserva su inmanencia y es desde huellas de subjetividad no-manifiestas en tanto deixis (yo-aquí-ahora), pero sí hallables en los modos de construir el relato en lo enuncivo, que explora el nivel implícito de la enunciación. Y hacia esta exploración avanza la semiótica actualmente.

Por ejemplo, si en vez del tono dramático con que se cuenta la relación de la madre con el hijo, leemos: “Resulta que la madre contó al pibe lo del naufragio...” hay, vean ustedes, una perspectiva distinta desde dónde se cuenta todo, y esta perspectiva implica un punto de vista y una focalización donde se hallan las huellas implícitas del *espacio* de la enunciación. Asimismo, en los ritmos del relato, en sus modulaciones y cadencias, aparece el *tiempo* implícito de la subjetividad puesta en discurso.

2. Preámbulo a la semiótica de las pasiones

V.2.1. Modalidades³

En lingüística hubo un momento decisivo en el avance del estructuralismo hacia el reconocimiento de la subjetividad en la instancia enunciativa. Bally reconocía dos niveles en un enunciado: el *dictum*, contenido representativo o el mundo referido por el mensaje (Juan hace gimnasia) y el *modus*, actitud implícita del sujeto de la enunciación en el *punto de vista* respecto al contenido de lo que enuncia (“Juan se mata en el gimnasio”... “el chabón hace fierros”...). El gran cambio de concepción que promovieron los estudios modales fue en el centro mismo de la noción de lenguaje, porque de una noción descriptivista y puramente referencial se re-definió el marco de un lenguaje que “construye” la situación, que determina sus mundos descriptos; esta relación entre mundo de referencia y mundo expresado señala una dependencia de los enunciados descriptivos respecto a los enunciados modales, porque estos últimos *pre-condicionan* la acción que es relatada, digamos que “Juan se mata en el gimnasio” describe al fin una actividad y un mundo diferente de “el chabón hace fierros”.

En semiótica se reconocen para las modalidades los dos niveles *explícitos e implícitos* de la enunciación: *En el nivel explícito* el sujeto enunciator se manifiesta con marcas puntuales que aluden a su punto de vista (por ejemplo, “me parece haber visto a...” alude explícitamente a un grado de saber del enunciator respecto de su enunciado). *En el nivel implícito* que será de nuestro interés con respecto a los ritmos, el sujeto modal despliega su punto de vista en el total del enunciado sin referenciarse puntualmente, como en los ejemplos que vimos más arriba.

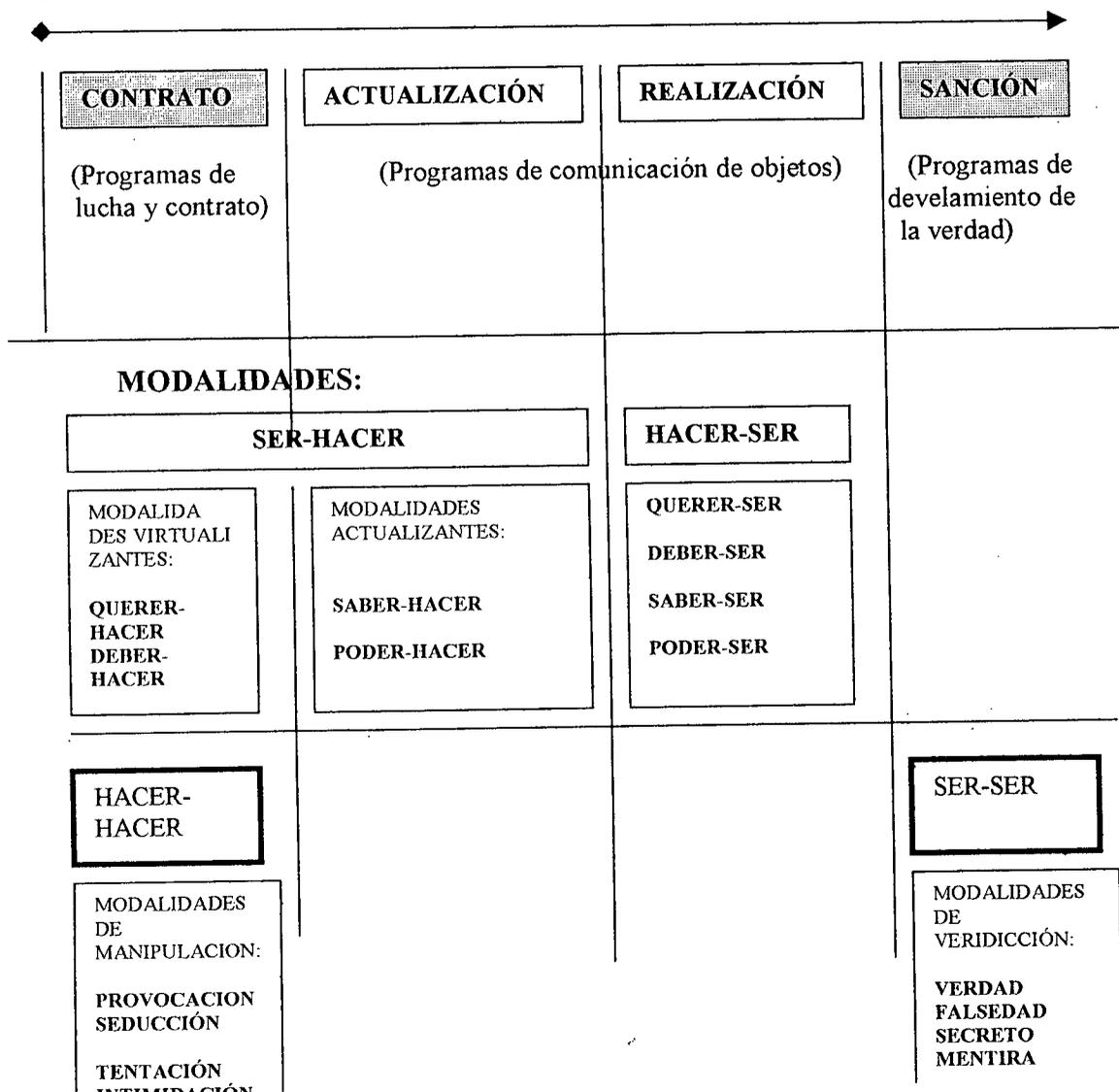
También existe la posibilidad de orientarnos por otra clasificación general que reconoce *modalidades del enunciado y modalidades de la enunciación*: las primeras

³ Cf. Greimas A.J. *En torno al sentido II*, ps. 199-215. Véase también los resúmenes de la teoría de las modalidades en Latella G. *Metodología y teoría semiótica*, ps 39-51; Blanco-Bueno, *Metodología del análisis semiótico*, ps. 93-124.

refieren a la relación entre el enunciador y dictum (los ejemplos que vimos hasta aquí); las segundas son modalidades que confieren cualidades a la relación enunciador-enunciatorio (modalidades declarativas, interrogativas, imperativas).

Pero más nos interesa aquí el hecho que la semiótica narrativa clasificó las modalidades en función de aquello que es dicho acerca de los *actantes sujetos* del relato. Las cuatro modalidades ya vistas del querer, saber, deber y poder son valores modales por los cuales la enunciación cualifica la acción del sujeto en relación a su objeto de deseo, y por lo tanto sobredetermina los estados de yunción. Al referir las modalidades a esta relación actancial fundante del relato, podemos reconocer las ubicaciones canónicas de estos valores modales en la secuencia general del relato y clasificarlas según esta ubicación:

Organización canónica y modalidades:



Las modalidades que cualifican la relación de yunción entre sujeto y objeto se clasifican, como hemos señalado, en *ser del hacer* (estados de competencia del sujeto previos a la transformación principal) y *hacer del ser* (modalidades del hacer transformador del sujeto en la realización que definen su performance). Entre las primeras modalidades, el querer y el deber son llamadas *virtualizantes* porque son instauradoras de la relación de deseo y búsqueda del sujeto hacia el objeto; el saber y el poder son llamadas *actualizantes* porque instalan al sujeto en la capacidad de realizar la acción de transformación.

Las modalidades de *manipulación* y *veridicción* cualifican la relación entre destinador y destinatario, actantes que pueden no ser los mismos en la instancia de contrato y sanción. Mientras el destinador- manipulador trata de *hacer hacer* un programa de acción al destinatario, en la sanción un destinador-juez evalúa y establece sobre los estados resueltos una modalidad epistémica por la cual el propio relato instituye “sus” verdades.

En la manipulación, el destinador hace hacer otorgando un estado de modalidades virtualizantes y actualizantes a su destinatario que a su vez le hace aceptar como verdaderas. Así es como:

* En las manipulaciones según el *saber*:

El destinador de la *provocación* enuncia su *querer* y afirma un *no-poder* del otro para hacerlo.

En la *seducción* enuncia su *querer* y afirma un *poder-hacer* en el otro.

* En las manipulaciones según el *poder* del destinador:

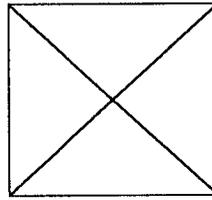
En la *tentación* ofrece un don positivo (*no-poder no-hacer*) que confiere un *querer* al destinatario igual que el del destinador.

En la *intimidación* ofrece un don negativo (*no-poder no-hacer*) que confiere un *deber* a su destinatario.

Recordemos además que los valores modales son categorías sémicas susceptibles de clasificación paradigmática según su estructura profunda, lo que nos permite enriquecer la descripción del “dispositivo modal” de los sujetos. Por ejemplo, en el cuadrado semiótico del deber-hacer podemos reconocer modalidades *deónticas*:

(prescripción) deber-hacer

deber no hacer (interdicción)



(permisividad) no deber no hacer

no deber hacer (facultatividad)

2.2. Pasiones

Existen sintaxis discursivas vinculadas a las condiciones del ritmo y cadencia con las que se relata la historia, que modalizan los eventos de un modo específico. El ritmo del discurso enuncia implícitamente las pasiones del sujeto de la enunciación, pero las transfiere a su enunciatario (pues son modalidades del *hacer-creer* paralelas al hacer-hacer) y a su vez las vuelca sobre el sujeto operador de la acción narrativa, de modo que las pasiones toman en un mismo procedimiento las modalidades de la enunciación y del enunciado. Como si el estado pasional de quien relata lo impregnara todo, a su destinatario y a la historia que comunica.⁴

Veamos un ejemplo que todos conocemos, el locutor de radio relata en directo un partido de fútbol, y para mejorar el ejemplo, sucede que su alocutario es ese fans que mientras mira el partido escucha la radio por sus auriculares.

En realidad, lo que hace colorido al partido para el fans es el ritmo, la cadencia, las subidas y bajadas, los acelerones y los cortes de la locución de su periodista preferido. El periodista es un apasionado, y modaliza el hacer de los jugadores con sus propias pasiones (propias en el sentido de aquellas que son reconocidas en su discurso). Pero para entonces, el hacer de los jugadores ya es otro hacer que si tan sólo siguiéramos la jugada con nuestra mirada.

⁴ “...En otras palabras, la homogeneización de lo interoceptivo y de lo exteroceptivo gracias a la mediación de lo propioceptivo instituye una equivalencia formal entre los estados de cosas y los estados de ánimo del sujeto...La solución aparentemente más simple consistiría, desde luego, en considerar esas tensiones subyacentes como propiedades de la misma puesta en discurso. Pero resulta que ellas también permiten dar cuenta de la categorización y de la modalización narrativas.” Cf. Graïmas-Fontanille, *Semiótica de las pasiones*, ps. 14 y 15.

El ritmo del relato ha modalizado la acción del jugador, transfiriendo a este actor el estado emotivo que proviene del locutor, transferencia que a veces no logra hacer-creer en el fans los eventos tal cual son contados por la radio. Pero cuando estas modulaciones enunciativas logran hacer-creer ese estado pasional en el jugador (que se lamenta amargamente porque casi casi es gol un tiro que pasó a quince metros del poste), entonces construyen un puente en el cual también el enunciatario es “tomado” por la pasión. (Por cierto, por la pasión construida desde el discurso; debemos recordar una vez más que en el marco de la semiótica narrativa el enunciatario es también construcción discursiva).

Pero hay otra cosa fundamental con las pasiones que ocurre en el seno de la diégesis o historia relatada, las pasiones siempre ubican al sujeto de la acción *en relación a su vínculo* con el objeto de deseo; los ritmos del locutor se aceleran, desaceleran, suben o bajan de volumen, según lo cerca o lejos que el actor “equipo” o “jugador”, (según cómo actorialice el locutor al actante sujeto) se halle de la obtención de su objeto de deseo, el *gol*. Tanto es así esto que si hiciéramos el juego imaginario de ser ese fans que escucha tan sólo la melodía del relato, sin escuchar las palabras dichas por el locutor (¡sin cruzar el nivel frástico de la enunciación!), como escuchando del locutor una mera glosolalia rítmica, entonces nos bastaría para saber si el sujeto de la acción consiguió o no el gol, está cerca o lejos de conseguirlo, está a punto de lograrlo o recién comienza a armarse la jugada.

Quiere decir esto que las modalizaciones que provocan los ritmos están directamente orientadas a *sobredeterminar el nivel semio-narrativo*, en el sentido que sus figurales pueden por sí establecer estados de yunción, conjunciones o disyunciones según el estado pasional que el discurso construye en el sujeto⁵. Y no sólo esto, los ritmos del relato son tan poderosos en la generación de significaciones que además de demarcar las secuencias del relato establecen las cualidades mismas del sujeto y el objeto, porque bien, hay “goles y goles”, “jugadas y jugadas”...

Cuando estos ritmos establecen la primer división entre sujeto y objeto definiendo sus cualidades, Greimas advierte en el recorrido generativo la *primer*

⁵ “El esquema discursivo sobredetermina *in praesentia* al esquema narrativo, lo cual quiere decir que cada uno de los sujetos juntivos debe asumir la posición juntiva que le es propia, pero también debe precisar, para sí mismo y los otros, la “manera”, el estilo figural que es el suyo *hic et nuc*.” Zilberberg,

escisión entre el continuo del enunciado y la discretización del discurso entre estos dos polos de la relación de deseo. Pero los ritmos siguen operando en el relato para demarcar también la secuencia del recorrido que el sujeto realiza hacia el objeto. A esta operación llama *recursividad*.⁶

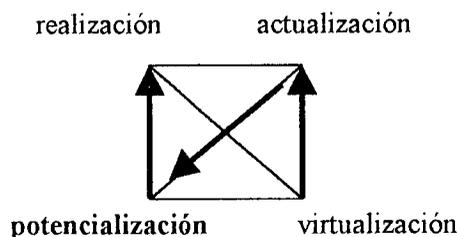
Si estamos interesados aquí por la semiótica de las pasiones, es precisamente porque hemos advertido la riqueza sintáctica del espacio arquitectónico en provocar ritmos, y en transferir por medio de su percepción visual la dinámica de su secuencia morfológica a la dinámica de la práctica habitacional del interpretante. Si nos permitimos una gruesa comparación con fines didácticos: las homotopías arquitectónicas son esa glosolalia del locutor deportivo, y el receptor-habitante hace la vez de *fans-jugador* en razón de las condiciones de factualidad discursiva del dispositivo arquitectónico. Claro que ya no hay “jugadas” sino “secuencias del habitar”, como las que describía Kierkegaard para figurativizar las emociones de sus personajes, y ya tampoco hay “goles” sino objetos de deseo instaurados en el espacio por sus propias simetrías. Aquel gimnasio, por ejemplo, tiene sus propios goles, sus propios modos de instaurar objetos de deseo en torno a los cuales se relatará la práctica de hacer gimnasia y llegar a los logros requeridos.

2.3. Configuraciones pasionales

En cuanto al actante del relato, la semiótica de las pasiones postula una posición canónica de su despliegue pasional. A los modos de existencia de la *virtualización*, *actualización* y *realización* ubica la **potencialización** entre las dos últimas, pudiendo entonces organizar la secuencia según su estructura profunda:

C. , Groupe de recherches sémiotiques (CNRS), *Observaciones a propósito de la profundidad del tiempo*, Morphé 11/12, p. 198.

⁶ Greimas-Fontanille, Op.cit. ps 41-42.



La potencialización supone un estado intermedio entre la actualización y la realización del accionar, el momento previo que *dispone* a la acción cuando está todo dado para pasar a ella. El sujeto potenciado es pues quien de algún modo anticipa mediante su *configuración pasional*, su estado pasional, el camino que seguirán sus eventos. De aquí también que la potencialización es el lugar canónico dentro de la secuencia narrativa en el cual el relato se abre hacia el mundo interior del sujeto, hacia los sentimientos y la sensibilidad perceptiva que el sujeto tiene de lo que viene aconteciendo en los eventos del relato.

Pero la potencialización abre y dispone a la acción, de modo que ese mundo interior es construido por el relato como un *simulacro pasional imaginario* con el cual el sujeto escenifica internamente las secuencias de los eventos de su historia. “Al ser proyectado en una representación de segundo grado, el mismo sujeto apasionado puede verse desdoblado en sujeto “efectivo” -manifestado como tal en el discurso de acogida- y en sujeto de estado “simulado” en la configuración pasional.” Este simulacro es doble:

*Por un lado, el *simulacro existencial* demarca las posiciones de la existencia modal (virtualización, actualización, realización) que el sujeto se da en su propio imaginario pasional, y que no se realizan narrativamente como estadios efectivizados del relato. Lo importante para nosotros será advertir que por este simulacro el sujeto apasionado impone una *imagen-fin*, es decir, tensa el relato hacia un estado final e instaura con él el objeto de deseo.

*El simulacro existencial es acompañado por implicancia mutua de un *dispositivo modal imaginario*, el conjunto de modalidades propias de ese hacer pasional que cualifican a los modos de existencia del sujeto en el despliegue imaginario de la acción.

Greimas señala al respecto de los simulacros pasionales dos posibles extensiones en el interior del discurso:

En la versión *restringida* se considera que el simulacro es un despliegue delimitado al interior del espacio canónico puntual de la potencialización, como la apertura a ese mundo interior del sujeto que hace un paréntesis en el desarrollo de los eventos de la historia y se introduce en el imaginario de la simulación pasional.

Nosotros hemos optado desde ya por la versión *radical* de este dispositivo, en la cual toda la comunicación, la construcción toda de la historia descansa en el reconocimiento de los simulacros por parte del receptor. Los simulacros no son delimitados a un espacio puntual del discurso que abre a la acción del sujeto sino que son un caso particular de la instancia de la enunciación en el cual el sujeto tensivo de la enunciación “se desdobra en un “otro” e interioriza, sobre el fondo de la fiducia, el cuerpo otro como intersujeto”⁷. El locutor de nuestro ejemplo es quien se “desdobra en el cuerpo del jugador” instaurando una relación intersubjetiva en la cual las pasiones son de ambos; y a través de un hacer-creer la relación intersubjetiva toma al cuerpo del fans con las mismas pasiones. Pero entonces esto ocurre permanentemente en el relato del partido; no hay un paréntesis, un embrague parcial en el cual el locutor localiza el relato de la pasión del jugador, sino que distribuye melódicamente el estado pasional sobre todo el desarrollo de la jugada (y sería así aún existiendo alguna localización específica). De modo que la potencialización y su simulacro pasional se encuentran en el substrato tensivo del discurso sobredeterminando una y otra vez el estado modal y la imagen fin del *sujeto efectivo que padece los eventos*.

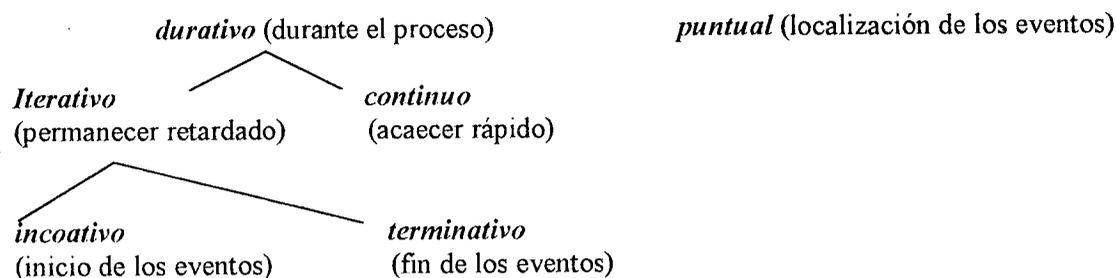
Y del mismo modo, las simetrías del espacio arquitectónico no particularizan la potencialización en ninguna instancia narrativa, sino que toman por completo la secuencia perceptiva del receptor-habitante y le confieren, a él y al actante del relato, una estrategia de procedimientos hacia el objeto.

La *configuración pasional* presenta tres dimensiones⁸:

⁷ *ibid.* p. 56.

⁸ *ibid.* ps. 58-72.

1) La *disposición pasional* manifiesta las pasiones en el nivel superficial del discurso a través de la aspectualización del tiempo (que es una de las formas de la temporalización del relato junto con la programación temporal –consecuciones de eventos- y la localización temporal –segmentación cronológica de los eventos-). En general, la estructura de categorías aspectuales que propone la semiótica es la siguiente⁹:



En el discurso oral o escrito estas categorías aparecen como rasgos sémicos generalmente en verbos y adverbios, y de ese modo transforma la secuencia modal de la configuración pasional en proceso de eventos.

2) El *principio protensivo* consiste en la demarcación de variaciones rítmicas del discurso en la instancia enunciativa, que prefiguran mediante su percepción sensible las categorías aspectuales. A estas variaciones rítmicas (que son al fin las formas rítmicas del movimiento que hemos reconocido para nuestro significante) la semiótica llama *modulaciones*, y clasifica en cuatro categorías:

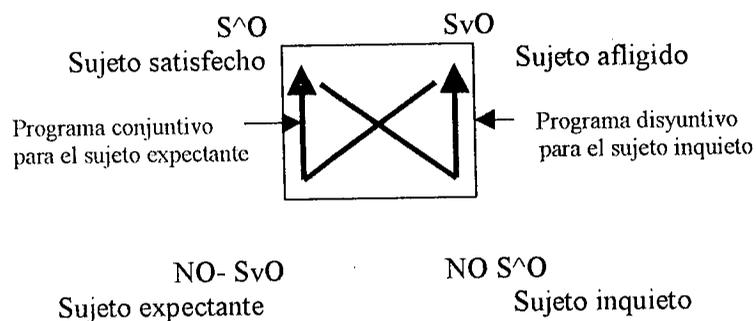
- a. *Modulación de apertura*: como el efecto de apuntar hacia un objetivo y acelerar el devenir de los eventos.
- b. *Modulación de presión*: inverso al de apertura; cierra el devenir y detiene el curso para medir su evolución.
- c. *Modulación cursiva*: mantiene el curso del devenir acompañando sus fluctuaciones.
- d. *Modulación de puntuación*: que neutraliza los tres efectos anteriores. Se suprime el devenir porque se homogeneiza la secuencia en un todo

⁹ Greimas-Courtés, *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, aspectualización*, p. 41ss.

uniforme; se suprime la variación rítmica por una cohesión monótona de fuerzas.

3) El *dispositivo modal* es finalmente el cuadro de modalidades que las pasiones del sujeto presenta en el nivel semio-narrativo, cuadro de modalidades que como dijimos sobredeterminan sus estados de yunción con el objeto a lo largo del despliegue temporal del relato.

Zilberberg ha presentado una clasificación general de los estados pasionales según los estados de yunción en el esquema narrativo:



El dispositivo modal no sólo es un conjunto de modalidades, sino que presenta el orden sintagmático de una *serie modal*, un despliegue secuencial que permite reconocer la secuencia de yunciones. Si retomamos el ejemplo que menciona Greimas, la *obstinación*¹⁰ presenta un cuerpo de tres modalidades:

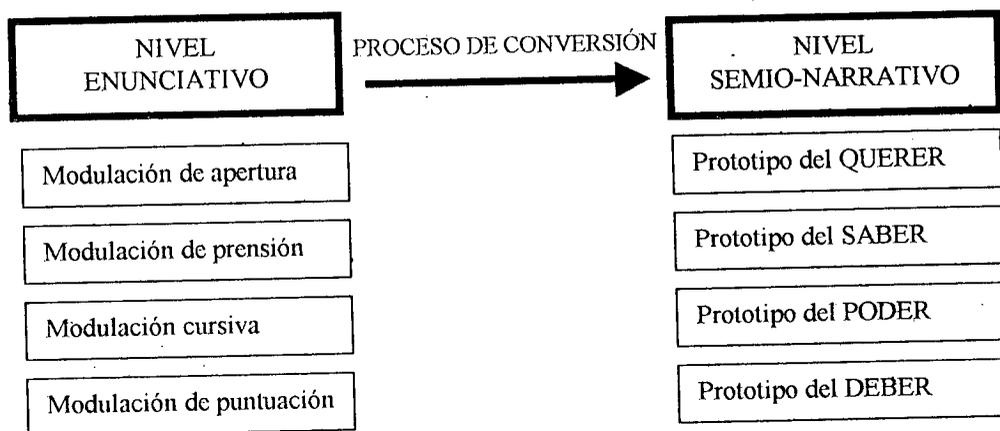
- *A. poder-no-estar (el sujeto se encuentra en peligro de fracaso)
- *B. saber-no-estar (saberse disyunto al objeto)
- *C. querer-estar (el sujeto insiste en estar conjunto a su objeto)

En la serie modal hay un orden sintagmático de presuposiciones donde la modalidad posterior presupone la existencia de la anterior (presuposiciones que no presentan una necesidad lógica sino que son tipificaciones de la historia –el dispositivo modal es un *primitivo*-), y así es posible determinar la dinámica secuencial del sujeto:

¹⁰ Greimas-Fontanille, Op.cit. p. 60

A → B → C donde B presupone a A y C presupone a B y A.

El dato clave para nuestra exploración está en el recorrido generativo: Greimas señala que desde la instancia enunciativa de la modulación hacia el nivel semio-narrativo de modalidades, hay un *proceso de conversión* en el cual las modulaciones se proyectan sobre el nivel como *prototipo de modalidades*. Mediante este proceso es posible entonces reconocer relaciones de significación entre modulaciones y modalidades¹¹:



¹¹ ibid. p. 34

IV. GLOSARIO

DESEMBRAGUE (-embrague)

Es el acto comunicacional, del lado del “habla”, por el cual se produce una proyección objetivante del mundo, se disyunta el *yo-aquí-ahora* de la enunciación por un *no yo-allí-entonces* de la historia narrada. Del lado del sistema formal el desembrague se levanta como la hipótesis fundamental del paso, en el recorrido generativo, de la instancia enunciativa a la enunciva, instaurando disyunciones en los tres ejes enunciativos: desembrague temporal (o *temporalización*), desembrague espacial (*espacialización*: el paso de una espacialidad enunciativa a una enunciva), y desembrague actancial, sea éste enunciativo (que instala los actantes de la enunciación) o enuncivo (para los actantes de los enunciados narrativos).

El embrague, pues, es el retorno a la escena enunciativa del yo-aquí-ahora, sea por suspensión o por denegación de la instancia del enunciado. En nuestro caso, las condiciones factuales de convergencia espacial definen, ya en el recorrido generativo, un embrague por *suspensión homocategorica*, por el cual las categorías de espacio-tiempo-persona entre desembrague y embrague son las mismas, pero con la fundamental diferencia que nuestros “ejes deícticos” han regresado de un plano categorial (formal-lingüístico) a un plano existencial. (Greimas, 1979). Véase también D. Bertrand, *Narratividad y discursividad: puntos de referencia y problemáticas*, Sentido y Significación, Premia, 1987, pp. 13-44.

ENCATÁLISIS

Según Hjelmslev, “entidades encatalizadas” o interpoladas (de significado) son aquellas que se reponen por otras entidades por tener entre ellas (dos funtivos) una función de *cohesión* (sea por determinación –entre una constante y una variable- sea por

interdependencia –entre dos constantes). De esta manera puede entenderse el vacío del texto “llenado por interpretación” como un lugar determinado por el propio discurso (en el Nivel Enunciativo). Pues existen en el enunciado entidades *realizadas* que se encuentran cohesionadas a otras que no lo fueron. (Hjelmslev, 1943).

ESPACIAR

einräumen. “Al “ser en el mundo” es inherente una peculiar espacialidad caracterizada por los fenómenos del desalejamiento y la dirección . “El “ser-ahí” “espacia”, en tanto existe fácticamente...” (Heidegger, 1927).

Retomamos este término heideggeriano para aludir a la estructura bipartita del espacio existencial, por la cual decimos que el ser cabe espacia en dos modos: “desaleja” en el *sitio* (acordando con la tradición antropológica sobre la *territorialidad*) , pero “tensa” en el *ritual*.

ESPACIO EXISTENCIAL

Tomamos el término de Christian Norberg-Schulz, en especial atendiendo a la estructuración del espacio por *elementos y niveles*.

Sin embargo, enfatizamos su carácter *existenciarlo*. El espacio existencial no es sólo “un sistema relativamente estable de esquemas* perceptivos”, sino que es, antes, la espacialidad del ser cabe en su mundo circundante y fáctico. Y tal espacialidad estructura su *conformidad* en elementos y niveles, los cuáles nosotros hemos remitido a la estructura bipartita de sitio y ritual.

En cuanto a los *niveles* previstos por Schulz, (*geográfico, de la campiña, urbano, de la casa, de la cosa*) los tomaremos como categorías provisionarias, pues sin hallar contradicciones con Schulz hemos dicho que el factor estructurante entre niveles del espacio existencial es la lábil demarcación de su borde territorial, la definición cada vez nueva del par dentro-fuera y, sobre éste, la decisión de un punto de vista territorial o interterritorial del sitio.

ESQUEMA

Schulz señala que la percepción de los elementos de espacio existencial* depende de sus *esquemas perceptivos*, identificados con las *gestalt* de la teoría de la Forma (que no son más que continuidades homeomorfas), tomando la categoría de Piaget: “es la estructura o la organización de las acciones, tales como se transfieren o se generalizan como motivo de la repetición de una acción determinada en circunstancias iguales o análogas”. Para Piaget, los esquemas de espacio-tiempo se construyen ya en el nivel senso-motor, previo al lenguaje. (Piaget, 1969; 1977).

EXTEROCEPTIVIDAD-(propioceptividad-interoceptividad)

La noción de exteroceptividad ha pasado desde la psicología a la semiótica provocando ciertos desajustes con el alcance del término. En del diccionario Greimas reconoce que “1. El conjunto de las categorías sémicas que articulan el universo semántico (considerado como coextensivo de una cultura o de una persona) puede clasificarse de acuerdo con la categoría clasemática *exteroceptividad / interoceptividad*, según que posean o no categorías correspondientes en la semiótica del mundo natural. [Que sean semas en correspondencia con objetos de la percepción y por lo tanto presenten alguna condición figurativa, o semas puramente noológicos o del orden de lo ideológico. Además, las dos categorías han sido utilizadas para clasificar primero el universo inmanente de semas nucleares (E) y contextuales (I) , y una segunda vez para clasificar en la manifestación los semas contextuales o clasemas]. Las denominaciones de esta categoría de inspiración demasiado psicológica, fueron reemplazadas, en algún momento, por las de semiológico / semántico, lo que no dejó de suscitar algunas ambigüedades. Homologando

exteroceptividad : interoceptividad

semiológico : semántico

figurativo : no figurativo

proponemos designar como no figurativas o abstractas a las categorías interoceptivas. 4. De ahí que el campo de la semántica comprendido por el término interoceptividad sea el lugar en que se sitúe la problemática de los universales del lenguaje.”

En el reemplazo de las categorías hay un cruce que va desde la actividad perceptiva a la semántica del plano de contenidos del lenguaje, y en ese salto tenemos que algo se pierde por la traducción. En efecto, homologar lo interoceptivo a lo no figurativo no es exactamente igual a la noción de interoceptividad que refiere Francès, donde lo interoceptivo alude a una *actividad organizativa* del registro perceptual, a través de la evocación del percepto a un saber previo: “El hecho de que la evocación de la significación del objeto sólo se produce por la intervención de las leyes y propiedades formales no debe permitir que se desconozcan las modificaciones perceptuales resultantes de esa evocación. La anterioridad de cierto grado o estado de organización que permite la interpretación del estímulo no excluye en absoluto la presencia de una acción en retorno de la significación sobre el percepto, que lo conduce así a grados o estados más elaborados...” Es decir, la interoceptividad no es la ausencia de lo figurativo sino la misma selección y construcción de las figuras del discurso, aunque bien, tras la demarcación de la figura se halle la focalización ideológica del sujeto. De hecho, la semántica estructural reconoce esta operación cuando advierte sobre la inestabilidad de la figura sémica del lexema, cuyos semas nucleares son reconfigurados por el contexto sintagmático de las isotopías semánticas del orden interoceptivo. Cf. Piaget-Fraisse-Francès *La percepción*, pp. 267-268. Greimas-Couttes, *Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*, p. 225-226. Greimas, *Semántica Estructural*, pp. 182-184.

INMANENCIA, principio de.

Uno de los principios fundacionales de la lingüística estructural, que señala la estructura autónoma de sentido del objeto textual en sí mismo, capaz de producir sentido desde las formas del sistema de la lengua.

En semiótica narrativa Greimas refiere el eje inmanencia / trascendencia a una distinción interna al modelo actancial*, donde inmanente es la instancia del texto sujeto-objeto, y trascendente la instancia destinador-destinatario, que en el recorrido narrativo canónico corresponde al “contrato inicial”. Nosotros en cambio tomaremos una postura más cercana al análisis del discurso y a la pragmática peirciana por la cual se ha asumido la trascendencia del texto en tanto *factualidad discursiva*, contexto externo desde cual el

discurso es producido y consumido, y a diferencia de Eliseo Verón sostendremos la existencia y delimitación de ambas dimensiones o campos como instancias metodológicas necesarias para no caer alternativamente en el “solipsismo textual” o la “dispersión meta-discursiva”. (Blanco-Bueno, 1980)

INTENCIONALIDAD

En Husserl, *intencionalidad* se circunscribe a la condición de la conciencia intencional operante, que para constituir sus objetos temporales realiza activamente un doble movimiento “perspectívico”: longitudinal, como el encadenamiento simultáneo de retenciones y protenciones, y transversal, como el que construye la síntesis ideal del objeto por sus manifestaciones en la línea sucesiva del tiempo.

Ahora bien, al pasar (con Carr) de una fenomenología reflexiva a otra existencial, la intencionalidad en tanto primado del *advenir* fundamenta la condición teleológica de la acción humana y el carácter de deseabilidad de sus premisas (Anscombe), aunque no implique por ello que nosotros debamos reducir a lo puramente consciente y voluntario nuestra noción de *deseo*.

ISOTOPIA

Iteratividad o reproducción de semas* a lo largo de la cadena sintagmática del texto, que provocan en él la redundancia de sentido y homogeneizan su contenido a lo largo de su extensión. Es, en la vieja terminología, **isotopía semiológica** cuando acontece en el nivel figurativo*, es decir, cuando el sema repetido es un sema que pertenece a los núcleos sémicos de las figuras del discurso (“el mundo ambiental”). Es **isotopía semántica** cuando la unidad que se repite es un clasema, de modo que ella funda el “tema” o las distintas dimensiones de lectura del texto (“los universos ideológicos”). (Greimas-Courtés, 1979)

OBJETO *a*

“El objeto *a* (pequeño *a*) no es un objeto del mundo. No representable como tal, no puede ser identificado sino bajo la forma de «esquirlas» [«éclats»]: esquirlas,

fragmentos brillantes, brillos) parciales del cuerpo, reducibles a cuatro: el objeto de la succión (seno), el objeto de la excreción (heces), la voz y la mirada.

...Al principio de su enseñanza, Lacan designa con la letra *a* al objeto del yo [moi], el «pequeño otro». Se trata entonces de distinguir entre la dimensión imaginaria de la alienación por la cual el yo se constituye sobre su propia imagen, prototipo del objeto, y la dimensión simbólica donde el sujeto hablante está en la dependencia del «gran Otro», lugar de los significantes. En el seminario La ética del psicoanálisis (1960), Lacan retoma de Freud, esencialmente del Proyecto de psicología (1895) y de La negación (1925), el término alemán *das Ding*. «Das Ding» es la cosa, más allá de todos sus atributos. Es el Otro primordial (la madre) como eso real extraño en el corazón del mundo de las representaciones del sujeto, por lo tanto a la vez interior y exterior. Real también por inaccesible, «perdido» a causa simplemente del acceso al lenguaje. El descubrimiento y la teorización por D. W. Winnicott del objeto transicional (ese objeto que puede ser cualquiera: un pañuelo, un pedazo de lana, etc., hacia el cual el niño manifiesta un apego incondicional) fueron saludados por Lacan, más allá del interés clínico de este verdadero emblema del objeto *a*, porque el autor reconoció allí la estructura paradójica del espacio que este objeto crea, ese «campo de la ilusión» ni interior ni exterior al sujeto.

El objeto *a* no es por lo tanto la cosa. Viene en su lugar y toma de ella a veces una parte de horror...(*Diccionario de conceptos...*)

RECORRIDO GENERATIVO

Dentro de su campo inmanente, y en el plano de contenidos de la lengua, es el recorrido que los componentes de significado realizan a través de distintas estructuras articuladoras, por las cuales es producido el *texto* en tanto objeto semiótico.

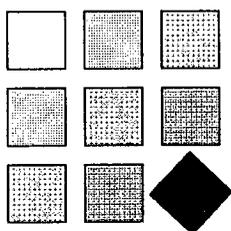
El desarrollo del modelo generativo ha avanzado hasta completar mutuamente las estructuras discursivas con el nivel enunciativo (o discurso con enunciado), y reconocer en éste tres niveles de enunciación. (Véase Anexo).

Tampoco deberemos confundir con el *recorrido narrativo canónico*, estructura de componentes sintagmáticos que componen la secuencia narrativa general de todo texto, (sea ésta realizada o no en su existencia semiótica): 1. Contrato inicial / 2. Competencia (o

prueba calificante) / 3. Performance (o prueba principal) / 4. Sanción (o prueba glorificante).

RETÓRICA, plástica, iconoplástica

Seguimos aquí las definiciones del Grupo μ : En primer lugar llamamos *retórico* a aquel efecto de significado provocado por una *desviación* en el uso de un elemento signifiante dentro de su contexto sintagmático. Para el caso de los enunciados plástico-visuales esta desviación se realiza de una norma sintagmática local, o puramente inmanente. Es decir, que es el propio enunciado el que crea o establece su norma y al mismo tiempo la desvía por medio de algún componente. Volvamos a nuestro sencillo ejemplo de *isometría*:



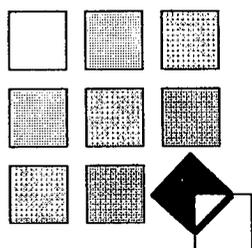
En este enunciado plástico podemos ver en conjunto sus componentes retóricos:

- a. La Norma. Las leyes de composición sintagmática que establece el propio enunciado:
 1. Cuadrícula ortogonal de nueve particiones; 2. Un espacio de distancia constante entre cada partición; 3. Una ley de gradabilidad continua de blanco a negro en sentido diagonal.
- b. Elemento "base": Es la unidad tipo instaurada por la propia norma que se repite a lo largo del enunciado. En nuestro caso la superficie del *cuadrado*.
- c. Caracteres invariantes: Son todos aquellos que se repiten sin cambio alguno, sean de la ley sintáctica o sean propios de la base, y que producen redundancia de información: la cuadrícula ortogonal; la ortogonalidad de cada cuadrado; el mismo tamaño de cada partición, etc.
- d. Elemento "figurado": O desviado. Aquel que se desvía de la norma conservando ciertos invariantes pero reconfigurando otros. A partir de aquí no es la figura retórica

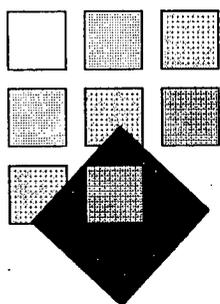
la que concentra significado sino en realidad la que desvía el contenido del total del enunciado y obliga a revisar el conjunto de la composición.

Habrà un *tropo* plástico cuando el elemento figurado ocupe y reemplace al elemento base que ahora queda ausente, en la posición sintáctica que le correspondía. Es nuestro caso: El cuadrado rotado está *en lugar de* aquella base que debería estar.

Habrà un *emparejamiento* plástico cuando el elemento figurado está co-puesto con el elemento base. Por ejemplo:



Además, vemos que en los dos casos, sea en ausencia o en presencia de la base, la figura está en el *lugar sintagmático* que corresponde a la base: Se trata de una retórica *conjunta*. Puede darse el caso en que la figura en cambio tome otra posición sintagmática y entonces tendremos una retórica *disyunta*:



SEMIÓTICA

Existe un criterio consensuado por el cual se distinguen los términos *semiología* y *semiótica* según sus escuelas fundadoras; la primera para aludir a la estructuralista, centrada en el sistema de la lengua, la segunda para aludir a la pragmática, en especial la

teoría semiótica de Peirce. Nosotros optamos por el criterio greimasiano que considera ciertas variantes: Tomando la tipología de las semióticas de L. Hjelmslev, *semiología* es la meta-semiótica o campo científico de conocimiento general de los signos, mientras que *semiótica* se reserva para las teorías particulares de *grupos significantes* particulares. (Greimas-Courtés, 1979)

Hablamos de semiótica arquitectónica por una triple especificidad: porque el significante en cuestión depende de la materia del espacio arquitectónico / urbano; porque es signo *para* la semiosis del habitar (de prácticas interpretantes); y porque en tal corte de semiosis, la sustancia espaciotemporal-existencial del significante lo hace esencialmente *narrativo*.

SER CABE

Sein bein (der Welt): ser cabe (el mundo). Significa que el ser “es espacial”. En tanto el ser-ahí presenta una estructura existencial como *ser-en-el mundo*, el ser “en” es definido como ser cabe, en tanto éste es “poseído” o “absorbido” en el habitar. Se opone radicalmente al “estar colocado en” el espacio, o a la idea de que el humano es un ser espiritual que es “metido en” un espacio corporal.

SIGNIFICACIÓN

Reservamos el término como sinónimo de *función semiótica*, es decir como la reunión entre significante y significado, constitutiva de todo signo segmentado y articulado en un sistema semiótico. Durante el desarrollo de la tesis oponemos el término alternativamente a *sentido* y a *significatividad*.

Conservamos para *sentido* su definición puramente semiótica, como el contenido producido en un texto por sus unidades *actualizadas* en su cadena sintagmática (a diferencia de la existencia semiótica *virtual* de las unidades de significación), alejándonos de una ontología existencial (Greimas, 1970).

En cambio, para *significatividad* seguimos la traducción de *bedeutsamkeit* de José Graos según Heidegger: “el todo de relaciones” del plexo de sitios, no como valor

“adherido” sino como estructura originaria de vínculos que da una comprensión espacial al ser-ahí, “en la cual es” en-el mundo. (Heidegger, 1927).

TEMPORACIÓN

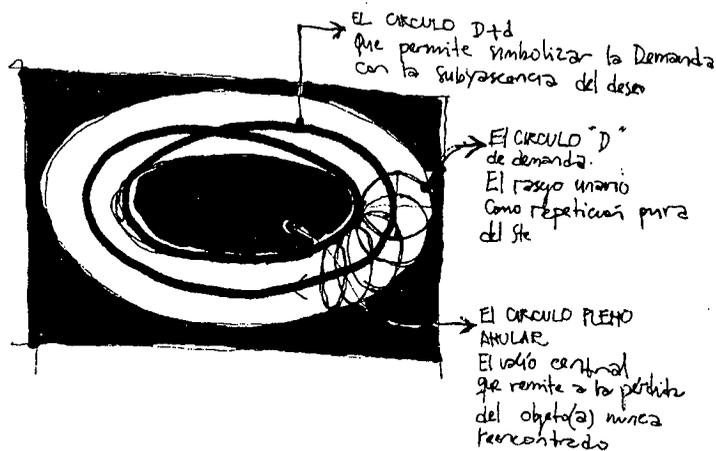
Zeitigung. Heidegger utiliza este término para especificar los *modos* en que se vinculan los tres éxtasis de la temporalidad (*existenciariedad-facticidad-caída*) en su unidad estructural. Habrá entonces una temporación impropia (desde el presentar o caída) y una propia (desde la existenciariedad o advenir).

Nosotros hemos tomado prestado el término para referirnos a los *modos* en que el ser cabe temporacia desde la unidad espaciotemporal de sitios y rituales. Aludimos también, como Heidegger, a que estos modos pueden ser propios o impropios en función de la “condición poética” de su habitar. (Heidegger, 1927; 1953).

TORO (cuerpo tórico)

En el *Seminario 9, La identificación*, Lacan recurre a las propiedades topológicas del toro, en principio para homologar la “proyección mental de una superficie”, de la cual alude Freud en *El Yo y el Ello* en cuanto al yo como *cuerpo*, con la superficie topológica del toro. Tal correspondencia le permite espacializar la corporeidad del sujeto en tanto fundada en su carencia, en su no-totalidad, opuesta al cierre de la superficie de la esfera (que sí puede reducirse continuamente a un punto en tanto superficie *simplemente conexa*)

Pero en cuanto las propiedades topológicas del toro son remitidas a la noción de *rasgo unario**, esto permite a Lacan derivar la constitución del yo-cuerpo como efecto doble del lenguaje, sea por identificación imaginaria (totalizadora, continua) o por identificación propiamente simbólica (singularizante, discretizante). Y entender a su vez, sobre una misma superficie (un mismo espacio corporal) y sobre un mismo jalonamiento en el proceso, el vínculo fundacional entre la relación dentro-fuera y la relación aquí-allá que opera en ambas identificaciones a través del rasgo unario. (Lacan, 1961-1962).



RASGO UNARIO

“(fr. *trait unaire*; al. *einzigster Zug*) Concepto introducido por J. Lacan, a partir de Freud, para designar al significante en su forma elemental y dar cuenta de la identificación simbólica del sujeto.

Según Freud, cuando el objeto se pierde, el investimento que se dirigía a él es reemplazado por una identificación que es «parcial, extremadamente limitada y que toma solamente un rasgo (al. *einzigster Zug*) de la persona objeto» (Psicología de las masas y análisis del yo, 1921). A partir de esta noción freudiana de identificación con un rasgo único, y apoyándose en la lingüística de F. de Saussure, Lacan elabora el concepto de rasgo unario.

Según Saussure, la lengua está constituida por elementos discretos, por unidades que sólo valen por su diferencia. En ese sentido, Lacan habla de «ese uno al que se reduce en último análisis la sucesión de los elementos significantes, el hecho de que ellos sean distintos y de que se sucedan». El rasgo unario es el significante en tanto es una unidad y en tanto su inscripción hace efectiva una huella, una marca. En cuanto a su función, está indicada por el sufijo «-ario», que evoca, por una parte, el conteo (este sufijo se emplea para formar sustantivos de valor numeral) y, por otra parte, la diferencia (los lingüistas hablan de «rasgos distintivos binarios», «terciarios»)...” (Diccionario de conceptos...)

Partiendo de la condición señalada por Saussure en el *Curso* para todo significante, (el valor de las letras “puramente negativo y diferencial”), Lacan reconoce en el significante una condición simbólica más allá de la apariencia sensible, por la cual éste sostiene al mismo tiempo su condición de semejanza (por ciertos rasgos invariables que se repiten en su realización) y su condición de diferencia (introducida por la pura posición sintagmática en la cadena de significantes). De este modo el rasgo unario concentra lo que subsiste del *objeto a**, pues el sujeto no repite el trauma en sí sino al significante que lo unifica como totalidad, pero también es lo que el sujeto “ha borrado” de esta experiencia originaria.

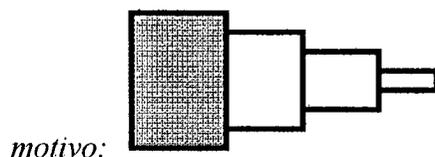
Esta doble condición de *a mayor semejanza mayor diferencia* es lo que nos permite a nosotros encontrar en el rasgo unario (y en el recorrido del tercer círculo del toro), el fundamento en la teoría psicoanalítica de la identificación, del espacio existencial *homotópico* o *ritual*. (S. Freud, 1921; J. Lacan, 1961-1962).

SIMETRÍAS

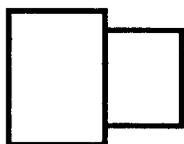
Las *simetrías* son formas ya estudiadas y conocidas en el ámbito de las morfologías arquitectónicas en la categoría de *morfologías generativas*, leyes de generación de estructuras formales del espacio, y sus organizaciones son mucho más ricas que la más conocida entre ellas, la simetría bilateral o especular. Pero sobre todo, hemos de detenernos en el hecho de que éstas son leyes que generan estructuras homotópicas, y que por ello producen formas del movimiento, *ritmos*. Las simetrías son la expresión morfo-plástica del espacio que produce en el registro del receptor una unidad espaciotemporal secuenciada (de aquí entonces la percepción de ritmos).

En términos generales podemos decir que las simetrías presentan las siguientes partes elementales:

- a) *El motivo*: es aquel elemento que se repite en la cadena de sucesión, y que tiene la pregnancia (fuerza) visual para homogeneizar incluso objetos diferentes en esa cadena. En nuestro ejemplo inicial, el motivo es un rectángulo.



- b) *La muestra elemental*: Es aquella célula rítmica mínima de motivos e intervalos entre motivos que se reconoce como unidad de repetición del conjunto, pues no sólo es el motivo el que se repite, sino los “intervalos”, los espacios entre motivos.

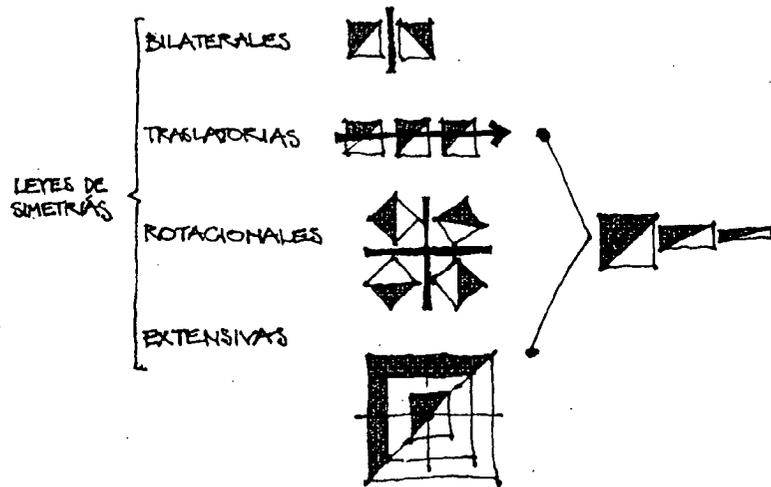


Muestra elemental: intervalo -cero



Muestra elemental con intervalo de valor “a”

- c) *Operaciones de superposición*: son básicamente tipologías simétricas, formas de organización de la repetición de células. Tanto los estudios de Wolf, Kuhn, y Weyl muestran cuatro operaciones simples de simetrías: *traslación*, *extensión*, *rotación* y *bilateralidad*, sin contar la *identidad* (la rotación completa del motivo sobre su propio eje, que vuelve a posicionarlo donde estaba al principio). Pero las formaciones simétricas pueden combinar varios tipos simples y generar ordenamientos rítmicos cada vez más complejos. Por ejemplo: en nuestro caso inicial se combina una simetría traslatoria con una simetría extensiva (o extensión traslatoria):



En las páginas siguientes transcribimos la tabla de Kuhn que registra catorce tipos de simetrías simples y compuestas.

OPERACIÓN DE SUPERPOSICIÓN CARACTERÍSTICA	EJEMPLO	OPERACIÓN DE SUPERPOSICIÓN DEL EJEMPLO
9. Extensión traslatoria (<i>te</i>)		<i>te</i>
10. Extensión rotatoria (<i>re</i>)		<i>re</i>
11. Extensión refleja (<i>se</i>)		<i>se</i>
12. Extensión helicoidal (<i>tre</i>)		<i>tre + te</i>
13. Extensión reflejo-traslato- ria (<i>tse</i>)		<i>tse + te</i>
14. Extensión reflejo-rotato- ria (<i>rse</i>)		<i>rse + re</i>

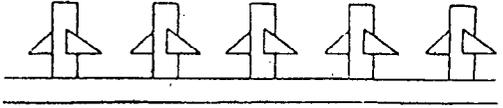
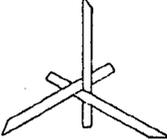
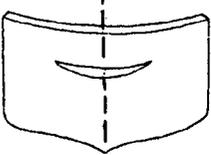
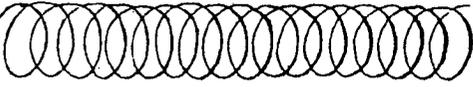
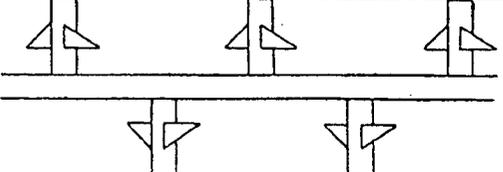
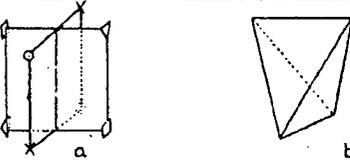
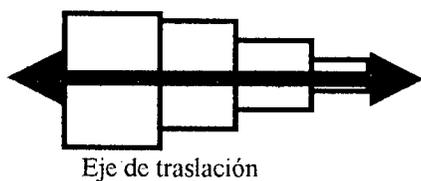
OPERACIÓN DE SUPERPOSICIÓN CARACTERÍSTICA	EJEMPLO	OPERACIÓN DE SUPERPOSICIÓN DEL EJEMPLO
2. Traslación (t)		t
3. Rotación (r)		r
4. Reflexión especular (s)		s
5. Extensión (e)		e
6. Rotación traslatoria o movimiento helicoidal (tr)		$t + tr$
7. Reflexión traslatoria (ts)		$t + ts$
8. Reflexión rotatoria (rs)		a) rs b) $r + s + rs$

TABLA 1. Las operaciones de superposición simples y acopladas.

d) *Organos de simetría*: se llama así a los elementos geométricos, virtuales o materializados, que regulan la repetición. Por ejemplo: mientras en la traslación tenemos un *eje de traslación* por el cual se desplaza el motivo, en la rotación hay un *centro* y un *eje de rotación* que regula el giro del motivo, y en la extensión un *centro de repetición*.



V. APLICACIONES METODOLÓGICAS

Herramientas semio-narrativas para el diseño arquitectónico

V.1. Anexo: Muestras arquitectónicas y material gráfico complementario

OBRA: TEMPLO BAPTISTA DE BARRIO NORTE

Ubicación: Laprida 1715. Barrio Norte. Capital Federal.

Año: 2001. Estado actual: En construcción.

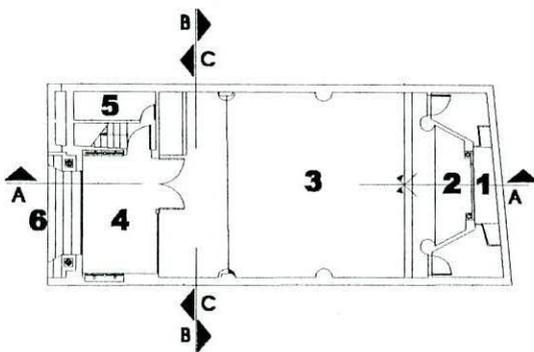
Estudio Hábitat y comunicación

Proyecto: Adriana León - Bruno Chuk.

Dirección de obra: Bruno Chuk.

0 5 10 Esc 1:300

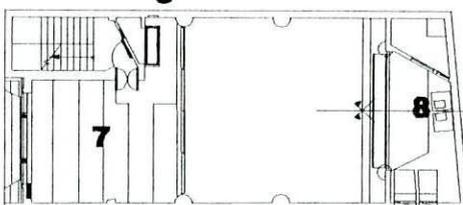
PLANTA BAJA



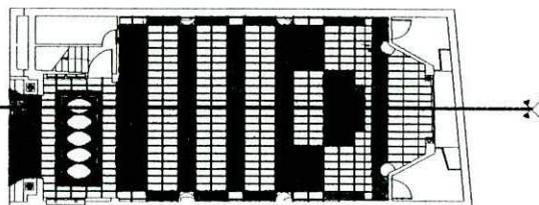
1. Bautisterio
2. Altar
3. Nave
4. Hall
5. Caja de escalera (Única circulación vertical)
6. Acceso. (Sobre línea municipal)
7. Entrepiso de la nave
8. Patio de luz
9. Cabina de control de luz y sonido

PLANTA ENTREPISO

9

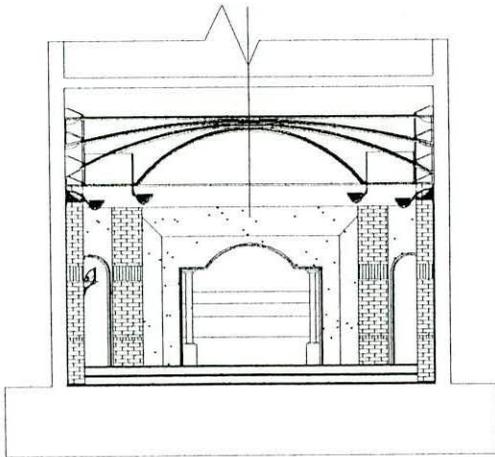


PLANTA SOLADOS

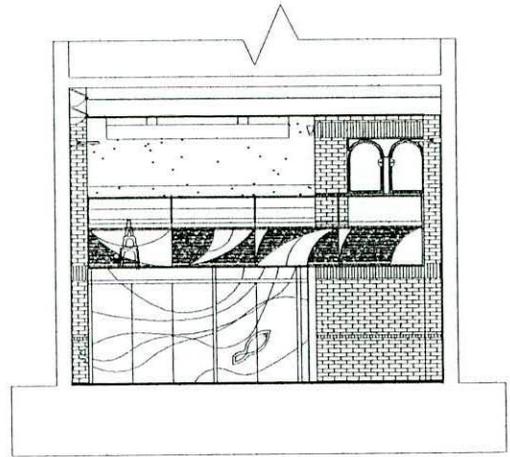


CORTE B-B

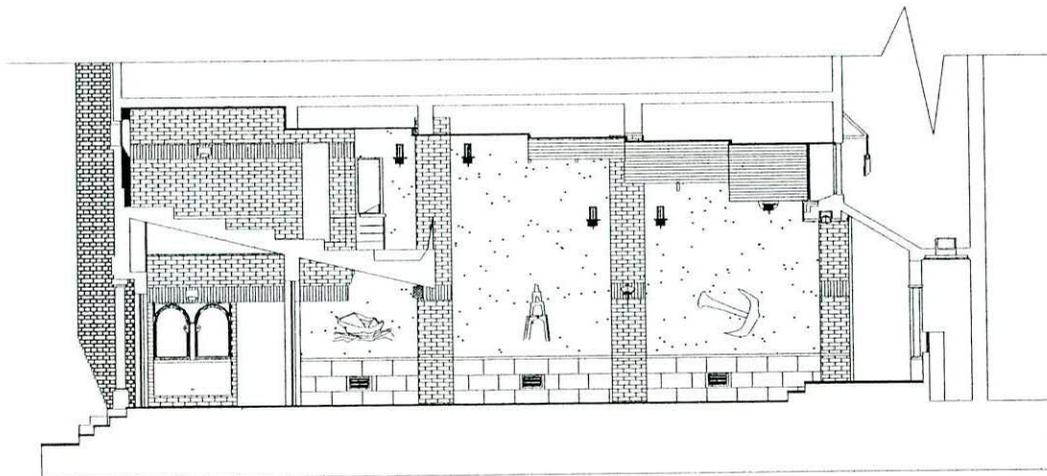
Esc 1;150



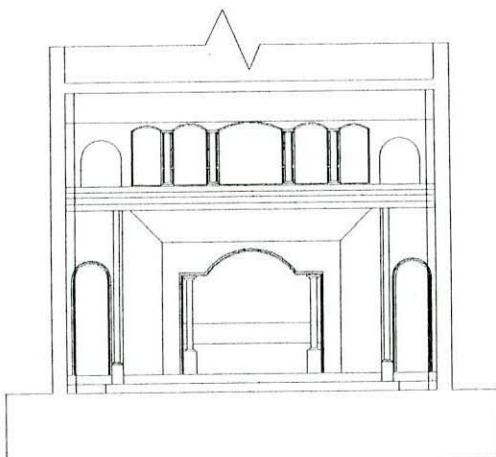
CORTE C-C



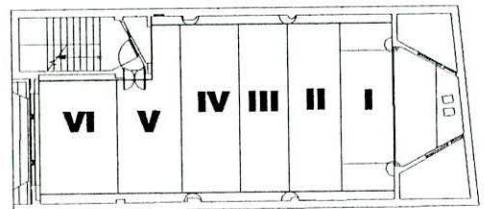
CORTE A-A



CORTE B-B: ESTADO ORIGINAL

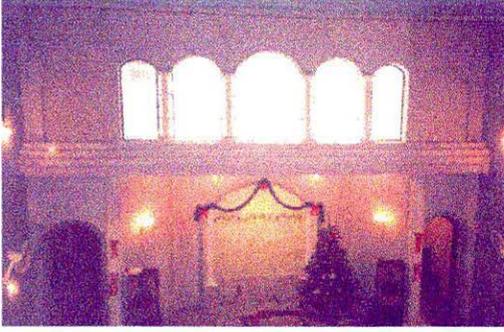


PLANTA CIELORASOS DE NAVE



- I. Bóveda I
- II. Bóveda II
- III. Bóveda III
- IV. Cieloraso plano IV
- V. Cieloraso plano V
- VI. Cieloraso plano VI

Documentación fotográfica complementaria

	<p>1 Fachada actual Sin tercer piso ejecutado.</p>
	<p>2 Altar Vista desde la planta baja en el momento de realizar un bautismo. Inicio de obra.</p>
	<p>3 Altar Vista desde entrepiso. Inicio de obra.</p>
	<p>4 Entrepiso Vista desde altar. Inicio de obra.</p>

OBRA: CENTRO DEPORTIVO CABALLITO

Ubicación: Yerbal 854. Caballito. Capital Federal.

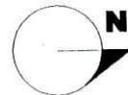
Año: 1999.

Estudio Fernando Guckenhelmer

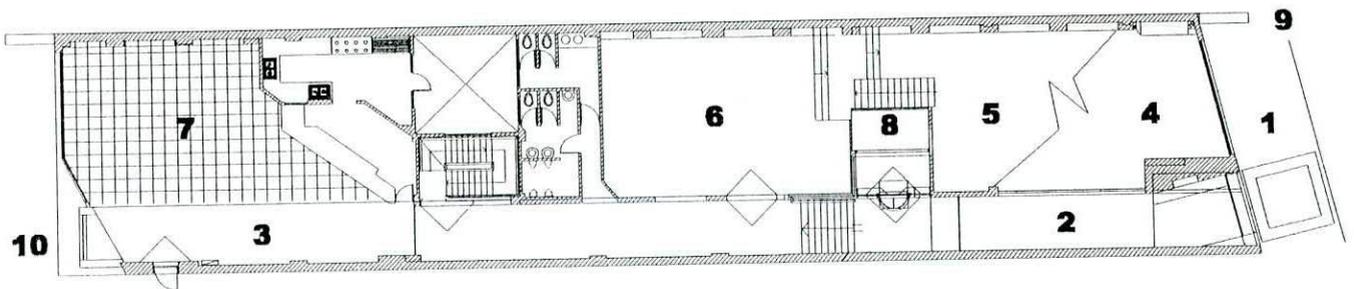
Proyecto y dirección de obra:

F. Guckenhelmer - Bruno Chuk.

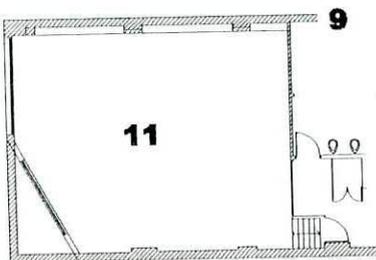
0 5 10 Esc 1:300



PLANTA PRINCIPAL

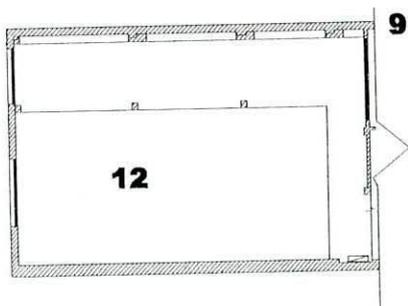


PLANTA PARCIAL DE SUBSUELO

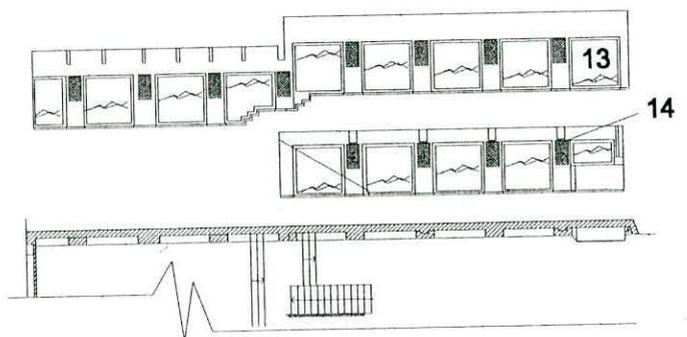


1. Acceso por vereda sur. (Detalle de dibujo en solado)
2. Pasillo de acceso (Nivel +0.17)
3. Pasillo de acceso. (Interpenetración con bar. Nivel +2.00)
4. Sala de aerobicos (Nivel +0.07)
5. Sala de musculación (Nivel +3.30)
6. Sala de musculación (Nivel +2.00)
7. Bar-Confitería
8. Recepción principal (Detalle de balcones y mostrador)
9. Medianera Oeste
10. Balcón de remate sobre subsuelo
11. Sala de musculación. (Nivel -1.30)
12. Sala de Step y danza. (Detalle de proyección 2do piso).
13. Detalles de Nichos de espejos. (aberturas de 2.10x2.10)
14. Detalle de posters sobre mochetas (0.50x1.00)

PLANTA PARCIAL DE PRIMER PISO



VISTA PARCIAL DE MEDIANERA OESTE EN LOCALES 4, 5 Y 6.



Documentación fotográfica complementaria

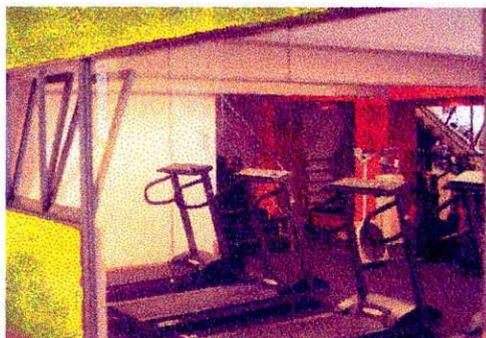
	<p>5 Fachada Reciente modificación De aberturas de planta baja. Inicio de obra.</p>
	<p>6 Sala 4 Planta baja Visual hacia medianera oeste. Inicio de obra.</p>
	<p>7 Sala 11 Subsuelo. Inicio de obra</p>
	<p>8 Afiche Ejemplo típico de posters encontrados en las salas de musculación. Inicio de obra.</p>



9

Acceso

Ultima etapa de obra.



10

Sala 4 en Planta Baja

Vista desde ventanal de pasillo de ingreso.
Ultima etapa de obra.



11

Recepción

Vista desde balcón.
Ultima etapa de obra.



12

Sala 12 de Primer piso.

Vista hacia medianera oeste.
Ultima etapa de obra.

OBRA: AUDITORIO ING. JUAN VICTORIA

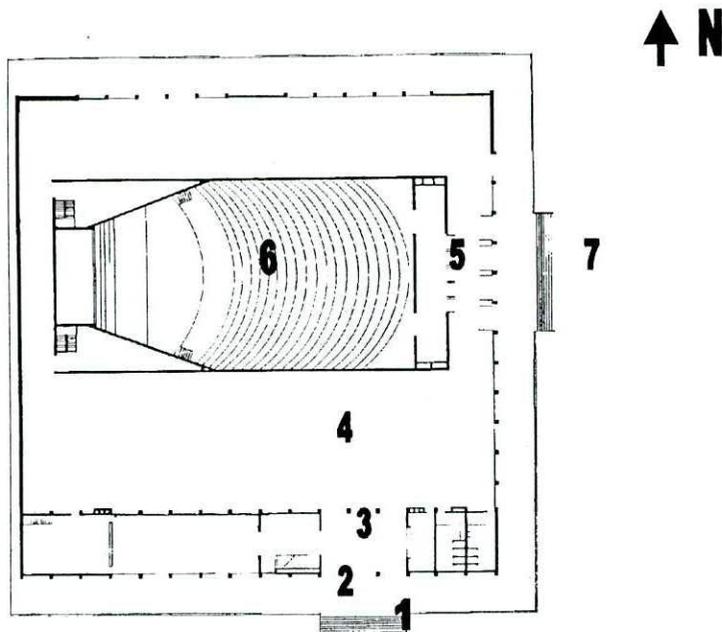
Ubicación: 25 de Mayo y Urquiza, Parque de Mayo. Ciudad de San Juan.

Año: 1970. Estado actual: Obra terminada y en uso.

Proyecto y dirección: Arq. Mario PraBaldi; Ing. Federico G. Malvarez

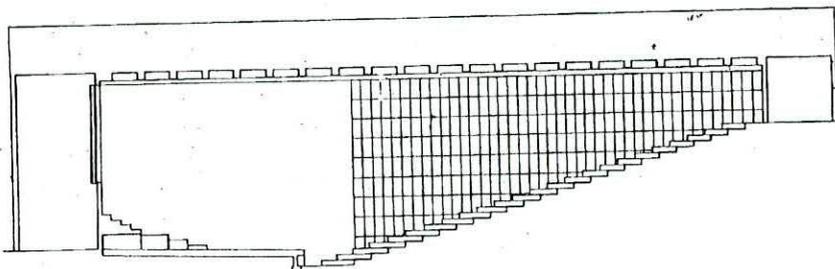


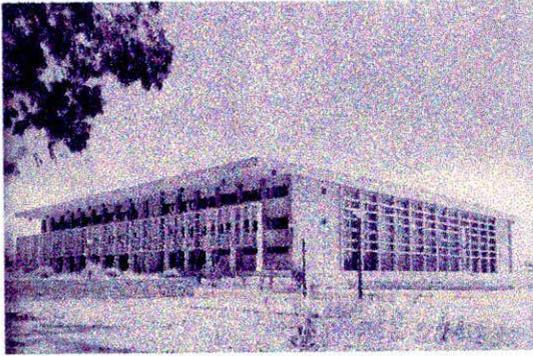
PLANTA DE AUDITORES



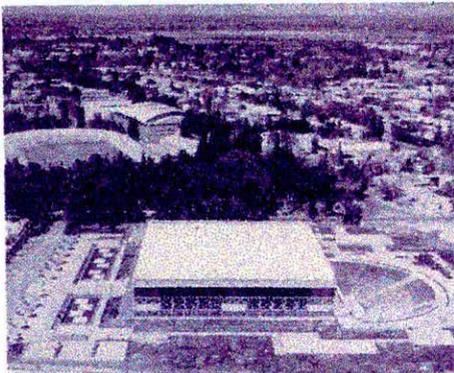
1. Jardín de acceso por calle 25 de Mayo / 2. Galería de fachada sur / 3. Recepción / 4. Hall de exposiciones y eventos / 5. Acceso a sala / 6. Sala de conciertos / 7. Acceso por playa de estacionamiento

CORTE LONGITUDINAL DE SALA DE AUDITORES

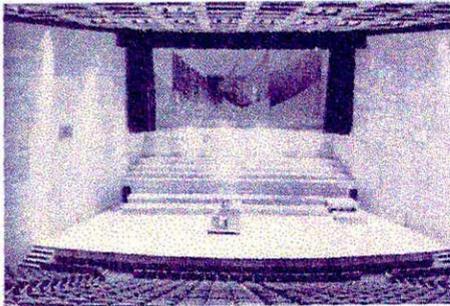




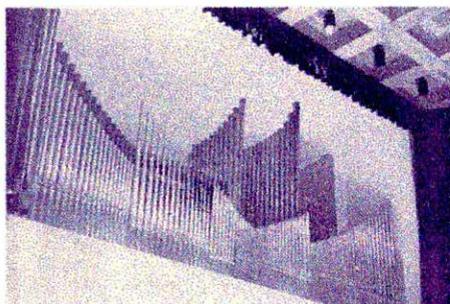
13
Vista en
escorzo
Desde calle
25 de Mayo.



14
Vista
panorámica



15
Escenario



16
Detalle de los
tubos del
órgano *

*Nota: Extractado de
Revista Summa, N.
44, Diciembre de
1971.

V.2. Sobre meta-lenguajes descriptivos

En el análisis descriptivo que comienza desde un espacio arquitectónico dado, en nuestro caso el auditorio, la tarea empieza por reconstruir la mirada del receptor-habitante y termina en el reconocimiento del relato espacial. En el medio del itinerario nos vemos en la necesidad de traducir los datos visuales del signo plástico, asumidos como dados en la práctica habitacional a su representación bidimensional gráfica, y de aquí al lenguaje escrito por medio del cual demos cuenta de las unidades de significado. Organizaremos el análisis en tres instancias que se corresponden con el recorrido generativo, donde cada una de ellas tendrá descriptores específicos:

1. De la captación visual a la propioceptividad: Es la instancia inicial en el Nivel Enunciativo.

Los mapas de puntos de vista: Señalan sobre las plantas de arquitectura el esquema de recorrido secuencial más representativo de las prácticas del receptor-habitante. En ese recorrido podemos señalar también el lugar exacto del campo visual de las imágenes seleccionadas.

El corpus de imágenes: Del recorrido elegido seleccionamos aquellas imágenes que a su vez sean más representativas del total del espacio percibido, entendiendo por representatividad tanto las visuales principales (las perspectivas favorecidas por el mismo espacio) como las perspectivas de mayor alcance o amplitud de su campo visual. Usaremos la perspectiva visual o proyección cónica como el sistema más cercano a la percepción del ojo. Será fotográfico en el caso del auditorio, y gráfico en el gimnasio y el templo, donde tendremos que reconstruir la mirada de un espacio sólo proyectado, irreal.

Descriptores de rasgos sémicos: Cada imagen seleccionada será analizada por un descriptor gráfico que desglosa los datos visuales por cada campo de propioceptividad 1,2 y 3 (los campos de propioceptividad homeomorfos), con el fin de registrar los distintos datos propioceptivos de la misma visual.

2. De la constelación sémica a las figuras del discurso: La instancia en la cual pasamos el umbral hacia el nivel discursivo.

El aparato crítico: Debe explicar por escrito y complementariamente con los descriptores visuales las relaciones sintácticas de los rasgos sémicos, y de aquí la emergencia del sema nuclear según los sub-códigos correspondientes. Aparece una primer limitación de meta-discurso al traducir un dato visual morfoplástico, (que además no está representado gráficamente por tratarse de una *tensión visual*) en la nomenclatura de una unidad mínima de significado.

Los mapas topológicos de figuras: Ya los hemos utilizado en los capítulos anteriores. Se trata de esquemas sobre las plantas de arquitectura de las continuidades homeomorfas y volumetrías homotópicas que el recorrido de imágenes puede reconocer del total del sitio. Con estos mapas cumplimos con dos instancias: retomamos los campos propioceptivos 4,5 y 6 (homotópicos) y registramos la “bisagra” entre propioceptividad e interoceptividad en la dimensión gestáltica, donde el nivel sémico se integra en el nivel figurativo.

Mapas mnémicos de figuras del sitio: Plasma el total de semas sobre el mapa de elementos homeomorfos. De esta manera puede surgir la nomenclatura de cada figura (o lexema) espacio-existencial (un segundo problema de traducción meta-discursiva), y las configuraciones de roles temáticos por simples sumatorias sintagmáticas de figuras que podrán ser reconocidas como los *ambientes* del rol.

Mapas mnémicos de figuras del ritual: Sobre las axonometrías de homotopías simétricas reconocemos las figuras modales involucradas en cada caso. Los mapas también sirven para advertir alotopías retóricas sobre el orden de las simetrías. Realizamos un mapa axonométrico por cada figura modal dada en las simetrías.

3. La erótica del espacio: Mímesis homotópicas del eje del deseo.

Ya en el nivel semio-narrativo, reconocemos el semema objeto de deseo según cada organización simétrica, la serie de estados modales y yuntivos del sujeto de deseo, y la localización temporal de los eventos.

El aparato crítico: Ahora deberá completar los datos gráficos de los mapas de figuras para reconocer los enunciados de estado del *orden del tener* y del *orden del ser*.

a. La construcción narrativa del objeto de deseo sigue este itinerario: se reconocen los semas que actualizan y repiten los órganos de simetría; de esa cadena sintagmática otorgamos una nomenclatura al semema *objeto*.

b. En cambio, la construcción del *sujeto* se realiza por su conjunción a objetos modales: se reconocen los semas actualizados por los invariantes homotópicos, (los motivos de las simetrías), y estos semas dan cuenta del valor o estado modal del sujeto en relación al objeto en cuestión.

c. El programa narrativo (la secuencia de estados y transformaciones) surge en el análisis por el desdoblamiento del sujeto modal en sujeto de estado: De su estado modal inferimos su estado yuntivo, siempre en relación al objeto implicado.

Mapas de localización temporal: Reconocemos las coincidencias espaciales entre las figuras del sitio (los “ambientes”) y los motivos de simetría que miman distintos objetos modales y así mismo distintos estados yuntivos. En esta coincidencia vemos el efecto de temporalización modal del espacio arquitectónico que reorganiza los ambientes del sitio según los estados yuntivos de su secuencia narrativa.

V.3. Nacer de nuevo y nunca más volver a nacer: el relato del templo

1. De la captación visual a la propioceptividad

a) Mapas de puntos de vista y corpus de imágenes

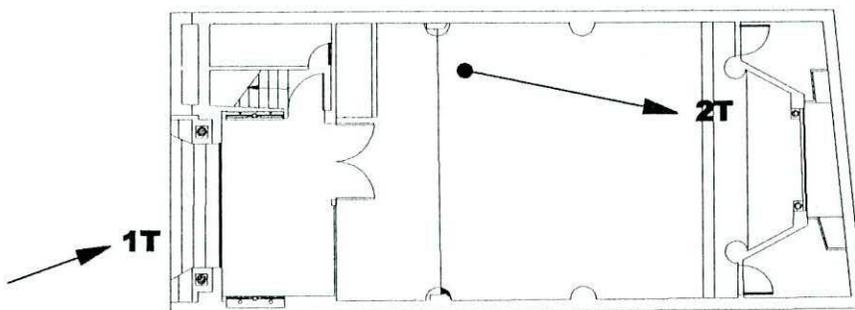
Decíamos que hemos tomado la opción en los tres casos por un punto de vista territorial, y ello porque nos interesa la lectura del usuario que “consume el servicio” del espacio en cuestión. El espacio de *actuación* tendrá entonces primacía sobre el espacio *hodológico* (III.1.1.2.), y será determinado por el sujeto que concurre a la ceremonia religiosa, que repite su rutina de gimnasia, que escucha un concierto de música. Por cierto que podrían proponerse otras lecturas territoriales, las de los estudiantes de música en el auditorio, la de los ministros del templo, la de los

directivos del gimnasio, pero siempre se tratará de tomar el lugar de un punto de vista que implique un recorte de actuación determinado que interese como focalización del proyecto de arquitectura, en este caso los usuarios que se apropian del espacio para recibir el servicio.

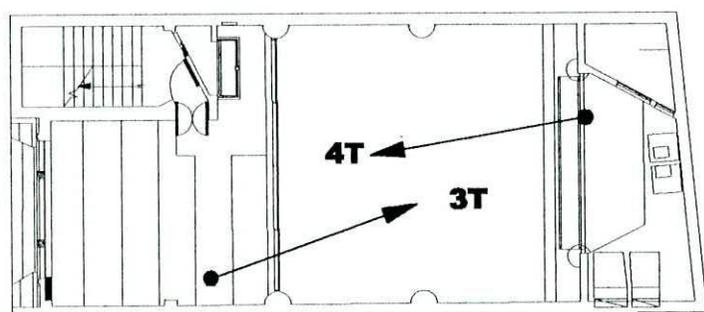
Las imágenes que veremos en el caso de los reciclajes son perspectivas a mano alzada o fotomontajes con técnica mixta (mano alzada y retoques digitales); las imágenes del auditorio pertenecen simplemente al repertorio fotográfico.

El circuito del feligrés:

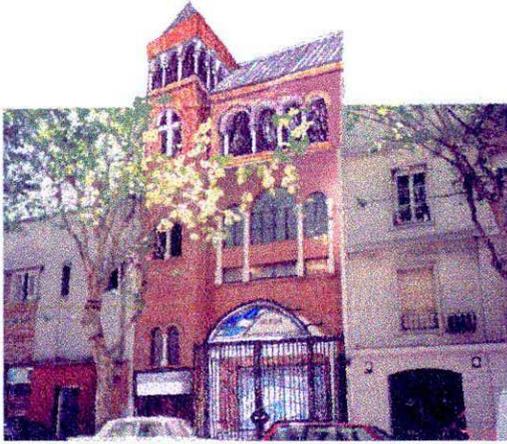
PLANTA BAJA



PLANTA ENTREPISO



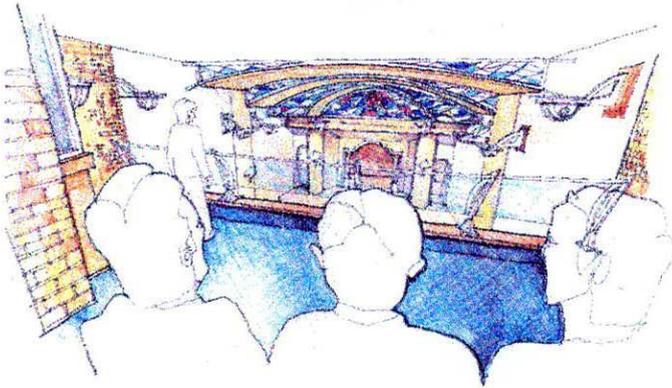




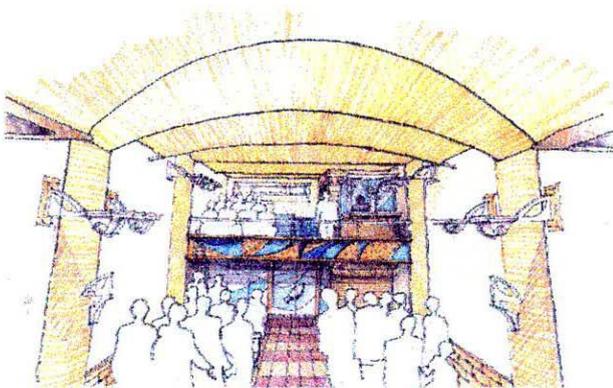
Visual 1T



Visual 2T



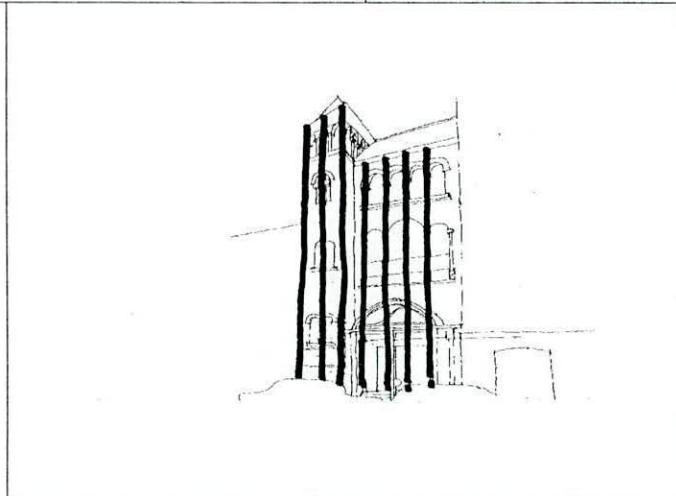
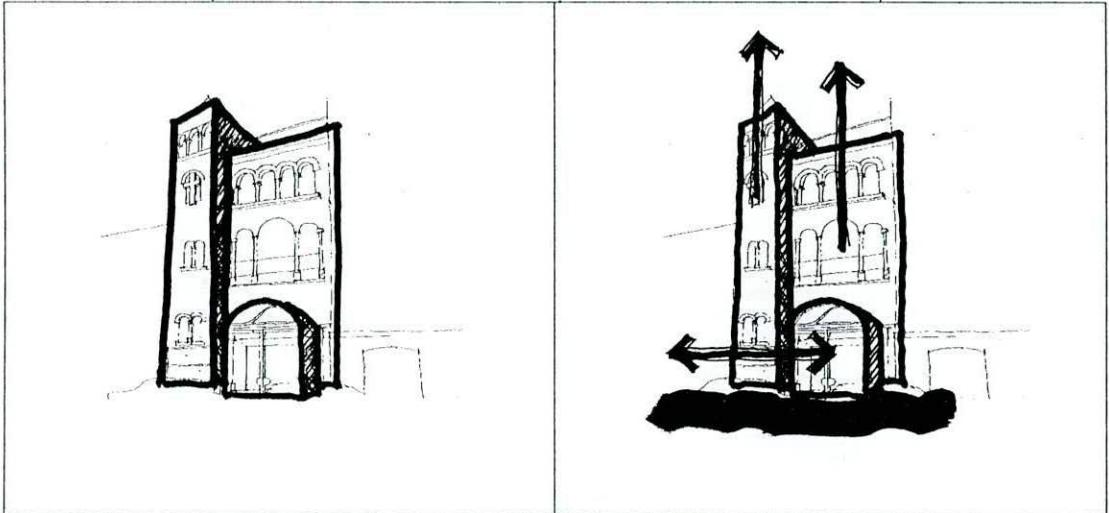
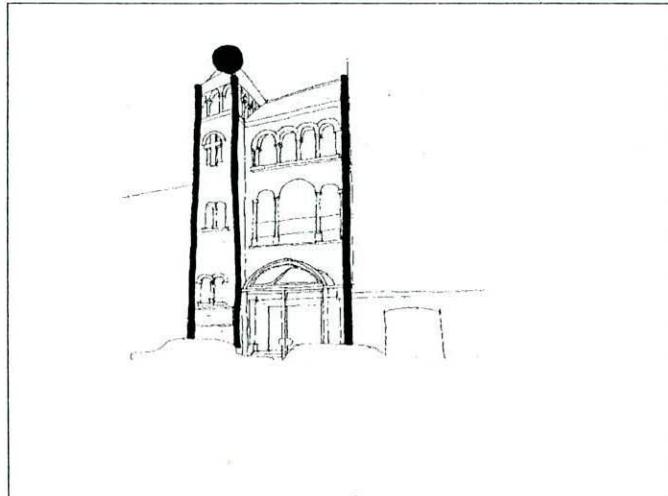
Visual 3T



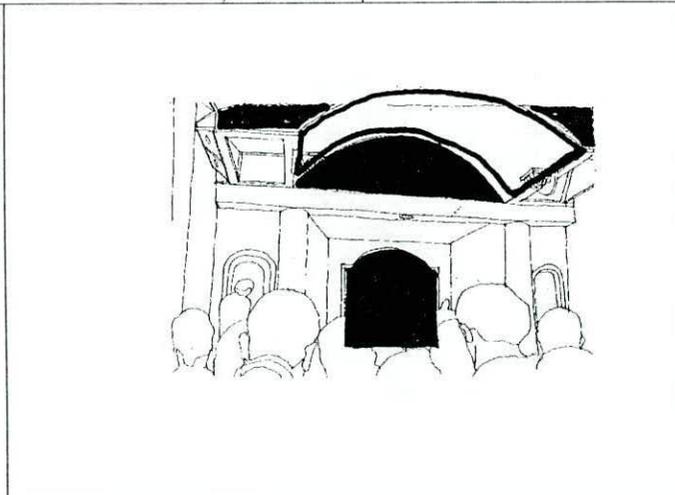
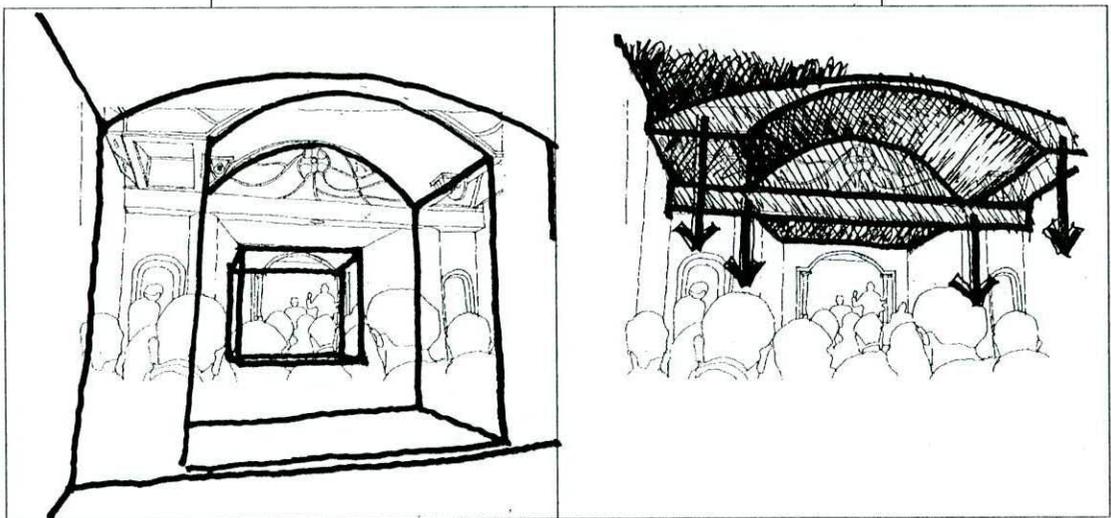
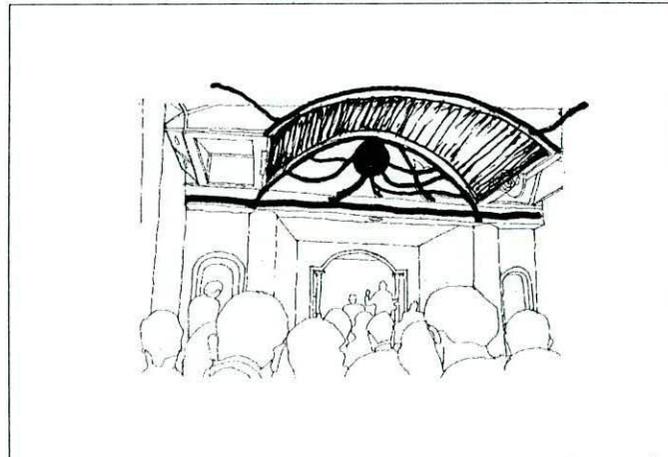
Visual 4T

b. Descriptores de rasgos sémicos

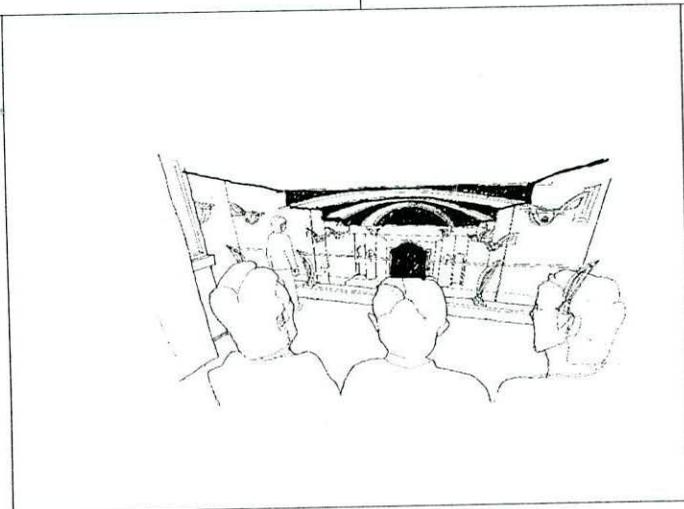
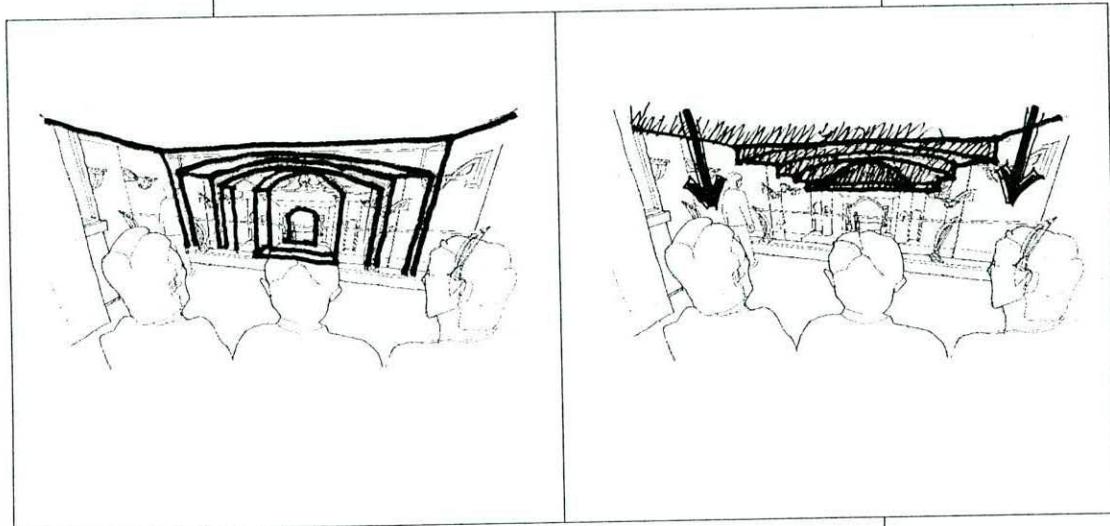
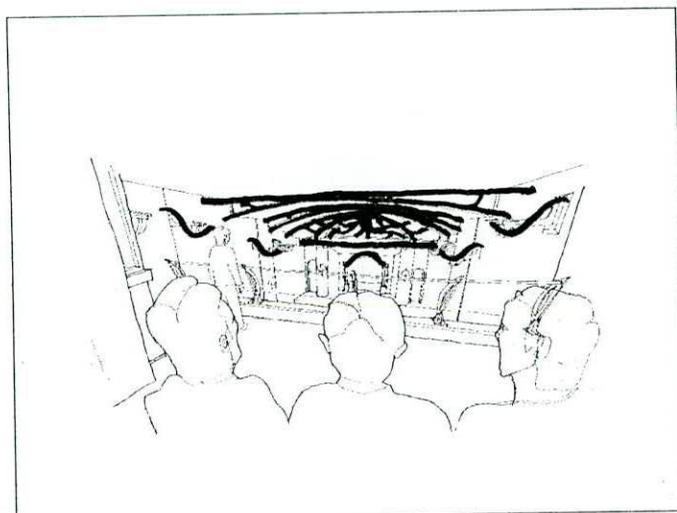
Visual 1T



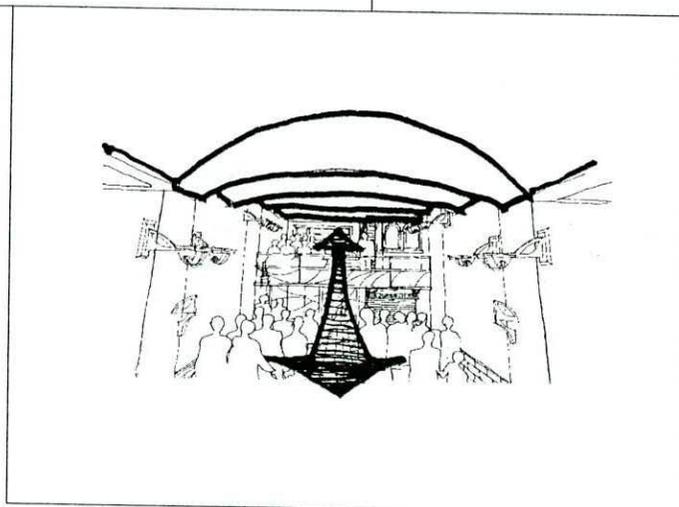
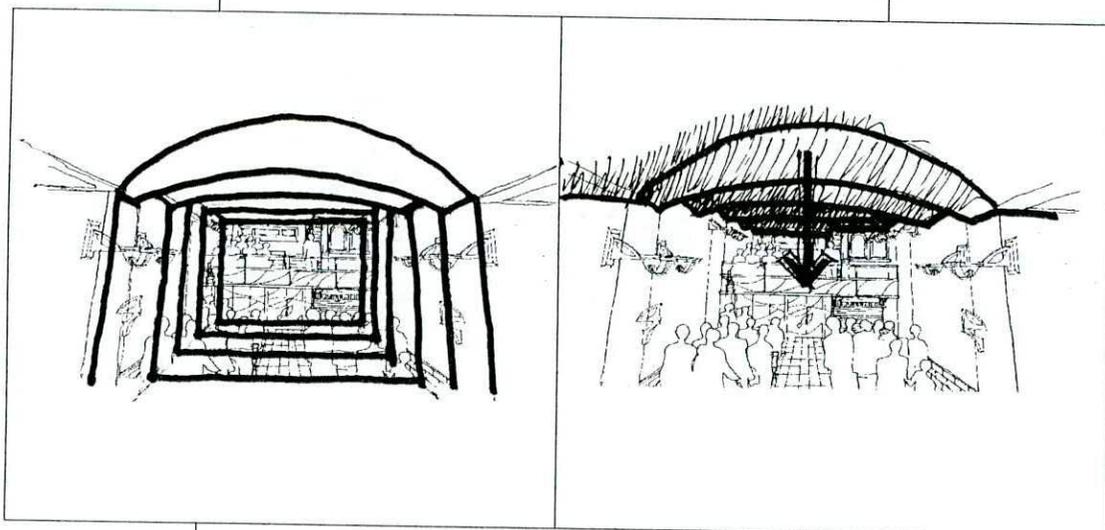
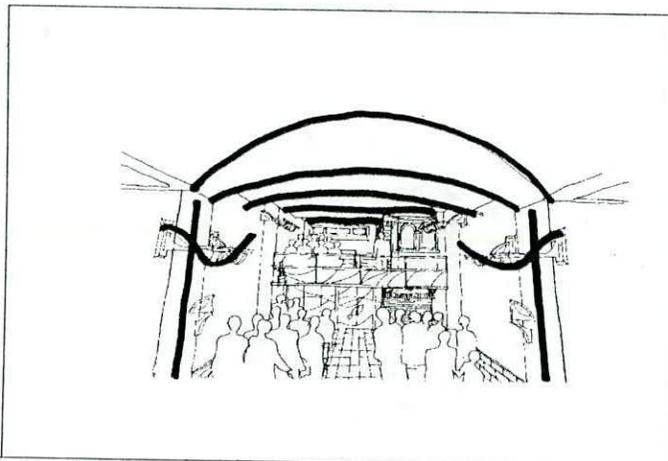
Visual 2T



Visual 3T



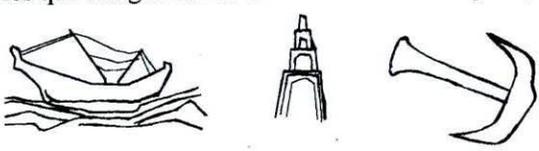
Visual 4T



2. De la constelación sémica a las figuras del discurso

a) Aparato crítico: descripción de semas

Veremos a continuación que el análisis descriptivo del nivel sémico se ajustará a cada caso particular. En el caso del templo reconoceremos primero *semas dominantes* que constituyen isotopías y *mecanismos retóricos* que rectifican sus connotaciones, concentrados sobre todo en los sub-códigos iconoplásticos e iconográficos. En el caso del gimnasio y el auditorio simplemente seguiremos por orden de campos propioceptivos, pues la lectura se abre a la diversidad de visuales y espacios. En todo caso el aparato crítico debe organizar su descripción (o predicción) en función del reconocimiento de aquellos campos y sub-códigos que presentan mayor actividad semiótica (de significación) por cada caso. En todo momento acompañaremos referencias a sub-códigos e imágenes de origen para volver hacia atrás y revisar la referencia, utilizando sus *siglas* para poder resumir y agilizar, por ejemplo: (IP) = Sub-código iconoplástico; 7G = Visual 7 del gimnasio.

<p>/agua/ /primitivo/ (IG)</p>	<p>Es un sema dominante sobre todo en el repertorio de <i>objetos</i> (campo2, visuales interiores) que acompañan el recorrido de la nave y que presentan una semántica iconográfica. No se aprecia en las visuales y por ello lo retomamos aquí: Sobre el revoque plástico símil piedra de las paredes estampamos en bajorrelieve copias de las figuras presentes en las primeras catacumbas cristianas. Cada una refiere al ambiente marino: la <i>barca</i>, el <i>faro</i>, el <i>ancla</i>. Y a su vez estas figuras en bajorrelieve acompañan al icono más importante del <i>agua</i>, dado por los cuatro vitrales (a los que categorizamos también como un "objeto").</p> <div style="text-align: center;">  </div>
<p>/movimiento/ (IP) (T)</p>	<p>Pero /agua/ es un sema en permanente compañía de este otro que presenta una semántica doble: por vía iconoplástica las curvas ondulantes presentes en los vitrales, en los cielorazos y en los artefactos de luz son la redundancia plástica del mover del flujo líquido. Por vía de la transformación de equilibrio (de la dimensión axial) el dato visual se transforma en un movimiento de implosión-explosión: desde el centro hacia los costados y de las medianeras hacia el centro de la nave; y de adelante hacia atrás por un mecanismo de inversión del factor <i>figura-fondo</i> en la profundidad del campo visual; la cruz del vitral central es la figura que se ubica en el fondo del campo visual:</p> <div style="text-align: center;">  </div>

<p>/sangre -de Cristo/ (EXV)</p>	<p>Tenemos claro que hay un simbolismo altamente convencional en el color de la cruz. Un detalle: el uso de los colores es totalmente dependiente aquí del manejo de la luz artificial (por el casi nulo suministro de luz natural). La cruz es una pieza independiente del vitral en relieve, de vidrio fundido a la cual se le realizará una perforación circular para encastrar una lámpara de haz concentrado con filtro de color rojo. Este haz "bañará" de luz cálida a las primeras dos bóvedas curvas, revirtiendo el efecto de luz fría de los azules y blancos.</p>
<p>/inmersión bautismal/ (E) (IP) (C) /comunidad/ (MIS)</p>	<p>Pasamos ahora a la dimensión gestáltica (campo 3), pues estos semas provienen del modo en que las bóvedas y vitrales resuelven el <i>factor de cierre</i> del lugar: La idiosincrasia del pueblo evangélico identifica claramente el protocolo bautismal(E) por inmersión de la persona adulta, en un cubículo de agua llamado "bautisterio" que por lo general se ubica detrás del altar (IP), como un recinto separado de la nave. Pero aquí la curvatura de la primer bóveda copia la curvatura del arco ya existente del acceso visual al bautisterio (Anexo; visual 2), y entonces el juego de bóvedas en apertura creciente se cierra <i>con</i> el bautisterio: la nave del templo se ha convertido en un gran bautisterio. Así también el mismo sema es dado por vía cinésica en el campo 2, pues los vitrales ubican al agua <i>por encima</i> de los feligreses, iconizando el gesto de la inmersión en toda la nave. Por el mismo factor gestáltico se ha perdido también la distinción entre <i>altar</i> y <i>nave</i>. El ritmo continuo de las bóvedas acompañado por un mismo tratamiento en solados y paredes ha desdibujado el límite entre el altar y el comienzo de la feligresía. Hay pues un modelo de interacción comunitario y grupal, que domina por sobre el individual y dirigido, o por sobre el institucional.</p>
<p>/suave/ /blando/ /cálido/ (TR. Táctil) /femenino/ (C) /flotante/ /liviano/ (TR. de equilibrio)</p>	<p>Es un grupo de semas que se organiza por los efectos de transformación del sub-código tonal, es decir por las connotaciones de cromemas y texturemas. El primer grupo proviene, nuevamente, de los rasgos gestálticos, pues es la envolvente superficial del interior la cual, sea por vía de la textura (el revestimiento ladrillero es de travertino romano apomasado sin pulir, el revestimiento plástico es similar piedra paris...) o sea por vía del color donde ocres y rojos promedian un registro de calidez por encima de los azules, todos los datos visuales se transforman en táctiles. Además estos cromemas y texturemas se presentan yuxtapuestos a lo <i>curvilíneo</i>, que adhiere una connotación de orden sexual, femenina, a los semas anteriores. El segundo grupo es decididamente producto de una tonalización cromática de los rasgos de axialidad (campo 1). Pues las líneas y la profundidad de campo van y vuelven, explotan e implotan con sus tensiones, pero siempre desde los costados al interior o de atrás hacia delante. La gravedad está casi perdida. Y a la vez todas las fuentes de luz son indirectas, de colores y de haces concentrados. Esto hace que se entrecrucen en el espacio antes de proyectarse sobre las pieves de cielorasos y paredes.</p>

<p>/viviente/ Emparejamiento Icónico En lo plástico</p> <p>VITRALES</p>	<p>Comenzamos a describir un nuevo grupo de semas que resultan de las operaciones retóricas concentradas en dos objetos: los vitrales y el cieloraso. En este caso, la redundancia plástica de lo curvilíneo como /movimiento/ soporta el emparejamiento de tres iconos: "agua"; "sangre"; "cruz". Según lo que consideremos como base icónica obtendremos desviaciones de los otros:</p> <p>a) Si la base icónica es "agua" (el fondo de la imagen), las figuras desviadas son "sangre" y "cruz": es una "cruz líquida", que "baña", y es "sangre que fluye", que "circula". Para los diseñadores era fundamental lograr esta desviación para reemplazar el sema /muerte/ o /moribundo/ del ideario religioso clásico.</p> <p>b) Si la base icónica es "cruz" y "sangre" (la figura de la imagen), /viviente/ vuelve a aparecer, ahora como sema que modifica a "agua", pues éste pasa de lo inorgánico a lo orgánico; es un "agua humana", un "fluido viviente".</p>
<p>/comunidad bautismal/ Emparejamiento plástico en lo icónico</p> <p>BÓVEDAS</p>	<p>Se trata de un emparejamiento que retoriza al sema /inmersión bautismal/ y /comunidad/ que ya registramos con otros sub-códigos. Pero ahora hacemos notar que aquel <i>tipo</i> de etiqueta (bautisterio separado de la nave; oculto a la feligresía, propio al carácter individual del bautismo) se constituye como la <i>base presente</i> (pues el bautisterio sigue localizándose detrás del altar, al fondo de la nave) de la desviación plástica que ya vimos con las bóvedas, unificando la nave con el bautisterio. Resta decir entonces que el tropo cambia el sujeto del acto bautismal, de lo individual a lo comunitario. No es una persona la que es bautizada, sino una comunidad. Y con cierta ambigüedad, tampoco es una persona quien realiza el bautismo, sino la comunidad.</p>
<p>/cruce de corrientes/ Emparejamiento Plástico de transformación cinética</p> <p>VITRALES Y BÓVEDAS</p>	<p>Hay un efecto retórico puramente plástico, fuera de toda sub-codificación icónica, producido entre las qualias de movimiento de vitrales y bóvedas, analizadas en conjunto en la dimensión gestáltica (campo3):</p> <p>En este campo hemos detectado el sema /inmersión bautismal/ (E), pero hay otro factor gestáltico en juego, el de <i>dirección</i>, que contrapone los efectos plásticos de manera que el movimiento de uno se transforma en el movimiento opuesto del otro.</p> <p>Si el juego de cielorastos es leído en la clave del sub-código de etiqueta, la dirección de las bóvedas acompaña el sentido del protocolo bautismal: <i>va hacia el bautisterio y hacia abajo</i>; acompaña a sumergirse al feligrés.</p> <p>Pero la dirección adelante-atrás de los vitrales es inversa, porque el factor figura-fondo invierte la dirección. La tonalización cromática es clave: mientras los azules se contraen los rojos se expanden en la conocida dinámica del color, de modo que hay en la cruz la emergencia de una fuerza centrífuga que produce la dirección opuesta: <i>hacia arriba y hacia el frente de la nave</i>.</p> <p>En resumen, el movimiento del agua puede leerse de un modo y de otro en función de la transformación cinética entre bóvedas y vitrales.</p>

<p>Visual 1T</p> <p>/áspero/ /duro/ /frío/ (TR)</p> <p>/masculino/ (C)</p> <p>/elevación/ /pesado/ (TR)</p> <p>/elevación a Dios/ (EXV)</p>	<p>Hasta ahora llevábamos una compilación de las visuales interiores, que pertenecen además al espacio para el cual fue requerida la reforma arquitectónica. Como se aprecia en el Anexo, la fachada tiene un 70% terminado del proyecto original desde antes de dar comienzo a la reforma de la nave, pero en cuanto a su significación el rediseño del interior modifica semióticamente al exterior, aunque las modificaciones sobre el frente sean escasas (sólo un portal acompañando al pedido del comitente de colocar rejas sobre la línea municipal): La fachada del templo construye junto con el interior una oposición <i>sacopeplástica</i> que determina una lectura de oposición entre /interior/ vs /exterior/, y en términos espacio-existenciales entre sitio (dentro) y borde (fuera), entre el templo y la ciudad.</p> <p>Sobre los rasgos sémicos de las dimensiones axiales y envolventes de 1T se pueden observar las oposiciones: ahora el eje <i>arriba-abajo</i> neutraliza los otros dos que priman en el interior; pero además las transformaciones de peso en la relación <i>sólido-suelo</i> sacan nuestro cuerpo de la inmersión o la flotación y lo elevan hasta la punta del campanario. Lo “pesado” queda por de bajo del punto de máxima tensión visual.</p> <p>La oposición morfoplástica curvilíneo vs. rectilíneo ratifica las oposiciones por transformación táctil (/áspero/ vs. /suave/; /duro/ vs. /blando/; /frío/ vs. /cálido/) así como la connotación sexual.</p>
--	--

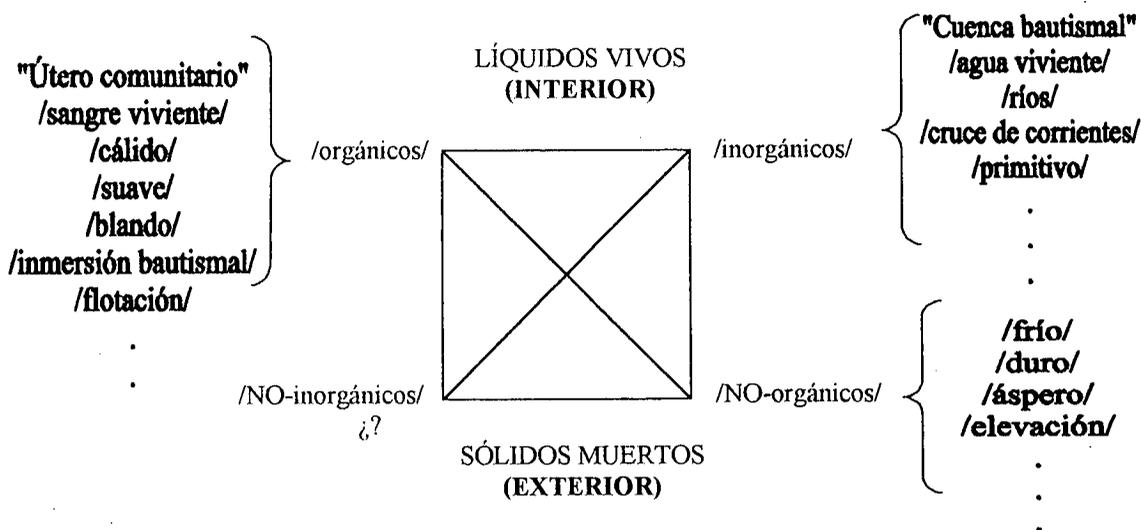
Ahora bien, vamos a notar aquí que la oposición espacio-existencial y territorial, homeomorfa, entre *interior* (sitio) y *exterior* (borde) presenta en su nivel sémico una lectura ambigua según la oposición sacopeplástica sea de *contradicción* o de *contrariedad*. El primer caso se encuentra en una configuración discursiva puramente homeomorfa. Pero luego veremos que las sobredeterminaciones modales permiten una segunda lectura de contrariedad.

Por ahora optaremos por la lectura de simultaneidad homeomorfa. Durante todo el repertorio sémico podemos detectar el *metasemema* LÍQUIDOS VIVOS, en relación hiperonímica con los semas nucleares /fluidos-orgánicos/ vs. /fluidos inorgánicos/. En esta clave isotópica venimos a reconocer una doble lectura interior: El factor gestáltico de buena forma es índice de “*lugar*”, mientras que el factor de direccionalidad lo es de “*camino*”. Tenemos pues un único recinto físico cuyos factores gestálticos permiten integrar la constelación sémica en dos figuras espacio-existenciales. Pero, la configuración discursiva de /líquidos orgánicos/ viene acompañada de un *centro* (la cruz de sangre) y de los semas /inmersión/ y /flotación/ que neutralizan toda direccionalidad; la configuración discursiva /líquidos inorgánicos/, en *contradicción*, se sostiene sobre todo en el sub-código iconográfico con el ambiente marino o fluvial en el cual el factor de dirección es el destacado.

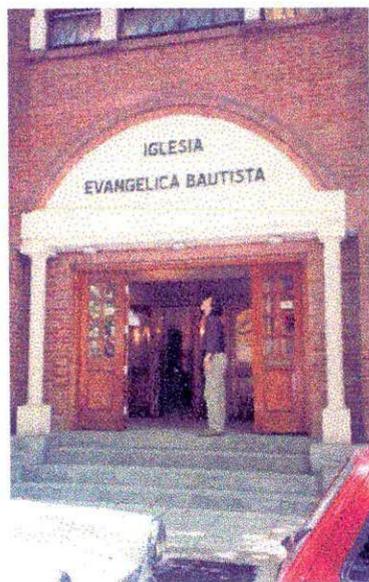
Vemos entonces que las dos configuraciones discursivas son integradas en dos figuras espacio-existenciales: a un *lugar* que nomenclaremos “Útero comunitario”, el lugar femenino de la inmersión bautismal, y a un *camino* que llamaremos “Cuenca

bautismal”, el recorrido de afluentes que se cruza en diferentes direcciones, y que reconstruye el ambiente primitivo de las prácticas bautismales en ríos y costas.

Tenemos pues un mismo recinto físico que superpone topológicamente dos figuras homeomorfas y simultáneas: o habitamos en el lugar del útero o en el camino de los ríos. Pero hay algo más: La oposición entre líquidos organiza la tercer configuración discursiva del exterior en relación de contradicción con /orgánico/ y de presuposición con /inorgánico/; /frío/, /duro/... son inorgánicos pero sólidos.



<p>“Lo duro también es líquido”</p> <p>Mediación Plástica</p>	<p>Para terminar la descripción del nivel sémico y la integración de figuras deberemos reparar en un nuevo mecanismo retórico de <i>mediación plástica</i>, como lo llama el Grupo ∞, a través del cual alguno de los elementos plásticos (forma, color o textura) del plano de la expresión cumple la función de tercio mediador entre semas opuestos del plano de contenidos, generando efectos de sentido ambiguos o mixtos.</p> <p>Este es el caso del espacio de ingreso y hall del templo. En arquitectura es un típico caso de espacio de <i>transición</i> entre el exterior y el interior, pero resulta ser además que la utilización del <i>vidrio</i> lo hace tercio mediador entre el exterior y la figura uterina del interior.</p> <p>Aprovechando la solicitud de incorporar una reja por problemas de seguridad, decidimos enmarcar el ingreso con un arco metálico y un vitral de poliéster (replicando nuevamente el arco de mampostería existente), pero reemplazamos las puertas de ingreso al hall y de ingreso a la nave con paños templados dibujados al ácido. Estas puertas (colocadas en paralelo; véase Anexo) se superponen a la visión del peatón con múltiples efectos de transparencia y translucidez, iconizando olas de agua que dejan o impiden traspasar la mirada según el flujo de la ola sea o no satinada al ácido.</p> <p>Tenemos pues un material, el vidrio, cuyas texturas y transparencias iconizan nuevamente el agua, pero redundan en el sema /duro/.</p> <p>En términos de figura espacio-existencial reconocemos este espacio de transición como una <i>puerta-umbral</i> que no sólo media en términos territoriales (entre interior y exterior) sino (particularmente en este caso) en términos sémicos (entre /duro/ y /blando/, entre /inmersión/ y /elevación/).</p>
---	--



b) Mapas topológicos

Contamos con tres elementos homeomorfos que al ser discursivizados en el Nivel Simbólico se constituyen en figuras espacio-existenciales: “Útero comunitario”; “Cuenca bautismal” y “Umbral de agua”.

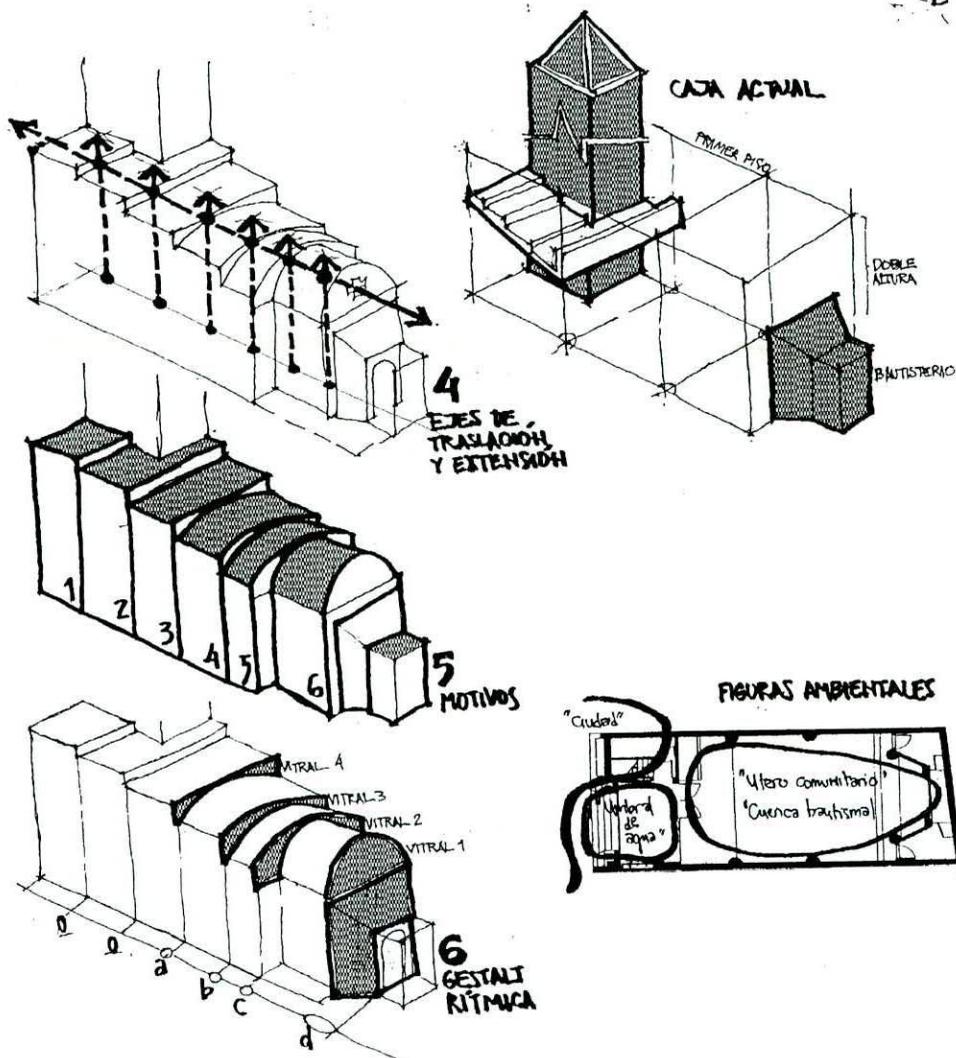
En los campos de propioceptividad homotópicos reconocemos una *simetría extenso-traslatoria*. Nuevamente el “telescopio”: Un eje de traslación longitudinal a la nave, y transversal a él un eje vertical de expansión volumétrica por cada motivo, conforman los órganos de simetría que determinan claramente una dirección adelante-atrás predominante, la misma dirección que aparece retorizada por transformación cinética y que se lee como adelante y *hacia abajo* - atrás y *hacia arriba*. (Campo 4)

En la dimensión envolvente (campo 5) reconocemos los motivos volumétricos de la simetría: se trata de un prisma de ancho constante (el del terreno) y también profundidad constante (logramos modular con dimensiones equivalentes). Pero varían en altura y en el radio del arco de la bóveda, de modo tal que la expansión-contracción del motivo es en el eje opuesto arriba-abajo y viene a estar materializada por el juego de cielorosos.

La gestalt rítmica (6) merece comentario conforme a las variaciones de los intervalos, pues el mayor trabajo morfológico no está en los motivos sino en sus pausas: Podemos reconocer un primer tipo de intervalo de valor cero entre los motivos de cieloraso planos; un segundo tipo de intervalos con los tres vitrales siguientes, pues la diferencia expansiva se materializa con ellos y crea una *pausa* sobre los planos transversales de los vitrales, una pausa que es de tiempo variable conforme al tamaño del vitral hasta llegar al vitral central. Finalmente, hemos aprovechado paredes y cieloraso del altar original, en forma de “embudo” hacia la puerta visual del bautisterio, para modificar retóricamente y por última vez el tiempo del intervalo: Es la única vez que el intervalo se materializa con una distancia espacial entre un motivo y otro; esa distancia espacial queda lograda por el altar, que ahora manifiesta la diferencia expansiva entre los motivos por medio de este embudo que se contrae hasta el cubículo del bautisterio. Antes de la reforma el altar era un límite entre la nave y el bautisterio; luego de ella pasa a ser la desviación alotópica de los intervalos de traslación desplegados en toda la nave.

A través de los campos homotópicos y su gestalt rítmica reconocemos una *modulación abriente* en su temporalidad espacial: El ritmo se desacelera y acelera hacia los extremos opuestos del recorrido extenso-traslatorio; acelera hacia atrás y hacia arriba, desacelera hacia adelante y hacia abajo.

Según nuestra tesis esta secuencia ha figurativizado la modalidad del *querer*, de modo que las pasiones del hacer del sujeto quedan modalizadas por el deseo de obtención del objeto. (Habría otra lectura homotópica si consideramos la simetría especular de la nave, que compone con motivos idénticos a izquierda y derecha del plano de reflexión especular sobre el eje central, pero nos parece que el juego de intervalos traslatorios presenta tal pregnancia que neutraliza los efectos de una posible modulación de clausura).



3. Erótica del espacio: Enunciados del nivel semio-narrativo

a) Aparato crítico: Enunciados del tener y del ser

Objetos de deseo: Hemos planteado que el semema objeto se construye semióticamente por las constancias de los órganos de simetría. Vemos entonces una primer condición dada por el eje de traslación longitudinal, pero aquí es donde el vitral central juega un papel fundamental, como *tropo plástico* del eje: Es la cruz, y más particularmente el punto de encuentro entre los crueros de la cruz donde se ubica el orificio circular para arrojar luz roja con una lámpara trasera, el elemento morfoplástico que materializa y ubica en el espacio de la nave la posición de este eje. Son entonces los semas del *emparejamiento plástico* de los vitrales quienes

constituyen el sintagma del objeto como una constante en todo el recorrido de la nave: /sangre de Cristo/+/agua/+/viviente/+/movimiento/... por lo cual nomclaremos un primer objeto como **/Flujo de vida/ (Op1)**.

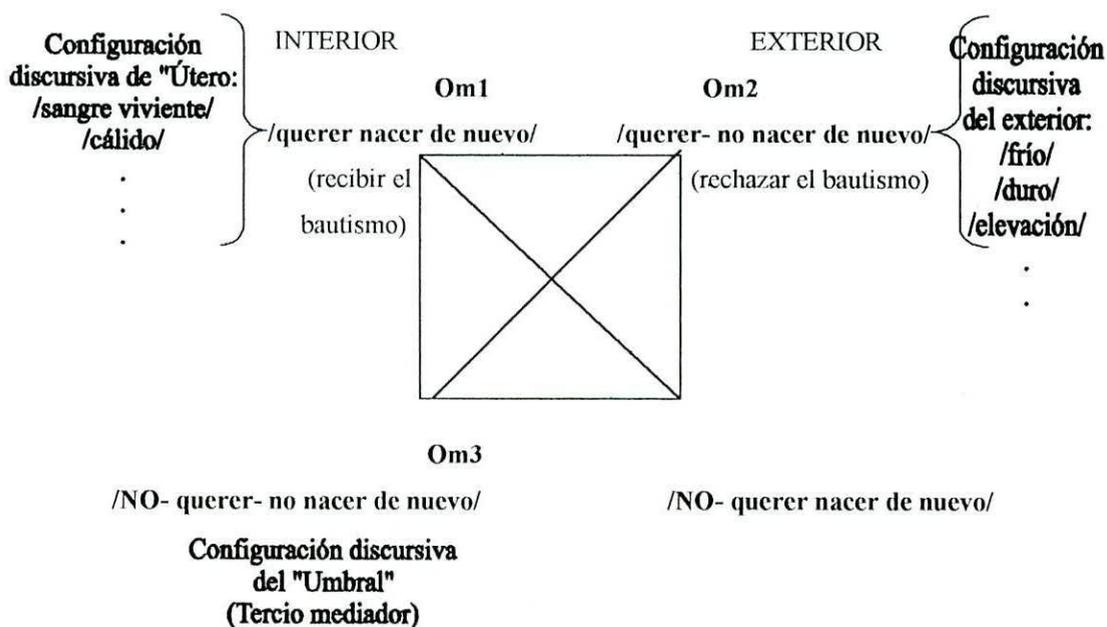
Una segunda posibilidad viene dada por los ejes verticales de la extensión volumétrica, que extienden y contraen hacia arriba y hacia abajo. Por sí mismos no parecen referir a ningún grupo de rasgos sémicos, pero hay un elemento en el templo que lleva esta dirección, que está adosado a la nave sin ser parte del orden simétrico pero sin embargo define por contraste la dirección arriba-abajo: La torre del campanario puede comprenderse como un nuevo *emparejamiento plástico* del eje de expansión que corresponde al último motivo más cercano a la calle. Ningún eje vertical está materializado; éste sí y bien que lo está. Todos los ejes se ubican sobre el plano axial de la nave; éste no, está corrido sobre la medianera norte. Todos los ejes tienen una existencia morfológica interior al motivo de simetría y en el interior del *sitio*; éste no, queda por fuera en el borde externo y participa de la oposición sacopeplástica entre exterior vs. interior. Si reconocemos a la torre como la figura desviada de la secuencia de ejes verticales entonces hay un nuevo objeto de deseo en juego que podemos llamar **/Elevación a Dios/ (Op2)**. (Pues en el nivel sémico éste es un sema dominante de sub-codificación altamente convencional, pero podemos repetir su nomenclatura en el nivel semémico a falta de otro mejor. Lo que nos importa es que semas como /elevación/(TR) + /elevación a Dios/(EXV) son los semas dominantes de la configuración NO-orgánica de la torre).

De esta manera ha ocurrido algo muy particular en este caso: Los dos tipos de órganos de simetría están desviados por claras figuras alotópicas (la cruz del vitral y la torre), una como tropo y el otro como emparejamiento, y al estar así materializados los objetos de deseo adquieren ya la localización espaciotemporal propia de sus elementos retóricos: /Flujo de vida/ se localiza en el interior y abajo mientras /Elevación a Dios/ se localiza en el exterior y arriba.

Objetos modales: Tenemos que ver sobre los motivos de simetría (Campo 5) el grupo de semas que construye los sintagmas de valores modales, pero aquí ya tenemos buen camino andado: Los motivos de simetría se despliegan en el interior, y habíamos dicho más arriba que contábamos con dos configuraciones discursivas organizadas por los semas /líquido orgánico/ y /líquido inorgánico/. Pues entonces

ambas configuraciones de semas determinan al valor modal del *querer* con significados muy diferentes. El querer de la primer configuración puede nomencrarse **/Querer ser-nacido de nuevo/ (Om1)**, como un querer propio a la experiencia uterina y femenina de la nave. La segunda configuración en cambio carga de significado a la modalidad como **/Querer ser-auténtico/ (Om4)**, un querer vinculado a la reactualización del mito originario y fundacional que fue dado en el ambiente fluvial/marino de la iglesia primitiva.

Vemos entonces que el *interior* del sitio, el cual las figuras homeomorfas han diferenciado por contradicción al exterior, es ahora localizado por ambas modalidades en la *deixis positiva* del cuadrado semiótico, pues ambos valores modales se localizan en el interior como Útero o como Cuenca; de modo que ahora el *exterior* de la ciudad adquiere un valor notablemente ambiguo: es el lugar de obtención de Op2 pero a su vez es el lugar contrario a la obtención de Om1. */elevación a Dios/* es el sema sobre el cual recae la ambigüedad: construye al objeto de deseo de Op2 pero es contrario a */querer nacer de nuevo/* para lo cual no hay que elevarse sino sumergirse:



El *dispositivo modal* del sujeto potencializado para la acción (cuyo único rol temático figurativizado es /Comunidad/) queda conformado entonces por las siguientes modalidades:

Om1: /querer -nacer de nuevo/ (recibir el bautismo)

Om2: /querer-no nacer de nuevo/ (rechazar el bautismo)

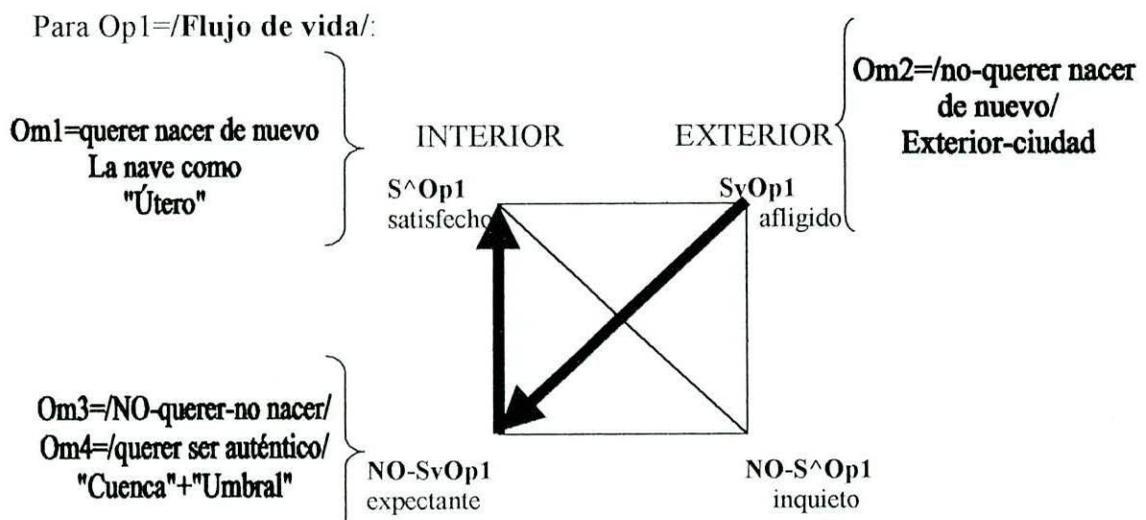
Om3: /NO- querer-no nacer de nuevo/ (anhelar un cambio de vida)

A los cuales sumamos:

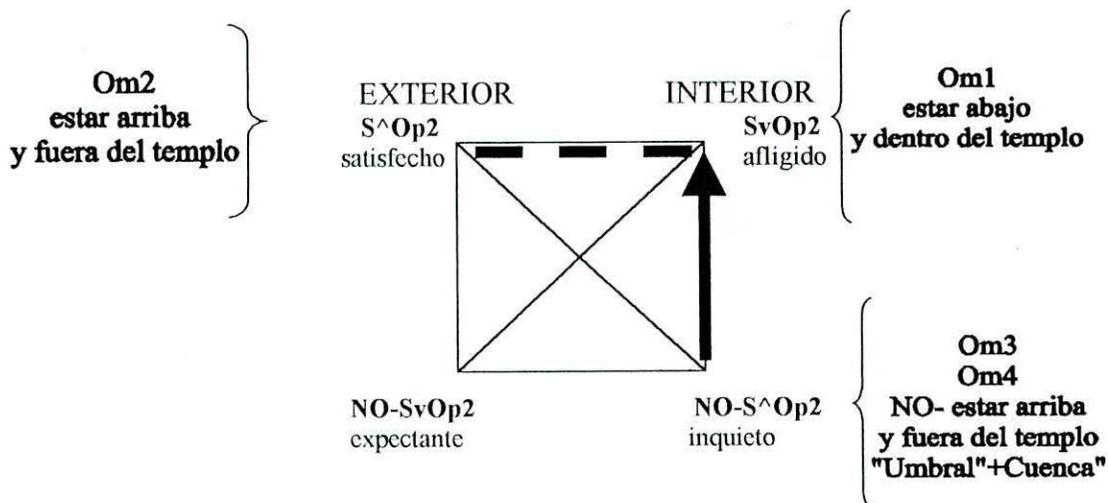
Om4: /querer -ser auténtico/ (cuyas oposiciones modales no fueron actualizadas en el texto)

b) Programas narrativos y mapas de localización temporal

En tanto hemos reconocido dos objetos de deseo que por sus retorizaciones se ubican en lugares homeomorfos opuestos (interior y exterior), sucede que para Op1 el interior está en la deixis positiva, pero para Op2 es el exterior el que localiza la deixis positiva, el ambiente de la conjunción entre sujeto y objeto. Reconoceremos entonces dos programas narrativos *paralelos* que invierten sus localizaciones temporales según sus objetos de deseo, y que por ello invierten la lectura de toda la secuencia narrativa. Utilizando el cuadrado aportado por Zilberberg registramos los siguientes estados narrativos. (Recordemos que en nuestra tesis son los estados modales los que sobredeterminan a los estados narrativos):



Para /Elevación a Dios/:



En resumen, contamos con dos programas paralelos de adquisición de objetos que ordenan secuencialmente el espacio de manera opuesta:

El programa de adquisición de /Flujo de vida/ ordena la secuencia desde el exterior hacia el interior, la relación contraria /querer nacer/ vs. /querer no-nacer/ es homologada a la relación satisfacción vs. aflicción en virtud de su común localización interior vs. exterior.

El exterior en tanto frío y duro es el lugar de la disyunción contrario al espacio femenino del interior. Entre ambos, Om3 y Om4 construyen modalmente el estado de un sujeto a la expectativa, como búsqueda de autenticidad y como negación de aflicción, de modo que el umbral y la cuenca son sitios diferentes pero comunes a un mismo estado narrativo y una misma instancia espaciotemporal.

Pero a la inversa, a la búsqueda de /Elevación a Dios/ los espacios se ordenan secuencialmente de otra manera: El interior se vuelve hostil en tanto localización de una aflicción. La conjunción del sujeto a Om1 juega en contra, pues para obtener el don ahora tiene que “hacer un viaje” desde abajo hacia arriba, dejar el útero, salir a la calle. Así mismo la torre del campanario (también caja de escalera) toma un estatuto semio-narrativo opuesto a su función arquitectónica típica: ya no es una escalera del *espacio interior* (aunque físicamente lo sea), y ya no es un hito urbano que sirve de

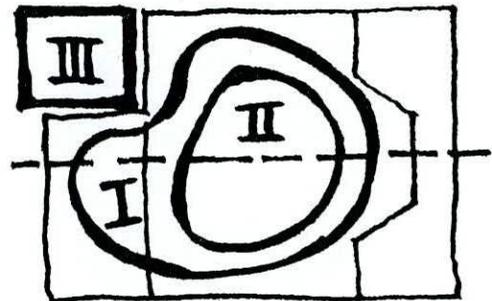
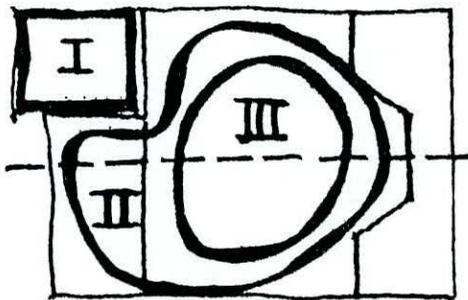
referencia *para* la ciudad, pues ahora es una referencia que llama desde afuera a la comunidad que está dentro.

Si el rol temático que figurativiza al sujeto es la /Comunidad/, en el primer programa la comunidad es su propio destino, el lugar de adquisición y completud, pero en el segundo programa la comunidad está llamada a salir hacia la ciudad; la única manera de elevarse a Dios no es volver a nacer sino salir de sí misma hacia fuera de sí misma.

Por eso es también que el umbral cambia de estado narrativo según se entre o se salga de él: El umbral y la cuenca en tanto buscan autenticidad y cambio *hacia fuera implican* la aflicción de permanecer dentro y construyen un estado de ansiedad por el don lejano que se obtiene allá en el exterior.

Podemos aprovechar entonces la distinción entre isotopía semiológica e isotopía semántica: La primer isotopía más figurativa cruza los ambientes líquidos y secos, orgánicos e inorgánicos, mientras que la isotopía semántica tematiza ideologías de la relación iglesia-mundo: Por un lado la comunidad de fe es aquel lugar uterino donde puede uno, en comunidad, renacer, pero por otro lado es el lugar de emergencia que busca salir a la ciudad e insertarse en ella, pues para conservarse cercana a Dios deberá estar cercana al exterior que la rodea.

Buscando el flujo de vida (Op1)		Buscando la elevación a Dios (Op2)	
Secuencia narrativa	Localización temporal	Secuencia narrativa	Localización temporal
I. Om2 [^] SvOp1	EXTERIOR La ciudad	I. NO-S [^] Op2 Om3 [^] S [^] Om4	INTERIOR "Umbral de agua" + "Cuenca bautismal"
II. NO- SvOp1 Om3 [^] S [^] Om4	INTERIOR "Umbral de agua" + "Cuenca bautismal"	II. Om1 [^] SvOp2	----- "Útero comunitario"
III. Om1 [^] S [^] Op1	----- "Útero comunitario"	III. Om2 [^] S [^] Op2	EXTERIOR La ciudad

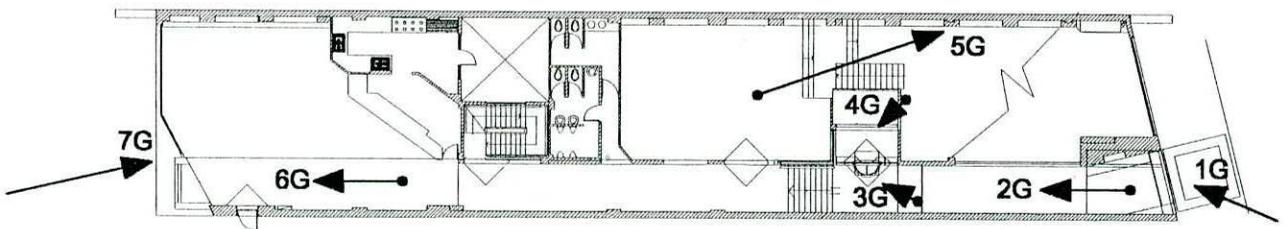


V.4. Haré ejercicios porque ya estoy feliz con mi cuerpo: el relato del gimnasio.

Si el caso anterior se caracteriza por la participación prioritaria de los sub-códigos iconoplásticos-gráficos en el Nivel Simbólico-Figurativo, en los dos casos que siguen veremos una disminución cada vez mayor de su incumbencia y un viraje hacia una figurativización cada vez más plástica, como lo será en especial el caso del auditorio. Ahora, en el gimnasio notaremos el predominio de una sintaxis prioritariamente plástica que recibe de la apoyatura iconográfica.

V.4.1. De la captación visual a la propioceptividad

a) Mapas de puntos de vista y corpus de imágenes: el circuito del gimnasta.





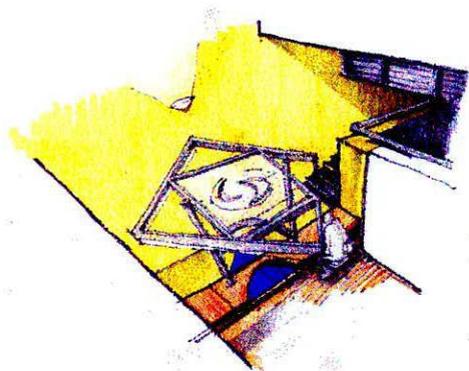
Visual 1G



Visual 2G



Visual 3G



Visual 4G



Visual 5G

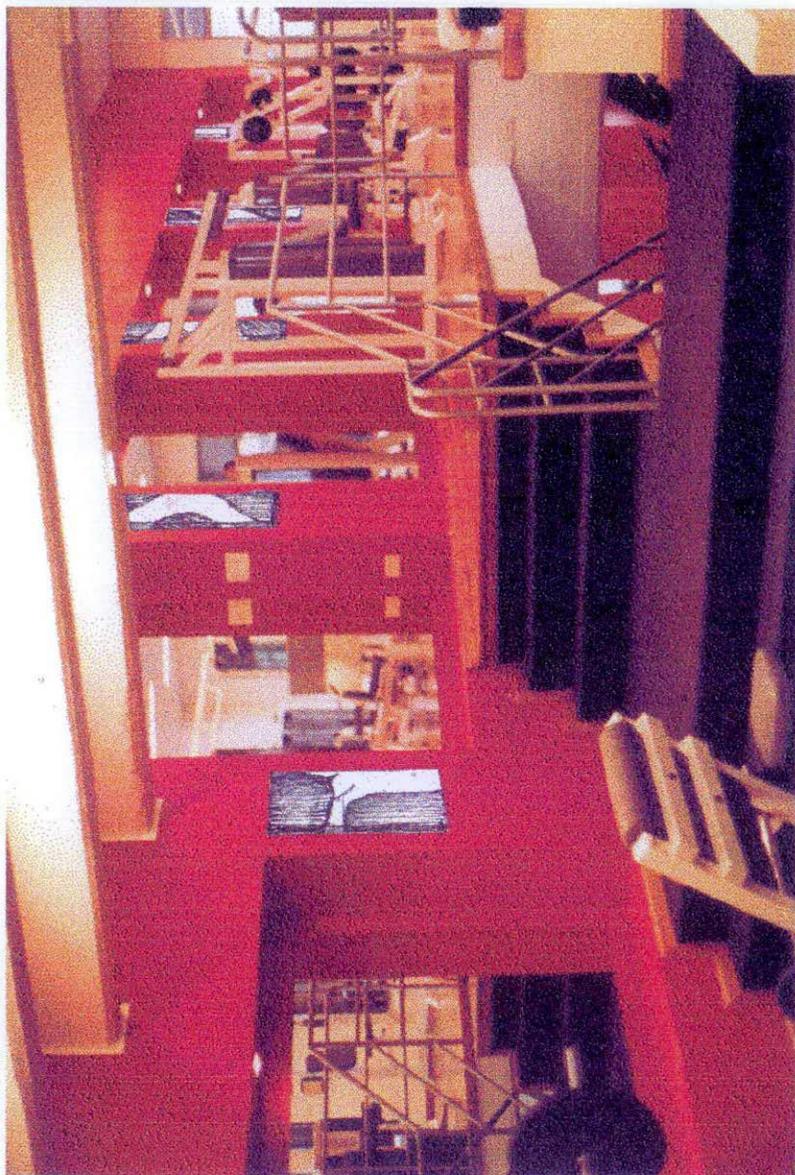


Visual 6G



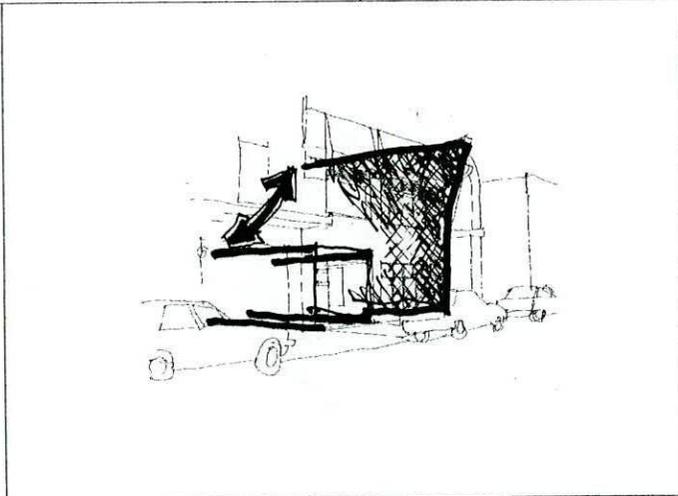
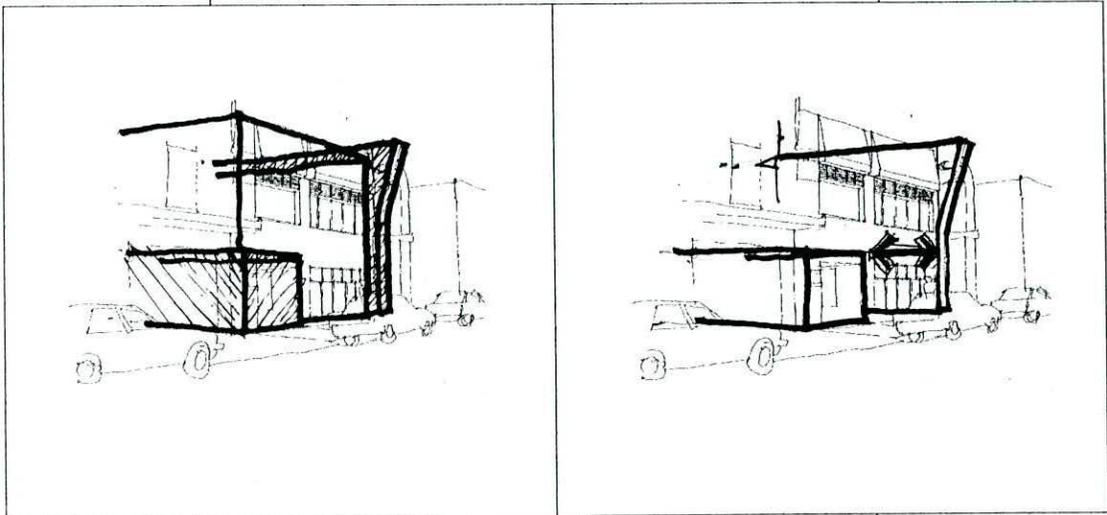
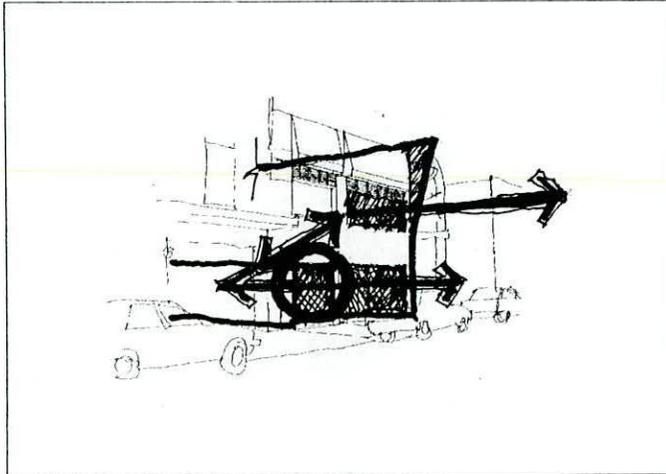
Visual 7G

Visual 5G

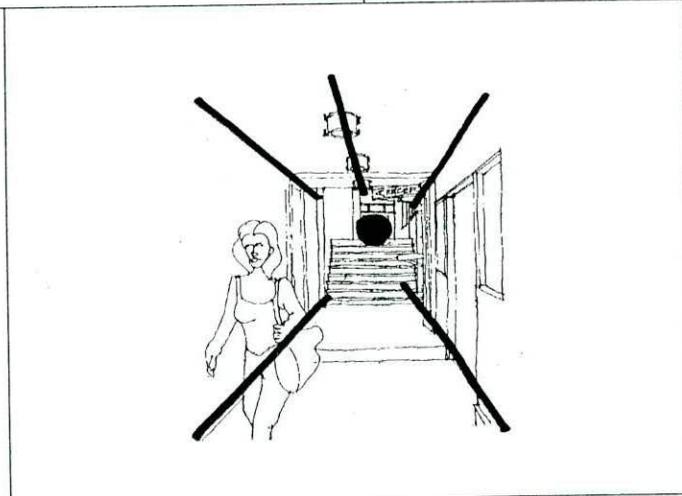
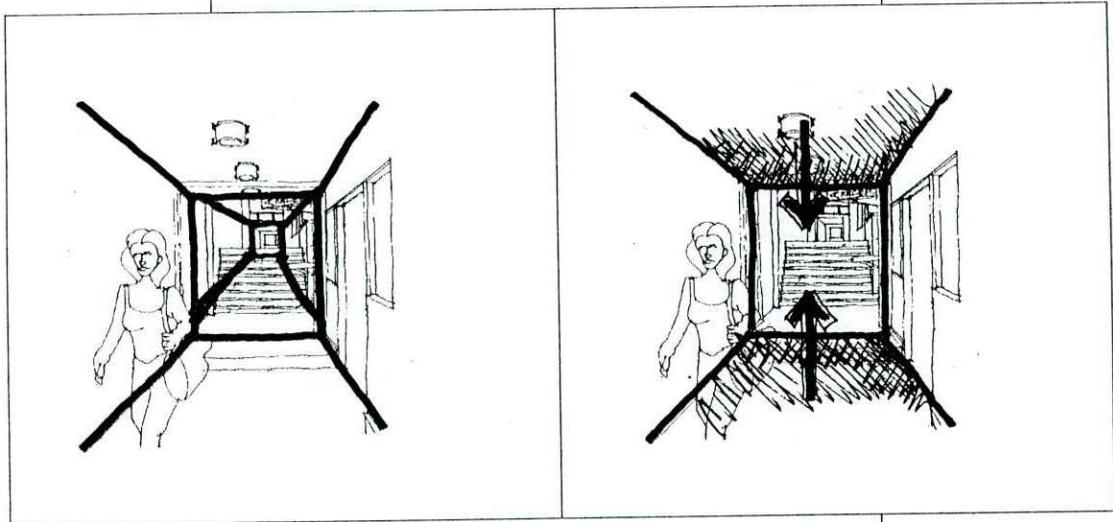
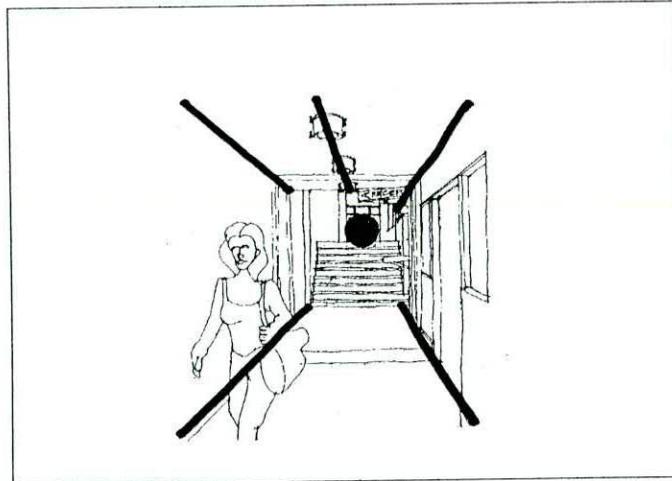


b) Descriptores de rasgos sémicos

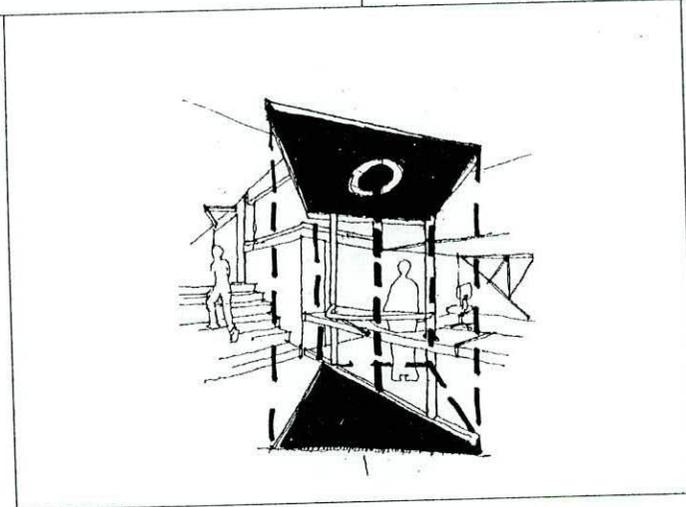
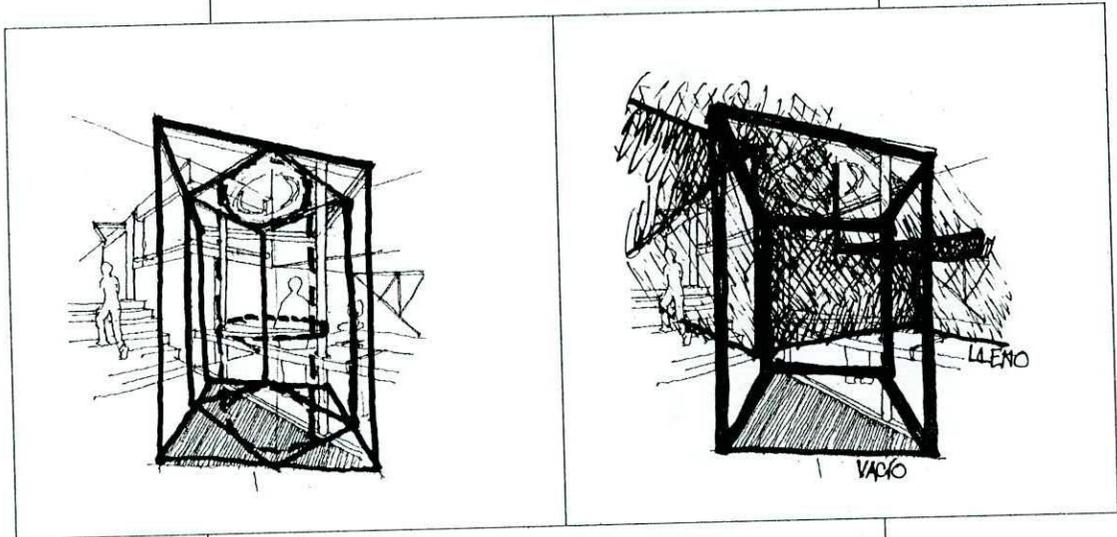
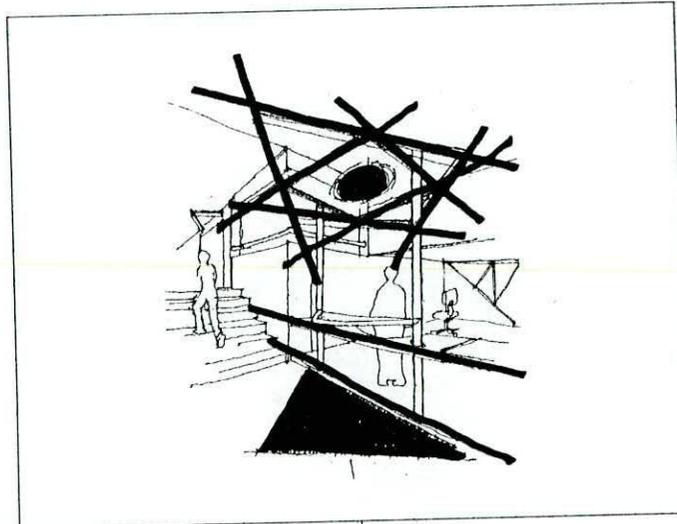
Visual 1G



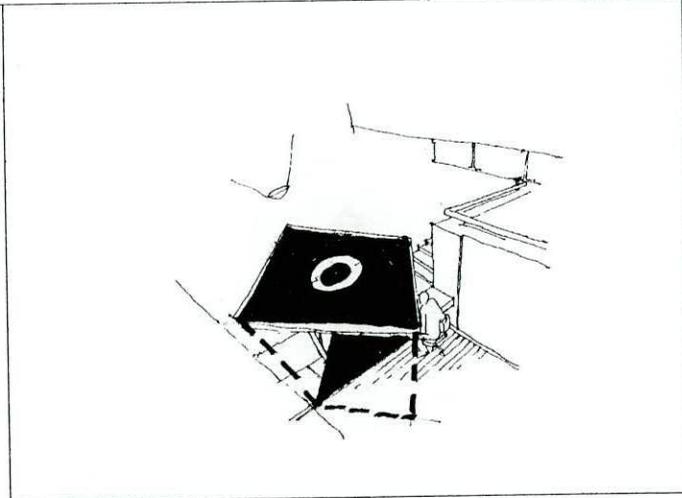
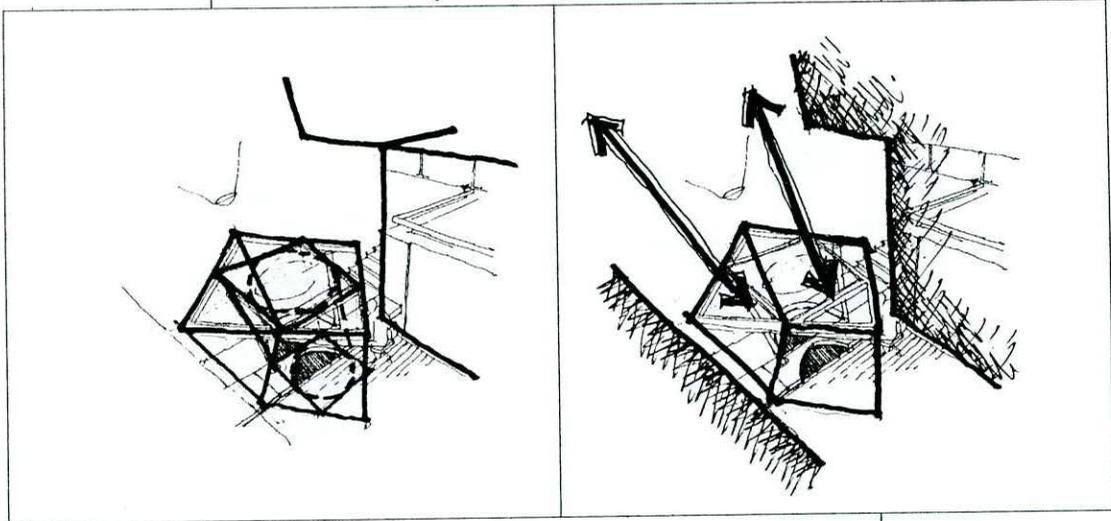
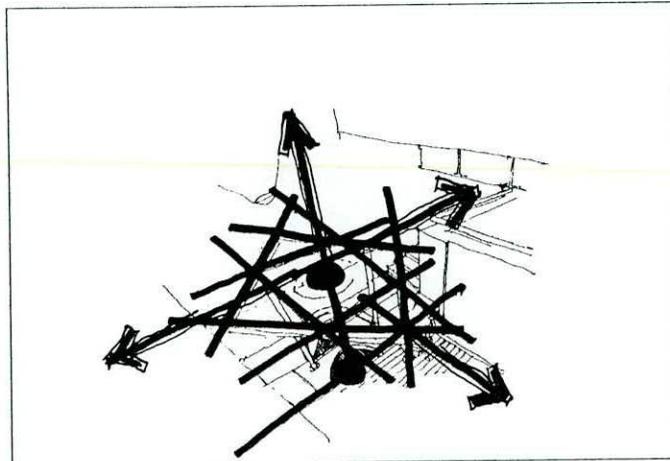
Visual 2G



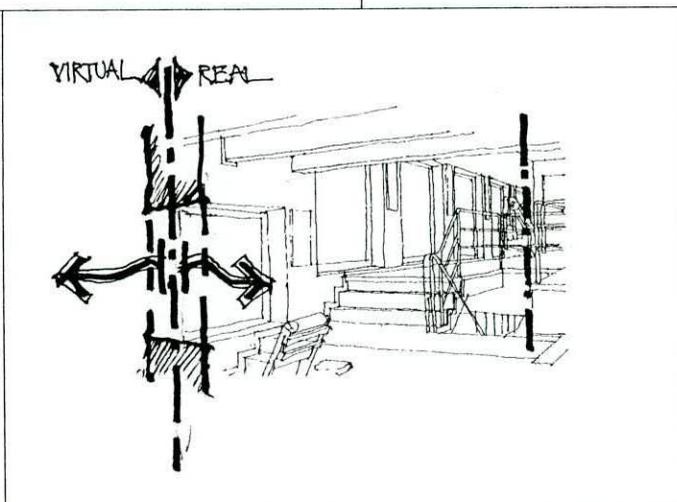
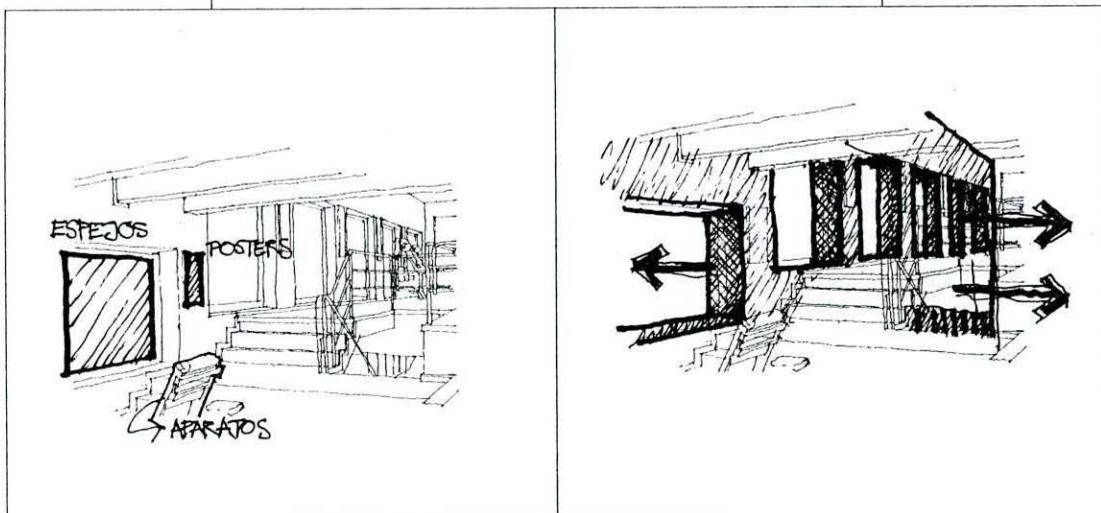
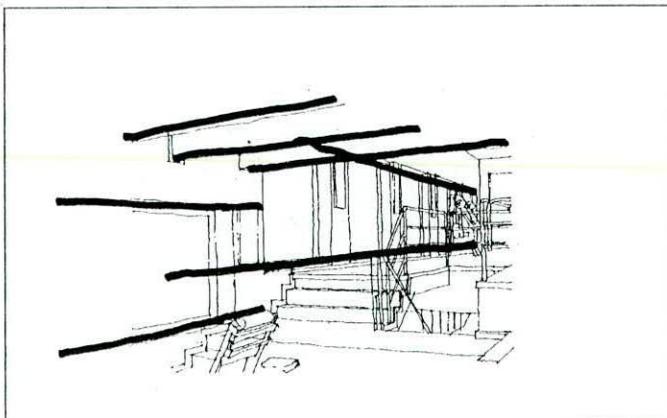
Visual 3G



Visual 4G



Visual 5G



<p>Campo 3 /acceso inmediato/ (E)</p>	<p>Observemos el túnel amarillo: En primer instancia pareciera índice de <i>camino</i> por la gestalt de dirección, pero la relación con la placa roja cambia las cosas. Es funcionalmente un típico corredor que distribuye locales hacia un solo costado, pero hacia ese mismo costado opuesto está la placa roja. El túnel no lleva hacia ningún lado (desemboca en un ventanal que replica la abertura de fachada), y en cambio repite visualmente, con distintos encuadres pero con constancia rigurosa la tensión entre él y la placa, (véase imágenes 10;12 del Anexo, y 6G; 7G).</p> <p>El resultado es que al reiterar la qualia visual de la dirección que tensiona entre ambos prismas, esta qualia aparece como la más fuerte en relación a la longitudinal, y replica la dirección de acceso a todas y cada una de las salas desde el túnel. Entonces, la qualia altera la temporalidad de la ceremonia de acceso a las salas de gimnasia. En términos cronométricos pasarán unos minutos entre que el gimnasta transita por el tubo y llega a la sala, pero en términos morfológicos la tensión del acceso transversal ya fue anunciada en la fachada y repetida como constante en cada momento del transeúnte.</p>
---	---

Visual 2G

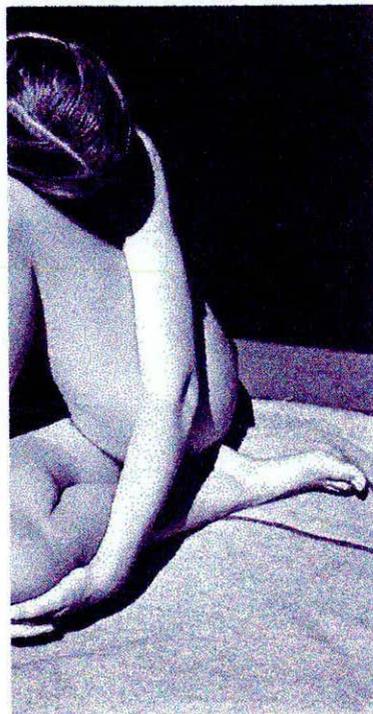
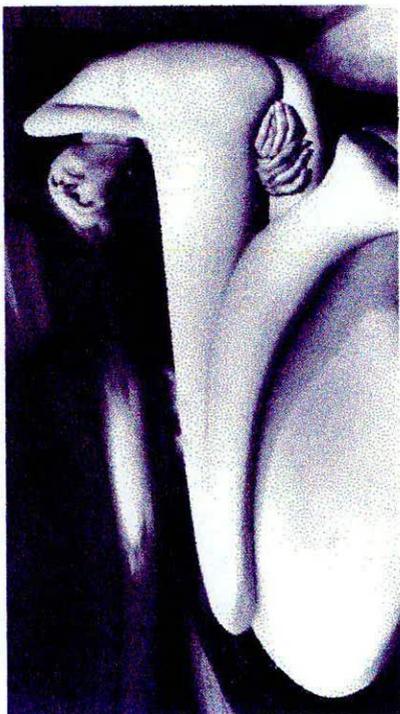
<p>Campo 1</p> <p>/avance/ (TR)</p>	<p>La oposición morfológica entre túnel-amarillo vs placa-roja viene a construir oposiciones sacopeplásticas en los distintos campos propioceptivos y sus sub-códigos, por eso sugerimos el análisis paralelo con la visual 5G.</p> <p>Las oposiciones que encontramos son /avance/ vs /detención/; /por de bajo/ vs /por el costado/; /cuerpo pesado/ vs. /cuerpo liviano/; /reconocimiento externo/ vs /auto-reconocimiento/.</p> <p>El sema /avance/ se repite en los campos 1 y 2. En el primero como la dirección hegemónica que domina el campo visual del observador para 2G, pero en 5G las direcciones adelante-atrás (por la repetición de nichos de espejos y posters) e izquierda-derecha (pues la reiteración continua de espejos crea por reflexión un espacio virtual por detrás de la placa) se cruzan con dominancias equivalentes y se neutralizan entre ellas con valores ambiguos.</p>
<p>Campo 2</p> <p>/avance/ (C)</p> <p>/por debajo/(TR)</p> <p>/cuerpo pesado/(TR)</p>	<p>En el campo 2 el sema se repite por sub-codificación cinésica: En 2G tenemos claro que el pasillo semiotiza el gesto de avance mientras en 5G la placa semiotiza el gesto de la detención frente-a el espejo. En el primer caso el nicho vidriado aparece como una luz en el final (6G) sólo para indicar que el tránsito está libre; en el segundo aparece repetidamente para detener al observador sobre su propia imagen.</p> <p>La oposición /por de bajo/(2G) vs /por el costado/(5G) es una transformación psicoperceptiva de masa visual que construye también por el mismo camino la oposición /cuerpo pesado/ vs /cuerpo liviano/: Las relaciones de proporción y posición <i>en relación a la caja gris</i> (la caja edilicia) sitúan al receptor-habitante en lugares gravitacionales diferentes; en el túnel estoy “de bajo del edificio” y frente a la placa estoy (reflejado en los nichos) “al costado del edificio”. Pero estas posiciones provocan además sensaciones de <i>peso corporal</i> diferentes: en el túnel no sólo estoy por debajo sino “apoyado sobre el suelo”. La referencia al suelo frente a la placa roja se halla perdida, por cuanto la placa se repite con las mismas y estrictas condiciones plásticas en todas las salas en sus distintos niveles; la placa atraviesa con continuidad morfológica los distintos pisos, y en 5G el hueco de la escalera aún deja ver en el mismo campo visual el recorrido continuo de la placa.</p>
<p>Campo 3</p> <p>/reconocimiento externo/ (E)</p>	<p>También nos parece clara la oposición que sub-codifican estas imágenes por los diferentes protocolos que implican: En el túnel hay un avance que permite (o está al servicio de) el reconocimiento visual de la institución deportiva; el receptor-habitante tiene claro que está allí para “pasear por el paisaje” del territorio. Pero el ritual frente-a los espejos es completamente diferente; el sujeto se detiene para reconocer únicamente su propio cuerpo, y cada vez que cambie de espejo (son 14 espejos repetidos con el mismo módulo tan solo en las salas 4,5 y 6) “el paisaje” vuelve a ser auto-referencial.</p>

Visual 5G

<p>/confirmación del éxito/ (EXV)</p>	<p>Además de lo dicho en el cuadro anterior válido también para esta visual, contamos ahora con un caso particular de <i>semántica de objetos</i> en el que deberemos detenernos; se trata de la presencia <i>aparatos</i> de gimnasia, <i>espejos</i> y <i>posters</i>. Estos tres tipos de objetos participan del “ambiente del gimnasio”, pero en especial su co-presencia en las salas (sea de complemento de pesas, aeróbicas o de gimnasia rítmica) ha convencionalizado simbólicamente el mecanismo del éxito: se hace gimnasia en o con el aparato y simultáneamente se controla y confirma el éxito con la mirada al espejo, que debe aprobar su semejanza con el modelo</p>
---	---

<p>/hace-fierros/ (EXV)</p>	<p>físico del póster, generalmente cargado de connotaciones eróticas y de status (Véase Anexo, imagen 8). Este mismo sema isotópico se repetirá como protocolo de etiqueta en el campo 3, pues los objetos están <i>dispuestos</i> para la realización de la ceremonia de observación, y ahora sobre todo cuando la placa roja alberga y posiciona consecutivamente espejos y posters. Pero además el conjunto de objetos connota como marca biográfica a su usuario particular: el "hace-fierros", o simplemente el "fierro", personaje diferente del "patovica", menos ligado al fisicoculturismo y más relacionado con la imagen del dandy ganador o la mujer fatal. Se trata de semas que participan de una configuración discursiva en la cual la práctica de hacer gimnasia en salas cerradas es remitida iconográficamente a su éxito sexual y de status.</p>
<p>/desmembramiento muscular/ (C)</p>	<p>Si nos detenemos en los aparatos, la idiosincrasia de la población usuaria conoce bien y diferencia a los aparatos por las funciones específicas que tienen para cuál o tal músculo. El funcionamiento mecánico del aparato copia el <i>gesto motriz</i> del músculo particular para el cual está fabricado, de modo que cada aparato representa sectores de cuerpo, músculos independientes.</p>
<p>/anónimo/(P)</p>	<p>Muy especial es también el efecto de connotación proscémico: los aparatos están aquí, (y suelen estar) dispuestos cerca unos de otros en la misma sala, pero "las rutinas" de los gimnastas, (reales en las prácticas, simbolizadas por el objeto) son por ley rigurosa individuales y personales, sin necesidad de contacto o relación con el usuario que está a centímetros de distancia.</p>
<p>/búsqueda de completud/ (C)</p>	<p>Sin embargo, el tratamiento plástico de espejos y posters va a alterar retóricamente la configuración discursiva del <i>éxito del hace-fierros</i>. /búsqueda de completud/ es un sema isotópico que se repite hasta el cansancio (veinte veces con exactitud contando las mochetas de la confitería) por la reiteración de un mecanismo de <i>desviación visual</i> provocado por la gestalt <i>figura-fondo</i>: Como se ve en los ejemplos que siguen, los posters típicos han sido reemplazados por estos otros que miden 1,00x0,50 ms, en todos los casos fotografías en blanco y negro reencuadradas, en las cuales la figura corporal (femenina o masculina) queda fuera de cuadro, y su tamaño aumentado a tal punto de enunciar un <i>punto de vista</i> ubicado a centímetros del cuerpo que es ilustrado. Es claro que la figura de la imagen es el cuerpo desnudo, pero para completarla el póster obliga al ojo a salir del cuadro hacia sus costados donde se encontrará con los espejos, y para entonces la única figura corporal que puede ser completada por el ojo es la del cuerpo propio del gimnasta espejada en el cristal. Cada vez que el ojo busca completar la imagen del póster su mirada se desplaza para ver la totalidad de su propio cuerpo reflejada en el espejo.</p>
<p>/íntimo/(P) /erótico/ (IG) (TO) /honesto/(IG)</p>	<p>La desnudez visualizada a <i>centímetros</i> del cuerpo, e incluso de los genitales, podrá generar en el observador cierto estupor, pero la repetición sistemática de los cuadros logra alterar las sub-codificaciones típicas de los gimnasios: se conserva el rasgo /erótico/ (ahora tonalizada por el rojo de la placa) pero éste se reinserta en otro contexto figurativo junto a /íntimo/ (por la distancia del punto de vista) y a /honesto/ pues el cuerpo totalmente desnudo ha sido desprovisto de toda marca de estatuas y de desarrollo muscular extremo.</p>

Dos de los posters propuestos para el local:
Fotos reenmarcadas de André Kertész y Eduard Weston



El caso típico, documentado antes de la reforma:



Visuales 3G y 4G: La recepción

<p>Campo 3: /personal/ (MIS) /ser aceptado/ (E)</p>	<p>Los semas /participación/(T), /personal/(P), /encuentro/(C) fueron documentados en II.4.2. cuando utilizamos los descriptores de 4G a modo de ejemplos. Pero en cuanto a /personal/ agreguemos que vuelve a ser significado por otra vía de sub-codificación, sobre todo en 3G: Las qualias lineales que dan cierre al lugar de la recepción se tornan coincidentes con las fugas frontales de la visual peatonal, y el protocolo de recepción se personaliza nuevamente. El sema institucional /centro de deportes/(IG) que aparece en correspondencia al logotipo de la institución, grabado en el acrílico de la cenefa cuadrada (en Anexo-11 aún no colocada) instaura un nuevo rol temático al texto, pero lo hace interactuar de manera <i>interpersonal</i> con el gimnasta que es recibido, y además aceptado de antemano antes de los trámites de inscripción.</p>
<p>Campo 2: /honesto/ (IP) (TO)</p>	<p>La recepción fue localizada durante la reforma en el antiguo patio de luz y aire del edificio, ahora cerrado con cubierta de fibra translúcida. Es el único sitio del edificio donde la luz natural llega a intensidades altas, bañando las transparencias de acrílicos puestos en la cenefa. Como transparente es también la visual que abre por detrás del mostrador de atención, y el hecho de que la recepción queda expuesta a la visual del gimnasta desde múltiples puntos de vista alrededor y por medio de sus transparencias laterales. El rasgo plástico de transparencia tonalizado sobre el rol /centro de deportes/ vuelve a repetir el sema /honesto/ que aparecía como marca del rol /hace-fierros/ en la placa roja.</p>

<p>/libertad/ (TR)</p>	<p>Pero además los descriptores de la dimensión envolvente nos muestran otro sema que es único a este recinto. Vemos claro cómo la alteración de las relaciones de proporción y escala provocan una <i>transformación pátika-kinética</i>: En el túnel estoy por de bajo y pesado, en la placa por el costado y liviano, en la recepción <i>asciendo en espiral</i>. La recepción es el único espacio que cambia las dominancias horizontales de los tres volúmenes en juego por una dominante vertical, que vuelve a estar indicada por el centro de rotación de los prismas virtuales de la cenefa.</p>
------------------------	---

b) Mapas topológicos de figuras

Figuras del sitio: Notamos que el territorio del centro deportivo ha quedado fragmentado en dos *regiones* espacio-existenciales compuestas a su vez cada una por dos figuras ambientales:

-La **región del ingreso**, que presenta una continuidad entre dentro-fuera del espacio urbano unido por el túnel entre la vía pública y el corazón de manzana:

-La primer figura materializada por este túnel continuo se compone por los rasgos ya vistos en 1G y 2G: /alegre;/ /avance;/ /rápido;/ /acceso libre;/ /lúdico;/ /deportivo/...de los cuales /libre acceso/ aparece como el sema dominante de la figura.

Hemos dicho que estos rasgos no se integran tanto por la gestalt de dirección como por la de cierre *en relación a* su frontalidad con la placa roja, de modo que encontramos aquí una *puerta* que nomenclamos **“Puerta rápida”**.

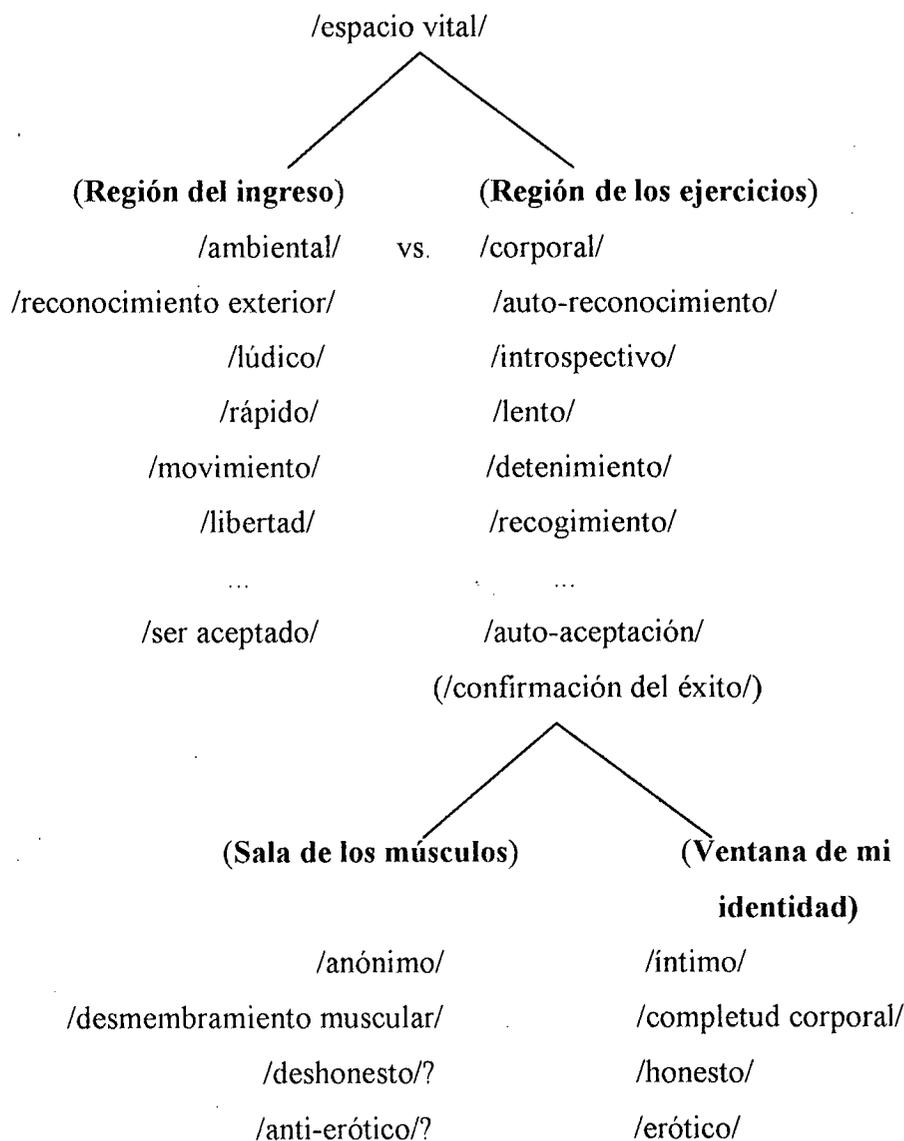
-Esta figura es acompañada por la recepción como el volumen que cambia sus orientaciones dominantes y divide en dos partes la puerta: /libertad/; /honesto/; /personal/; /ser-aceptado/ son los rasgos sémicos descriptos en 3G y 4G que se integran por el factor de cierre y su centro en el eje vertical de la recepción, configurando entonces el *lugar* de la recepción al que llamamos **“Invitación a la libertad”**.

-La **región de los ejercicios**, en cambio, queda organizada en torno a la placa roja:

-Tenemos un *lugar* cuya figura nuclear cuenta con los semas de 5G y sigue el itinerario protocolar de la /confirmación del éxito/; /anónimo/; /desmembramiento muscular/. Lo llamamos **“Sala de los músculos”** y su cierre viene dado por la operación especular que produce el repertorio de nichos espejados. La placa roja alberga nichos perforados en ella, y en ellas a los espejos que construyen la imagen refleja de un espacio virtual idéntico al real. Entonces el lugar queda definido a partir de su visualidad refleja como dos espacios (el real y el virtual) cerrados en torno a la placa que pasa a ser su *centro* espacio-existencial.

-Pero además digamos que el mismo elemento morfoplástico de la placa hace a la vez de *ventana* con sus módulos perforados y espejados. Cada uno de ellos materializa el lexema de una ventana que vincula lo real y lo virtual de la sala, una ventana que es semiotizada por los rasgos iconoplásticos de sus propios “marcos”: /búsqueda de completud/; /honesto/; /erótico/; /íntimo/; /auto-reconocimiento/. La **“Ventana de mi identidad”**.

Vemos claro que las dos regiones construyen en el nivel profundo de contenidos (sémico) una oposición sacopeplástica que organiza cuatro configuraciones discursivas:



De modo tal que el sitio territorial desarrolla las categorías que conocemos como *exteroceptividad* y *propioceptividad*, no aquí como categorías de la enunciación sino como temas figurativos de su propio discurso. El receptor-habitante pasa del túnel amarillo a la placa roja, y al hacerlo transita desde el exterior al interior, no ya en términos territoriales como vimos con el templo sino en términos de sensibilidad perceptiva, del exterior del espacio que lo recibe y alberga al interior del cuerpo propio que le pertenece. Pero una vez situado en la escena autoreferencial, frente a la ventana espejada, la confirmación del éxito con la cual el sujeto se aprueba o desaprueba lleva dos direcciones opuestas: la pérdida anónima del cuerpo propio en el repertorio de

músculos, tan disgregado como la cantidad de aparatos, o el reencuentro del único cuerpo completo posible, el que lleva su propio rostro.

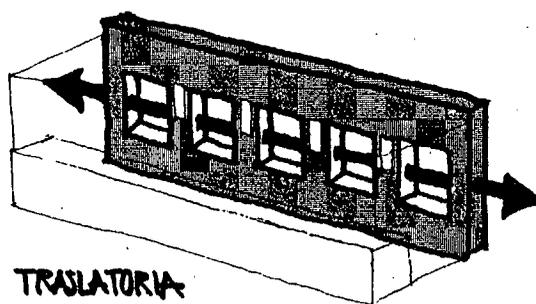
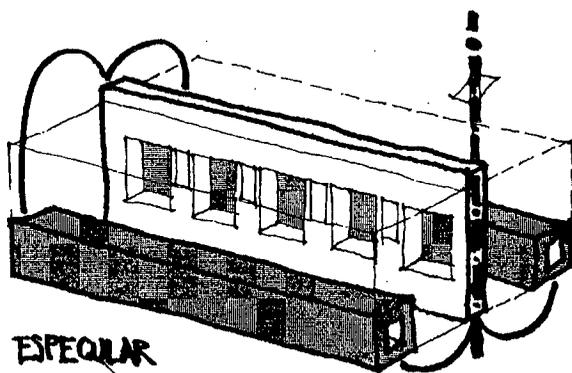
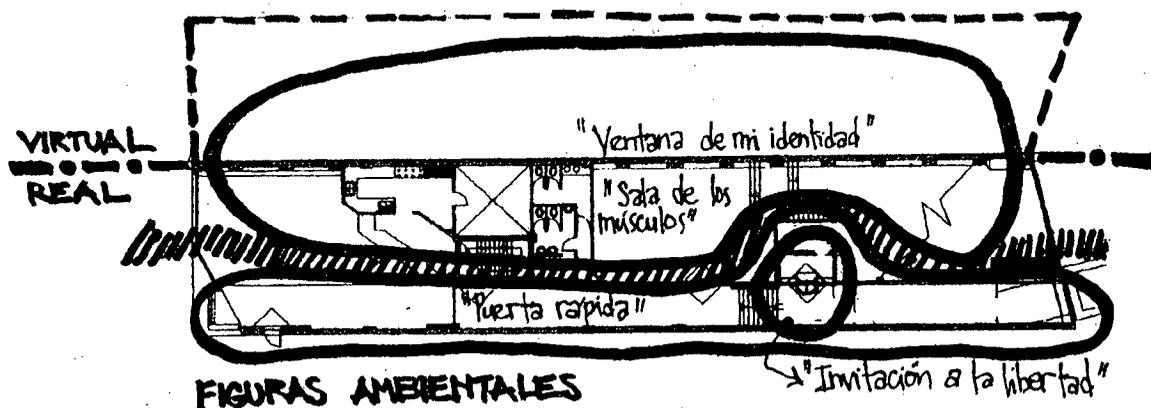
-El rol temático “**Hace-fierros**” surge como configuración biográfica de la región de ejercicios, sobre todo de la significación convencional de sus objetos, mientras el rol institucional del “**Centro deportivo**” tiene el marco de la primer región⁹ con un soporte iconográfico importante en su señalización. Pero más importante es reconocer los rasgos sémicos /pasivo/ vs /activo/ que estos ambientes proveen a los roles, pues “Hace-fierros” tiene un lugar pasivo en la primer región y activo en la segunda, pasivo de ser recibido (en su espacio exterior) y activo de ser acepto por sí mismo (en el espacio de su cuerpo).

Figuras del ritual: Hemos señalado que la intervención masiva de las superficies y nichos espejados altera la percepción de toda la caja edilicia, pues constantemente los registros visuales muestran desde diferentes posiciones el mismo efecto reflexivo del túnel amarillo y de los aparatos en los nichos de la placa roja (Anexo, 10; 5G; 6G). Pero esta reflexión especular a nivel puramente perceptivo y virtual modula el ritmo temporal en la forma de una *clausura*, cual fuera una simetría especular materialmente real. Es justamente la pregnancia visual de los tres volúmenes en juego, en especial el túnel y la placa, el factor decisivo que provoca el mismo efecto de simetría especular aunque éste sea virtual. La modulación de clausura es notablemente clara en el total del registro sea cual sea la posición del observador, desde la vereda pública o desde el pulmón de manzana, desde el ingreso o en las salas, (exceptuando el caso de la recepción). El túnel y la placa se confrontan y la reflexión es la misma, nada cambia progresivamente sino que el tiempo está detenido en la única operación simétrica de reflexión. Hay por ello una figura modal de *saber* sobre el ritual del territorio: No hay novedad ni sorpresa, el sujeto *sabe* durante toda la secuencia del recorrido que participa de una sola operación espaciotemporal.

Sin embargo hay un cambio notable en la modulación rítmica que acontece como efecto de la doble repetición entre posters y espejos: La placa roja alberga por sí misma y a lo largo de todo su desarrollo longitudinal una doble simetría *traslatoria* que modula por el contrario un tiempo *abriente* entre fachada y contra-fachada, principio y fin de la dimensión horizontal dominante. Por eso es que esta caja edilicia

puede percibirse espaciotemporalmente de dos modos rítmicos opuestos: o leemos al ritual en un solo tiempo especular, o al compás de la secuencia traslatoria en un ritmo que se abre hacia delante o atrás alternativamente. En este último caso la alternancia entre motivo e intervalo está a la vez marcada por la retórica iconográfica: si consideramos que el póster es el motivo morfológico de repetición, la imagen fragmentaria del cuerpo es completada por *emparejamiento* con la imagen propia del cuerpo del observador, en el desplazamiento del ojo sobre el espejo, que es asimismo el desplazamiento del motivo sobre el intervalo de todo el ritmo traslatorio de la composición simétrica.

Hay pues una figura del *querer* modalizando al sujeto: la traslación construye al sujeto en un ritual de búsqueda y movilización constante de espejo en espejo y de póster a póster, y es crucial que esta movilización sea retorizada por vía iconográfica como /búsqueda de completud/ de un cuerpo fragmentado a un cuerpo completo, del fragmento del póster a la figura total del espejo.



V.4.3. Erótica del espacio

a) Aparato crítico: Enunciados del tener y del ser

Objetos de deseo: Las dos formaciones homotópicas tensan el espacio con dos temporalidades diferentes, o lo clausuran frente a la placa o lo abren a través de ella. Sin embargo es esta pieza morfológica, la placa roja, común a ambas topologías por materializar para ambos casos sus *órganos de simetría*, puesto que en un caso se trata del plano de la reflexión especular albergando los nichos de espejos, y en el otro retoriza el eje traslatorio albergando la repetición de sus motivos. Sucede entonces que ambas figuras rituales construyen con un mismo elemento plástico un *objeto de deseo* en común: Le llamaremos **/Cuerpo propio anhelado/ (Op)** puesto que son los semas de la figura homeomorfa de la ventana los que ahora se organizan como sintagma homotópico para el objeto de deseo. Del lado del sitio la placa materializa la figura de la *ventana* y define por reflexión ese espacio virtual donde el sujeto halla su cuerpo completo; del lado del ritual la misma placa es la constante homotópica que define al objeto de búsqueda estructurador del relato espacial.

Objetos modales: Pero en cuanto al dispositivo modal que construye al sujeto de deseo las figuras homotópicas marcan su diferencia. Los motivos de la figura modal del *saber* son el túnel amarillo y la caja gris, otra vez coincidiendo con dos figuras ambientales, *La puerta rápida* y la *Sala de los músculos*, y ambos modalizando el saber del sujeto con configuraciones diferentes:

Semas como */alegre/*, */lúdico/*, */ser aceptado/*, */complementario/*, */libertad/* componen un **/No saber- No estar conjunto a Op/ (Om1)**, un sujeto que se sabe conforme y feliz desde el momento que ingresa al centro, “a la puerta rápida de su realización”; sabe que “tiene al alcance de la mano” aquel cuerpo que desea para sí, o en todo caso sabe que no ha de hacer ningún esfuerzo para conseguirlo. Pero los semas que participan del protocolo de la */confirmación del éxito/* y tienen a */desmembramiento muscular/* como sema dominante componen por contradicción un **/saber-No estar conjunto a Op/ (Om2)**, pues se trata de un sujeto que ha perdido su cuerpo por buscar el éxito en la fragmentación de sus músculos, ha ingresado a la sala en la cual el éxito es medido por el esfuerzo puesto en el músculo.

En la figura modal del querer acontece algo particular con el repertorio sémico; los semas de sus motivos (posters y nichos de espejos) son los mismos que los de su órgano de simetría, pues se trata de la misma configuración de la *ventana* espacio-existencial, y tal como ha sido materializada la traslación, no puede diferenciarse el motivo de la placa que retoriza al eje traslatorio. Sucede que los semas /íntimo/, /completud/, /erótico/, /honesto/ construyen al objeto del cuerpo propio anhelado como al sujeto que lo desea, al sujeto de un /**querer-estar conjunto a Op**/ (**Om3**), el sujeto que quiere y elige poseer un cuerpo completo que es “honestamente suyo” a perder su cuerpo en la partición muscular. Om3 es precisamente la modalidad que está retorizada por el emparejamiento iconográfico de las dos figuras del cuerpo incompleto (póster) y su desviación al cuerpo completo (espejo), que vimos con el sema cinésico de /búsqueda de completud/.

El hecho de sustituir por este mismo mecanismo retórico la usual /confirmación del éxito/ por la /búsqueda de completud/ cambia también el *querer* que modaliza e impulsa al sujeto de la práctica física; no quiere ya delinear sus músculos cual /Hace-fierros/ sino reconocerse completo en su propio cuerpo. El “ideal erótico” del éxito es trocado en el tratamiento de la placa roja, sea por cambiar su *objeto* (el cuerpo comercial por el cuerpo desnudo y propio) o sea por modalizar el querer del sujeto (de repetir los modelos comerciales a completar en él mismo su anhelo identificadorio).

b) Programas narrativos y mapas de localización temporal

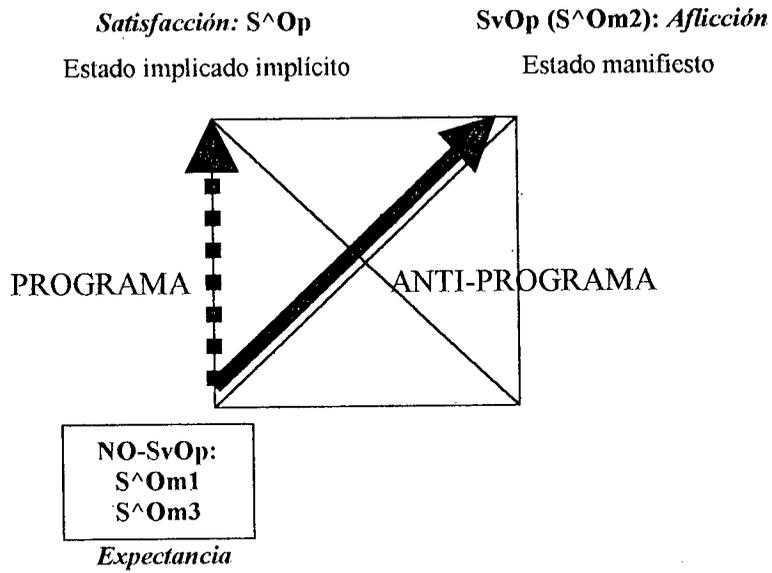
Om1 y Om3 componen el dispositivo modal de un sujeto *expectante* (NO-SvOp) que puede resumirse como “quiero aquel cuerpo que ya sé que es mío”. El gran estado narrativo de todo el centro deportivo, clausurado en su única secuencia especular, es la de una expectancia positiva *a punto de* conseguir el /Cuerpo propio anhelado/. Solo que el estado desdobra sus localizaciones: sobre el motivo del túnel que se refleja tenemos al sujeto del saber ($S^{\wedge}Om1$) y sobre el plano de simetría de la placa donde se refleja su propio cuerpo tenemos al sujeto del querer ($S^{\wedge}Om3$). Esto nos lleva además a reconocer los roles en juego: Recordemos que sobre el túnel /Hace-fierros/ es pasivo y /Centro deportivo/ activo, y en la sala y la ventana es al revés, de modo que para Om1 la conjunción es operada por otro sujeto ($S_2=/$ Centro deportivo)

sobre el sujeto paciente (S=/Hace-fierros/). En cambio para Om3 se trata de una conjunción reflexiva por la cual S es operador y paciente a la vez.

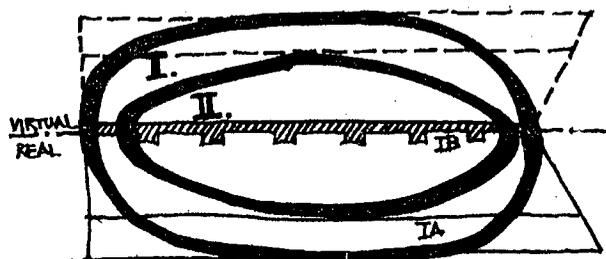
¿Qué falta para la adquisición total del cuerpo anhelado? Falta una cosa: que el sujeto se desnude. Pues volvamos a decir que el emparejamiento retórico de las imágenes de los posters es clave para que el programa narrativo de toda la reforma edilicia funcione; el espejo y los posters son los objetos biográficos que señalan a/Hace-fierros/ y que han desviado su protocolo hacia otro objeto de deseo. Y la simetría traslatoria repite la desviación óptica una y otra vez entre el cuerpo incompleto y el cuerpo propio completo, pero, también entre el cuerpo /desnudo/ y el cuerpo /vestido/. Si el ideal a alcanzar se compone de ambas imágenes emparejadas lo que resta es pedirle al gimnasta que se desnude frente al espejo, pero ese es justamente el estado narrativo que queda fuera de protocolo.

Por otro lado hay un estado de *aflicción* en la deixis negativa producto de la conjunción S^Om2: El sujeto se sabe disyunto a su propio cuerpo anhelado por participar del protocolo de la musculación con los aparatos y los espejos, pues este ceremonial sigue conviviendo en el ambiente de la sala aunque se haya realizado una desviación retórica sobre él. La ambigüedad entre el antiguo ceremonial de la confirmación del éxito y el nuevo programa narrativo no hace más que plantear en el mismo espacio un *anti-programa* narrativo que en el nivel profundo es organizado con la oposición sacopeplástica entre las dos figuras superpuestas “Ventana de mi identidad” y Sala de los músculos” que ya vimos más atrás.

En definitiva, el centro deportivo puede leerse de manera “reversible”, según su programa o su anti-programa: El espacio-tiempo está detenido (clausurado) en el momento de la expectancia. Puede que de allí el programa transite por implicación al estado de conjunción S^Op que no ha sido desarrollado arquitectónicamente pero sí presupuesto en la desnudez gráfica. Puede en cambio que vaya hacia atrás, hacia la disyunción planteada por la “Sala de los músculos” donde el cuerpo propio es fagocitado por la fragmentación de los aparatos.



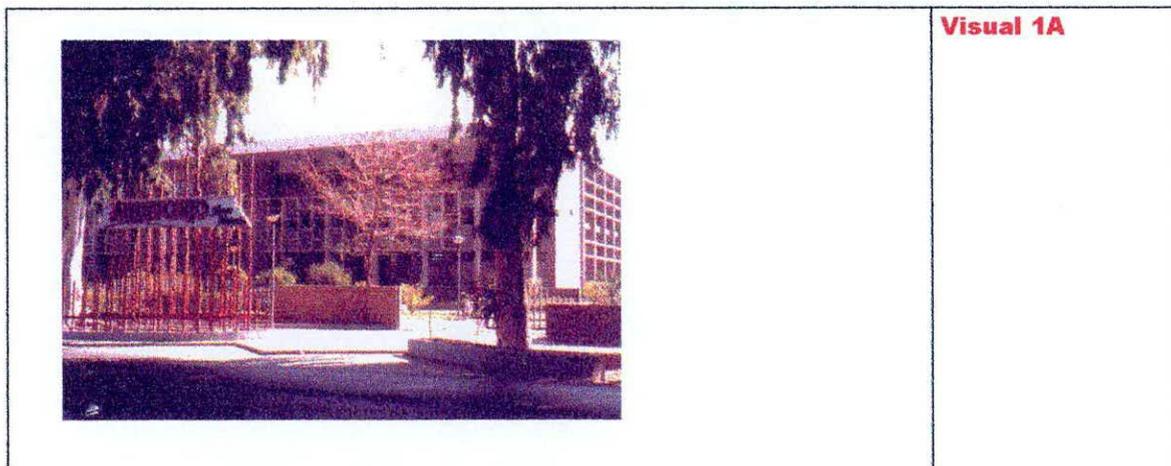
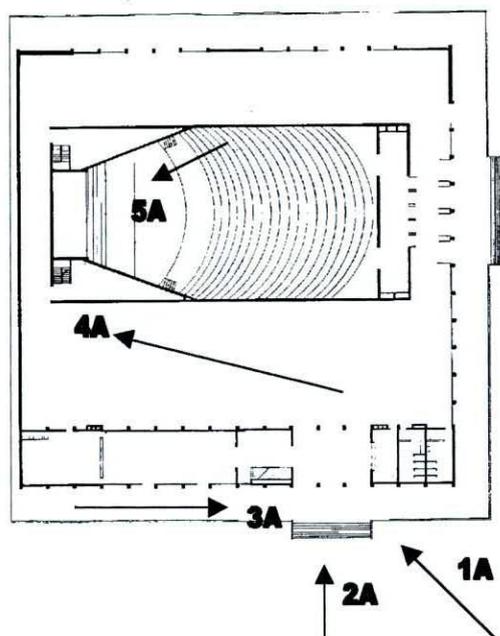
/Cuerpo propio anhelado/ (Op)	
Secuencia narrativa	Localización temporal
I. NO-SvOp: <i>Expectancia</i> I.A: $S_2 \rightarrow [(SvOm1) \rightarrow (S^{\wedge}Om1)]$ I.B: $S \rightarrow [(SvOm3) \rightarrow (S^{\wedge}Om3)]$	"Puerta rápida"/ "Invitación a la libertad" (Reflexión del túnel) "Ventana de mi identidad" (Reflexión del cuerpo)
II. SvOp: <i>Aflicción</i>	"Sala de los músculos" (Reflexión de los aparatos)



V.5. Si nos dejan escucharemos a ese tal “Mosar”: El relato del auditorio.

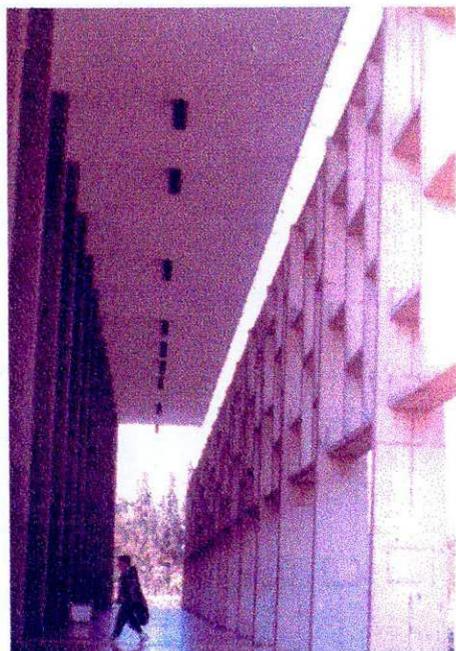
V.5.1. De la captación visual a la propioceptividad

a) Mapas de punto de vista y corpus de imágenes: El circuito del auditor.





Visual 2A

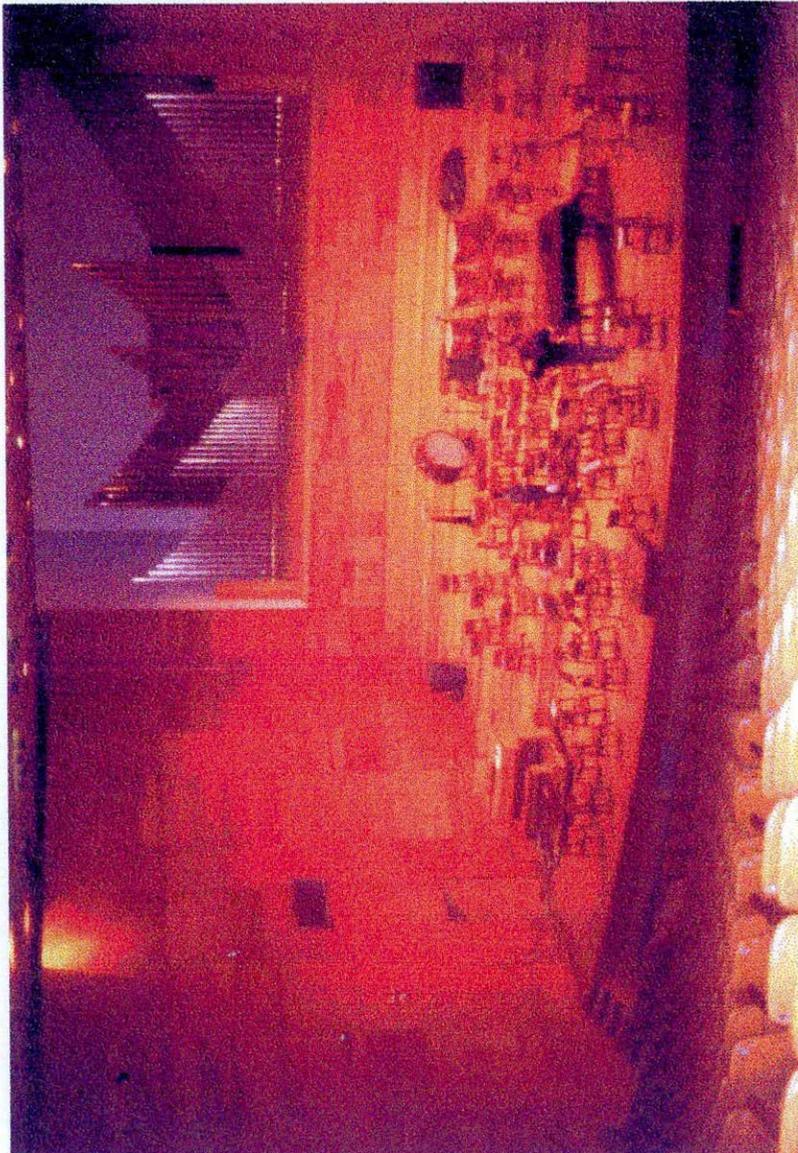


Visual 3A



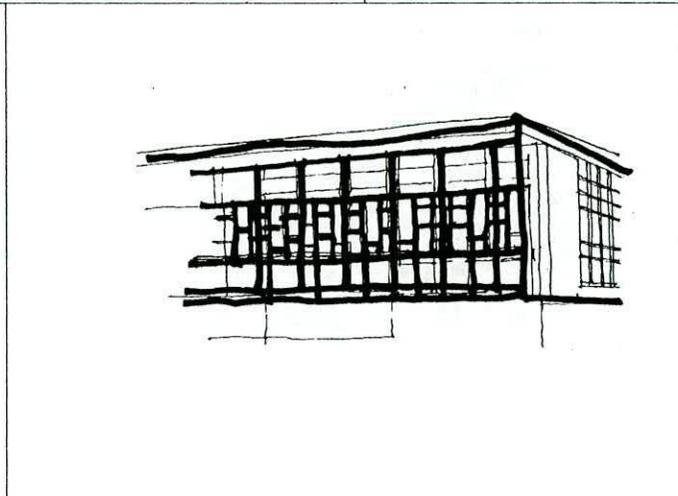
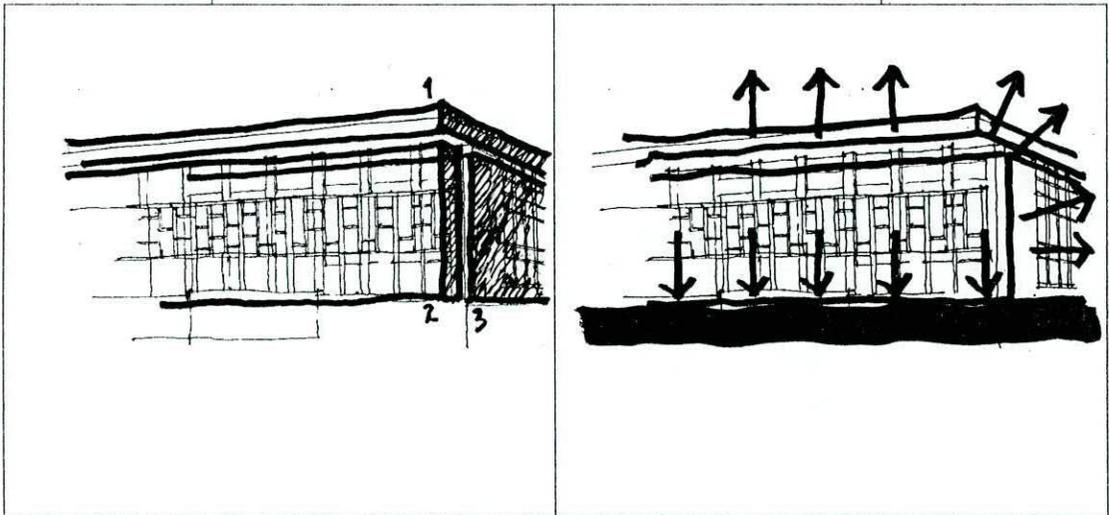
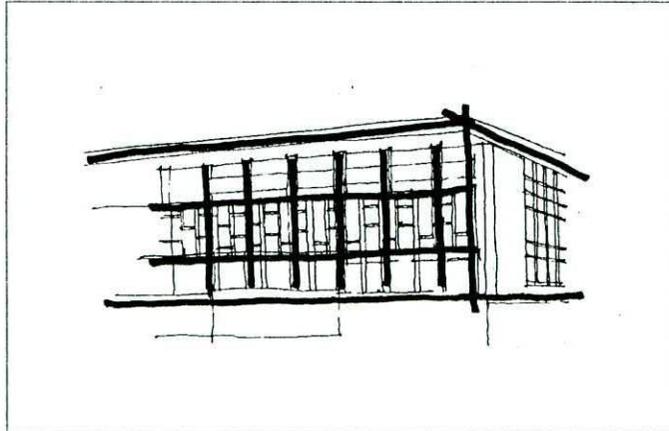
Visual 4A

Visual 5A

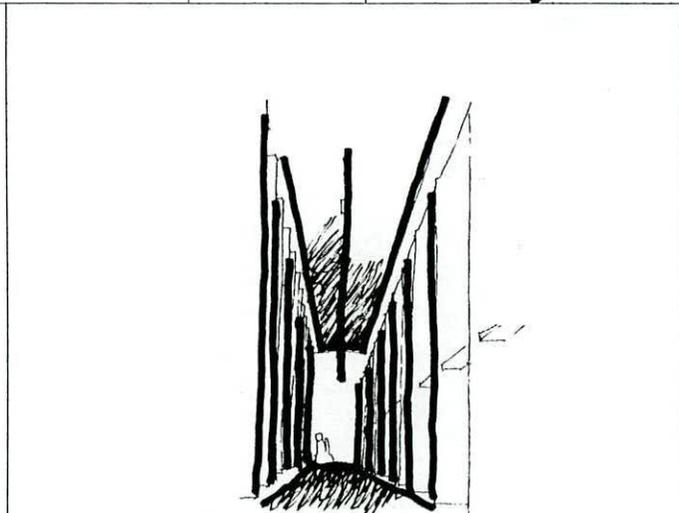
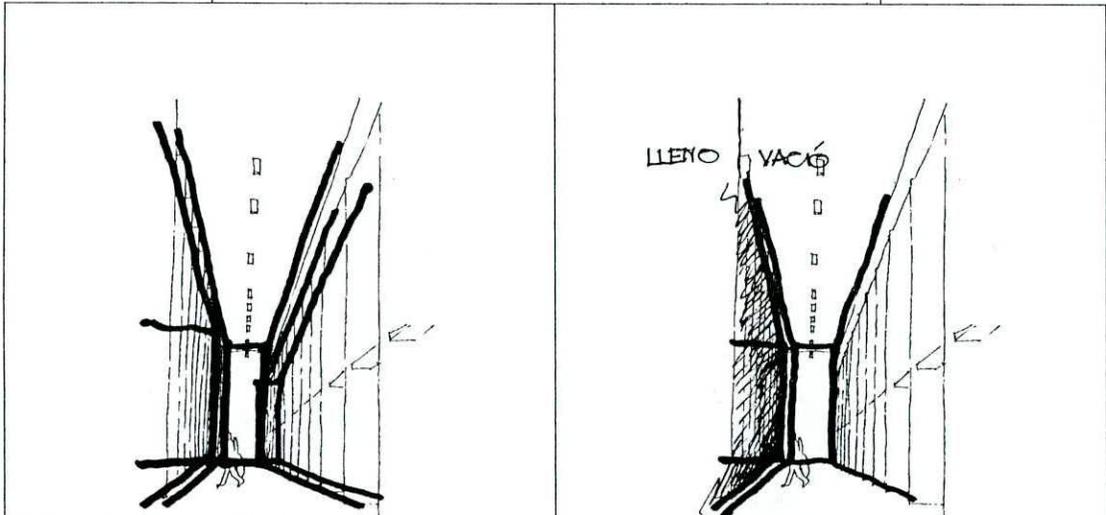
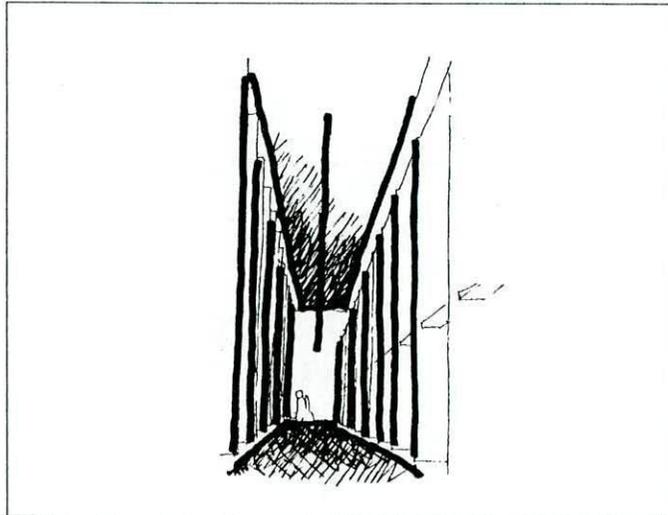


b) Descriptores de rasgos sémicos

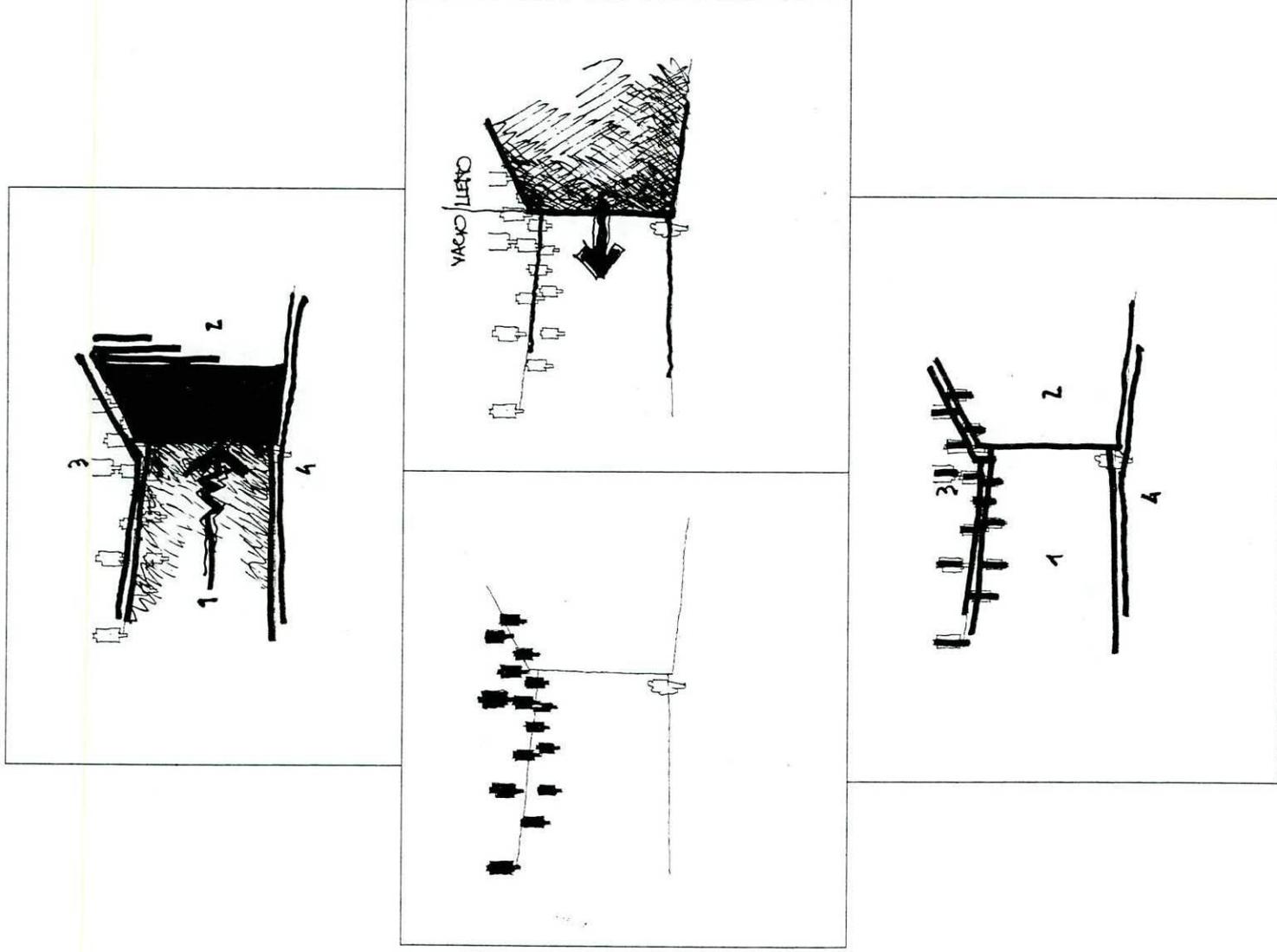
Visual 1A



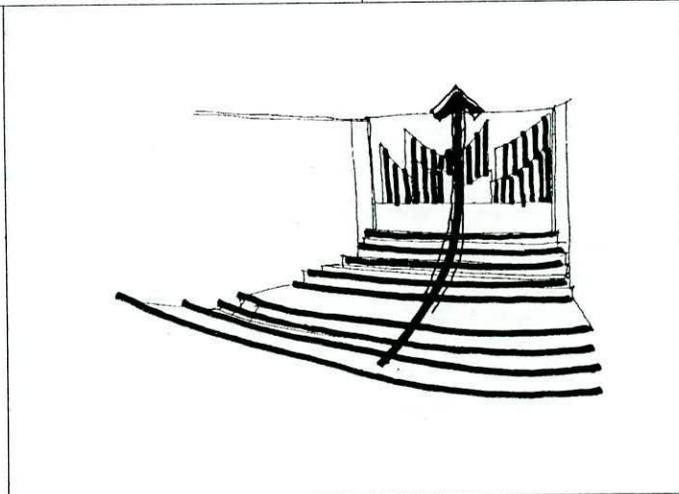
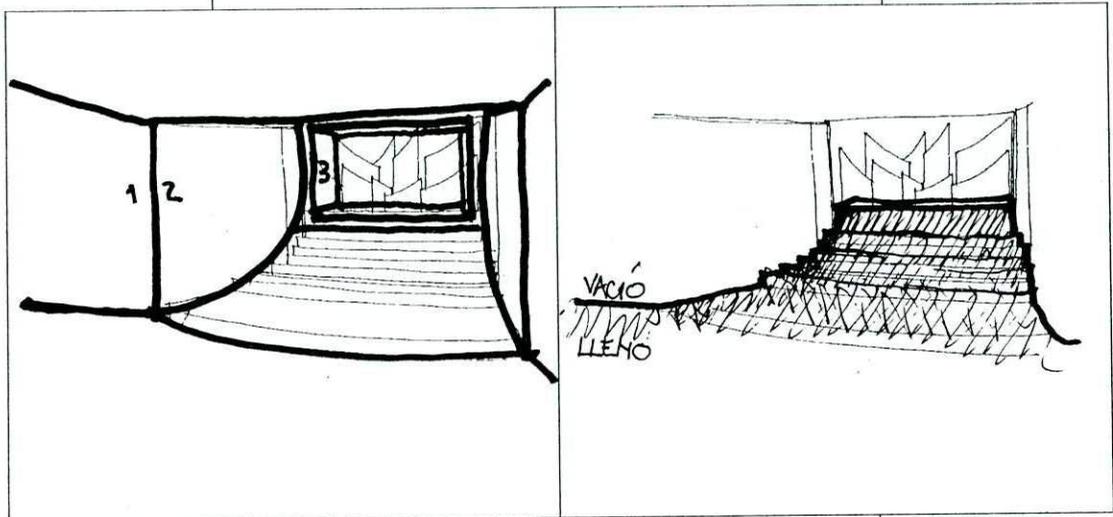
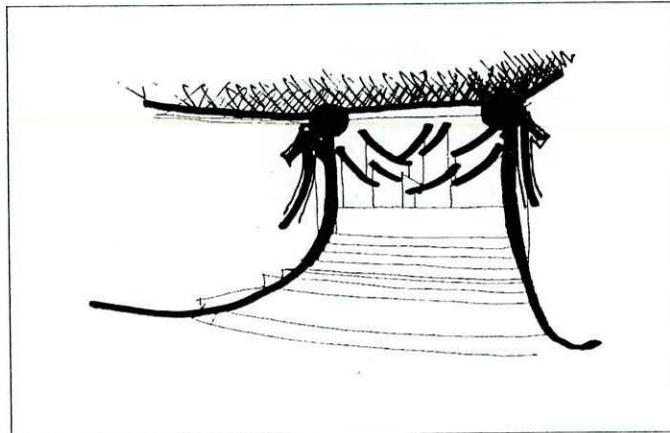
Visual 3A



Visual 4A



Visual 5A



V.5.2. De la constelación sémica a las figuras del discurso

a) Aparato crítico: Descripción de semas

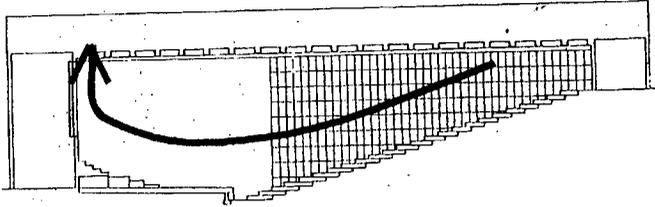
Visuales 1A-2A

<p>Campo 1</p> <p>/quietud/ /abajo/ (TR)</p> <p>/desorientación/</p>	<p>Como hemos podido confirmar en el Anexo, el auditorio de San Juan se construyó con pautas claramente racionalistas, entre ellas la de implantar el hecho arquitectónico en un entorno natural contrastante. Este entorno circundante a toda la caja edilicia pertenece al territorio y es asimismo el circuito de ingreso (en especial de ingreso peatonal en la fachada Sur) del asistente al auditorio, pero la planta cuadrada y el tratamiento monumental de sus fachadas Sur y Este neutralizan las orientaciones adelante-atrás / izquierda-derecha. (Anexo, 13).</p> <p>El prisma sitúa al receptor en su dominante horizontal, y lo coloca en un circuito que se despliega al ras del suelo.</p> <p>Pero la imagen 13 del Anexo muestra un escorzo notablemente clásico que hoy ya no es posible registrar en el circuito del receptor-habitante. En aquella imagen es posible detectar el acceso por la fachada Sur al diferenciar con claridad una galería abierta, pero hoy, en cuanto el peatón avanza al edificio ingresando por sus jardines, y el campo visual se le abre ya cerca del volumen, le es dificultoso advertir “por cual de las caladuras” deberá acceder. A no ser por las escaleras que salvan el desnivel y la pavimentación de senderos, trazados además en diagonal, el edificio disimula sus ingresos.</p>
<p>Campo 2</p> <p>/público/(P) /institución musical/ (IP)</p> <p>/pequeño/(TR)</p> <p>/duro/, /rígido/ (TR)</p> <p>/expulsión/ /quietud/ /frialdad/ (C) (TO)</p>	<p>Es clara la condición pública del sitio con los rasgos de escala y proporción que sub-codifican el dato proscémico /público/, y además el rasgo iconoplástico de la galería Sur, pues la población de San Juan está muy habituada a reconocer los accesos a los edificios institucionales por estas grandes galerías, que se tipificaron para la ciudad con los planes de reconstrucción pos-terremoto.</p> <p>El sema /pequeño/ surge como una transformación psicoperceptiva de orden afectiva, es decir, que la sensación de escala monumental provoca en el sujeto la sensación opuesta de pequeñez.</p> <p>También hay transformaciones pátiko-kinéticas en relación a la materialización del volumen, no solo prismático sino con envolventes que se modulan en todo momento con medidas iguales en ángulo recto.</p> <p>Si ahora pasamos al descriptor de relaciones de <i>peso visual</i>, vemos que el volumen del auditorio gestualiza estados de esfuerzo-forma respecto a su vacío circundante: Las tensiones visuales son en todos los casos de la relación <i>sólido-hueco</i> fuerzas centrífugas horizontales que van del centro de la masa al vacío del entorno. Pero en la relación <i>sólido-suelo</i> el volumen descansa estáticamente sobre el terreno, condición notablemente tonalizada por el uso homogéneo de los grises y blancos en las cuatro fachadas.</p>

Visual 4A

<p>Campo 1 /desvío/ (TR)</p>	<p>Este compuesto semántico <i>axial-cinésico-ceremonial</i> produce ahora, que hemos por fin cruzado dentro, su máximo efecto contradictorio: No solo las orientaciones son inciertas y opuestas, ahora son un claro desvío para el sujeto, que para seguir entrando al centro debe fugarse por una fisura lateral al hall, luego de haber chocado con la gran pared maciza frente a él. Y ahora no solo es pequeño, sino además infimo pues el efecto de escala ha aumentado su rigor por tratarse de un espacio cerrado que alberga al sujeto en su monumentalidad.</p>
<p>Campo 2 /expulsión/ /infimo/ (C)</p>	
<p>/control de vigilancia (IP)</p>	<p>Es muy probable que las luminarias provean un sema de origen iconoplástico que termine por dar el "golpe de gracia" a este ambiente de transgresión. Solo hay que imaginarse en el lugar del receptor-habitante (generalmente con la sala vacía como en la visual) en el ambiente permanentemente marcado por el sema /abajo/ y /quietud/ (C) pero ahora "señalado desde arriba" por estos dedos que lo iluminan y cuelgan hacia él.</p>
<p>Campo 3 /acceso vedado/(E)</p>	<p>Y no solo hubo que transgredir por los costados un ingreso no señalado, sino ahora asumir, chocando literalmente frente al paredón, que vamos hacia un lugar restringido al cual de veras no fuimos invitados.</p>

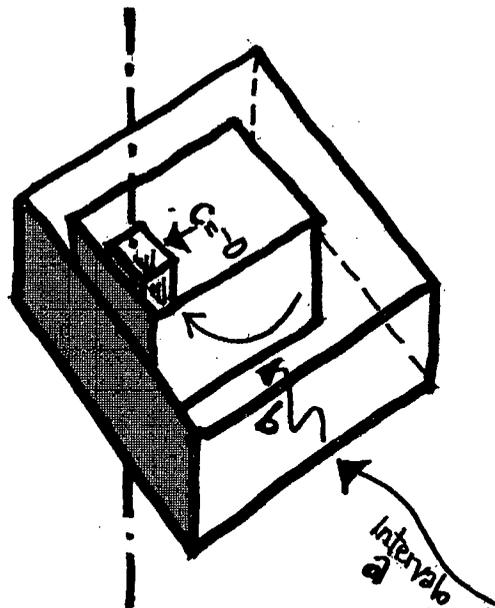
Visual 5A

<p>Campo 1 /ascenso/(TR)</p>	<p>5A introduce el protagonismo del <i>sub-código tonal</i>, que a partir de aquí obliga a una revisión de los datos anteriores. Básicamente, el uso contrastante del color y la textura de las envolventes, respecto a las anteriores visuales, refuerza cambios morfológicos globales y comporta también en el plano de contenidos oposiciones sémicas en el conjunto de dimensiones propioceptivas.</p> <p>Hay un cambio brusco en las determinantes axiales que ahora orientan claramente al sujeto de abajo hacia arriba y de atrás hacia delante al mismo tiempo. No sólo se trata de una geometría "de embudo" que desemboca con sus tensiones visuales en la caja de los tubos del órgano, que se recortan en diagonal replicando el movimiento ascendente; ocurre que el uso del <i>brillo</i> (una de las dimensiones del color, junto al <i>roma</i> y al <i>valor</i>) es tratado con una gradabilidad en ascenso hasta su máximo punto en la caja de los tubos. Y esta gradación acompaña de atrás hacia delante a la pendiente que baja lentamente para volver a subir con los planos superpuestos de los tubos.</p> 
<p>Campo 2 /suave deslizamiento/(TR)</p> <p>/impulsión/ /deslizamiento/ /calidez/ (C) (TO)</p> <p>/esplendoroso/ /apacible/ (TR)</p> <p>/íntimo/ (P) (TO)</p>	<p>Es un sema ejemplar de transformación kinestésica provocada por la relación <i>sólido-suelo</i>: Ahora el sujeto no está bajo las masas visuales sino desplazándose por sobre ellas y dentro de sus volúmenes huecos. El espacio otorga al peso corporal un estado de suspensión aérea que lo deja libre para caer y volver a subir.</p> <p>Hay dos volúmenes encastrados (la sala y la caja de los tubos) con una relación de enlace por gradabilidad. Otra vez aparece un gradiente en el empalme entre las salas dado por las gradas del escenario donde se ubica la orquesta. Es este enlace entre la pendiente descendente de la sala y la ascendente de las gradas y los tubos, la que ha eliminado toda barrera (física y visual) entre el espectador y la caja donde se alojan los tubos, de modo que por el mismo sub-código cinésico el espacio connota semas opuestos a los anteriores: ahora el sujeto se ve depositado suavemente, deslizado de una caja a otra, y es un deslizamiento <i>sobre</i> texturas blandas y cálidas, sensaciones hápticas y transformaciones visuales provocadas sobre todo por los revestimientos de madera en el total de las envolventes.</p> <p>Elegimos lexicalizar como /apasible/ al rasgo sémico de orden conductal producido por transformación de contraste visual, opuesto a /rígido/. El conjunto del tratamiento de envolventes, la pérdida de aristas duras y el uso de colores cálidos y brillos altos define a la sala por contraste con el resto de su entorno exterior.</p> <p>El dato proscémico también ha sido alterado por el uso de luces y brillos, que genera una situación escénica algo semejante a las salas cinematográficas: la pérdida de referencias de peso corporal unida al efecto de concentración de luz y brillo en el escenario (contra la penumbra de la sala) acerca al observador al escenario y diluye la condición pública del evento por otra de intimidad e individualidad.</p>

<p>Campo 3 /revelación/ (E)</p>	<p>El ceremonial de la lucha por el ingreso ha concluido en la adquisición de la dádiva. Pues sin llegar aún a explorar la secuencia narrativa, las formas homeomorfas de la simultaneidad han quedado ordenadas en este macroescenario protocolar, en el cual el sujeto pasa de ser un <i>invasor activo</i> a ser un <i>receptor pasivo</i> del don de la música. (Un sitio exactamente opuesto al caso del gimnasio.)</p> <p>El compuesto <i>axial-cinésico-ceremonial</i> opera como un bloque semántico, ahora notablemente reforzado por las tonalizaciones, que ha ordenado la constelación sémica del conjunto de datos propioceptivos en dos partes de la ceremonia: fuera de la sala el receptor-habitante no es bienvenido, por lo que deberá transgredir por decisión propia el ingreso; pero dentro de la sala sólo debe “bajar la guardia” y “dejarse caer” para entrar en aquella caja de luz elevada sobre el suelo y ser ascendido pasivamente hacia arriba, como si no bastara, <i>hacia arriba</i> como nunca antes lo había estado.</p> <p>La caja de los tubos del órgano no está en el baricentro de la sala pero es un dato menor en relación a su función de <i>centro espacio-existencial</i>. Es el centro que por única vez en todo el auditorio queda marcado con el rasgo /vertical/, y compone oposiciones sacopeplásticas con el resto del tipo /luminoso/ vs. /lúgubre/; /dinámico/ vs. /estático/; /abierto/ vs. /cerrado/; /liviano/ vs. /pesado/. Claro está que es éste el lugar de los músicos, donde están los instrumentos, donde todo acontece, pero el tratamiento morfoplástico del protocolo nos ofrece algo más que buena música, un gran don que no merecíamos recibir.</p>
-------------------------------------	--

b) Mapas topológicos de figuras

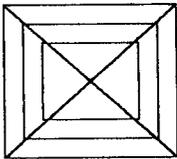
Mapa homotópico de simetría extenso-traslatoria:



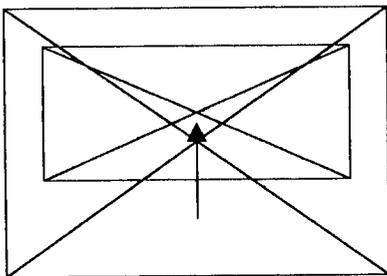
Esta vez comenzaremos por los campos homotópicos (4,5,6) pues el desarrollo de temporalidad sucesiva puede modificar nuestra lectura ambiental.

En principio y hasta aquí la secuencia de imágenes deja ver una *simetría extenso-traslatoria* que modula una temporalidad *abriente*, acelera el ritmo en dirección centrípeta hasta el objetivo central situado en los tubos, y lo detiene en dirección centrífuga hasta el entorno abierto del ingreso al edificio.

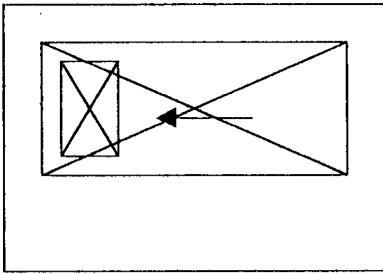
En el campo 4 de la dimensión axial reconocemos que la simetría es orientada por el eje vertical situado en el supuesto baricentro de la operación extensiva, pero es un eje que cambia de lugar en razón de la traslación del motivo prismático, que crece/decrece volumétricamente en la misma medida que altera su posición. Veamos un simple esquema en planta: Si se tratara de una simetría extensiva simple el baricentro común a todos los motivos no cambiaría de posición, y todo sería como un juego de muñecas rusas donde las más chicas se alojan con precisión proporcional en las más grandes. Pero en el auditorio las cajas volumétricas se trasladan y tienen corrimientos.



Simetría extensiva simple



Primer célula espaciotemporal: traslación extensiva entre el volumen mayor (la caja edilicia del auditorio) y la caja de la sala de auditores.



Segunda célula espaciotemporal: traslación extensiva entre la sala de auditores y la caja de tubos.

Así es como distinguimos tres motivos prismáticos que se expanden o contraen según la dirección centrífuga o centrípeta de la operación simétrica. Pero si ahora analizamos la gestalt rítmica (campo 3) reconoceremos además que la segunda célula espaciotemporal presenta una fuerte desviación retórica.

En primer lugar hay una deformación brusca del *intervalo*, pues según nuestro espacio territorial el entorno abierto de la caja edilicia (el jardín), es el primer intervalo temporal que el receptor-habitante recorre hasta el motivo mayor, el segundo intervalo es el espacio de fuelle interno (el gran hall) entre la caja edilicia y la sala. Y el tercer intervalo, entre la sala y la caja de tubos, cambia de dirección y además disuelve los límites físicos y visuales de los motivos, provoca un desplazamiento visual descendente-ascendente, y ubica al último motivo (la caja de tubos) suspendido respecto del plano del suelo.

Finalmente, los tubos de los órganos figurativizan en toda su luminosidad y brillo aquel eje vertical que es el órgano principal de la operación simétrica, materializado aquí y virtualizado en el resto de los motivos.

El análisis nos muestra una importante complementariedad territorial entre *sitio* y *ritual*, entre simultaneidad descriptiva y sucesión narrativa. El complejo axial-cinésico-ceremonial que organiza el repertorio sémico del sitio es coincidente con el ritual homotópico. Este ritual es construido con una cadena continua de significantes homotópicos que dinamizan el espacio-tiempo en términos de impulsión-expulsión, sobre todo y a partir de la desviación alotópica de sus intervalos. La cadena acelera el tiempo desde afuera hacia dentro (desde el entorno abierto hasta la caja de los tubos) y figurativiza entonces la modalidad del *querer*. Pero esta aceleración rítmica es

coincidente con la diferencia figurativa homeomorfa entre la detención del sujeto antes de entrar a la sala (con el rasgo dominante /estático/) y el deslizamiento después de ingresar a ella.

Cuando el complejo sémico homeomorfo se organiza con el sema dominante /estático/ sucede a su vez que el ritmo homotópico entre el intervalo 1 y 2 es casi cursivo, de avance y detención cada vez que repite la operación fuera-dentro (jardín-hall) / fuera-dentro (hall-sala de auditores). Pero en cuanto el sema dominante es /dinámico/ ya dentro de la sala, a su vez sucede que el intervalo 3 ha tomado valor menos cero (-0) y la relación fuera-dentro (sala-caja de tubos) ha acelerado desmesuradamente su ritmo.

Entonces, en la lectura de sitio territorial las figuras espacio-existenciales se organizan entorno a una gran isotopía que opone dos regiones, dentro o fuera de la sala, sobre todo con los semas dominantes /abierto/ vs /cerrado/. Pues hay una inversión simbólica entre la figura espacio-existencial y su factualidad habitacional: aquel espacio que está físicamente cerrado, al centro y cercado por los demás, la caja de tubos, es en términos semióticos la región /abierta/. En cambio, aquellos ambientes que son destinados funcionalmente para abrir el ingreso a la sala, la galería y el hall, conforman la región /cerrada/ del sitio. En definitiva, el territorio del auditorio pareciera decir “los ingresos están cerrados, pero lo más escondido ha sido revelado”.

-En la **región abierta**: Solo tenemos al *lugar* y su *centro* espacio-existencial que volveremos a nombrar, en el nivel lexémico, “**Revelación**”, pues en su figura nuclear aparecen los semas descriptos en 5A, /revelación/; /calidez/; /deslizamiento/; /elevación/; /apasible/; /íntimo/; /esplendoroso/. Asimismo es la secuencia homotópica de mayor aceleración traslatoria y de orientación más clara y definida para el receptor-habitante.

-En la **región cerrada**, tres figuras espacio-existenciales:

-Un *lugar* cuyo centro es la caja edilicia y cuya periferia el entorno vacío. Todo el territorio parece así quedar centrado por esta masa prismática, a la cual llamaremos “**Enmudecedor**”: /quietud/; /duro/; /frío/; /abajo/; /expulsión/; /pequeño/; /institución musical/...

-Una *ventana* que nomenclaremos la “**Ventana de los intrusos**”, pues no vemos que haya una indicialidad espacio-existencial de la galería en tanto *puerta*. La galería sur aparece como la única alternativa forzada para el acceso: /desorientación/;

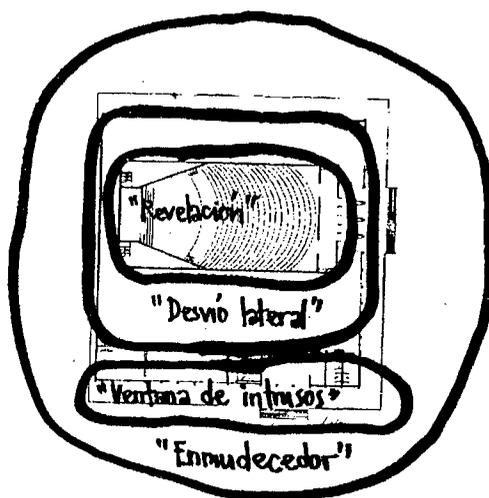
/transgresión del ingreso/; /rechazo/ son los semas que se agregan a los anteriores. La gran galería indicializa más un mirador hacia fuera que una oportunidad hacia dentro.

-Un *umbral* espacio-existencial que es el gran hall interno, pero que obliga a tomar un desvío lateral para culminar la gesta del ingreso. Lo llamamos tal cual, **“Desvío lateral”** y entre los semas de su figura tenemos /desvío/; /expulsión/; /ínfimo/; /control de vigilancia/; /acceso vedado/. Como vimos, esta figura ambiental es a su vez el intervalo homotópico intermedio que acelera su tiempo respecto de la primer célula espacio-temporal, pero que vuelve a detenerlo respecto de la segunda.

ESPACIO TERRITORIAL

/abierto/	/cerrado/
(“Revelación”)	(“Enmudecedor”; “Ventana de los intrusos”; “Desvío lateral”)
/cálido/	/frio/
/liviano/	/pesado/
/deslizamiento/	/quietud/
/esplendoroso/	/opaco/
/apasible/	/rígido/

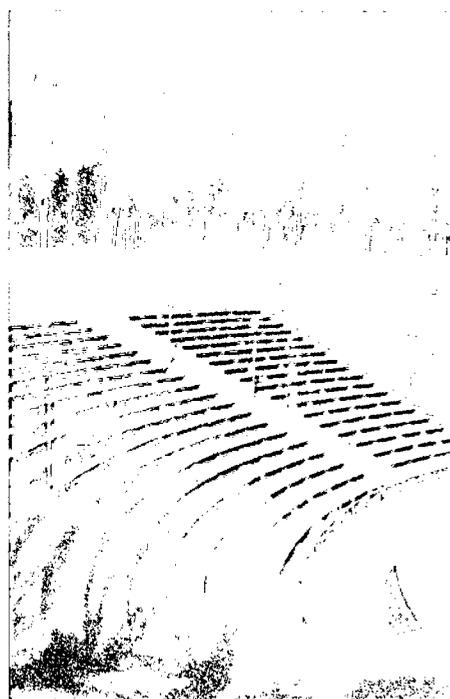
Mapa homeomorfo:



Sobre el mapa podemos distinguir claramente las configuraciones discursivas de *roles temáticos*: En la región cerrada aparece el rol del “**intruso**”, invasor activo, (/transgresión del ingreso;/ /pequeño;/ /infimo/...) superpuesta a la del “**protectorado de la música**” (/institución musical;/ /vigilancia;/ /rechazo/...). En la región abierta el rol del “**contemplativo**”, receptor pasivo, (/receptividad pasiva;/ /suave deslizamiento;/ /íntimo/...).

Pero, esta importante complementariedad entre sitio y ritual que descubrimos en el paso del Nivel Enunciativo al Figurativo, puede alterar completamente su lectura si incorporamos en nuestro registro un espacio que habíamos relegado: el anfiteatro abierto.

Visual del anfiteatro desde el lado Sur:



La lectura se altera porque este espacio cambia justamente las dos cosas por igual, la composición del sitio y del ritual:

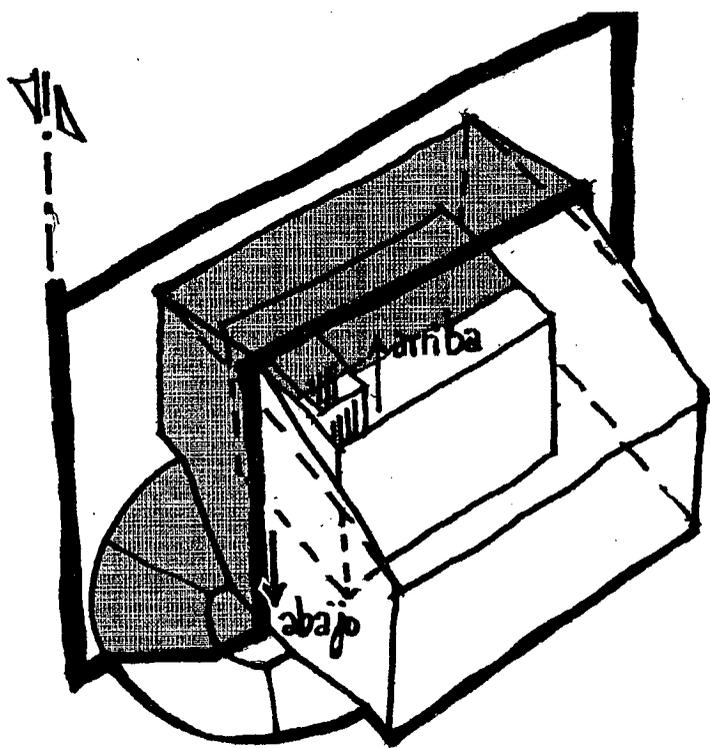
-Por un lado, nuestro ya mencionado complejo *axial-cinésico-ceremonial* cambia por completo con nuevos semas como /apertura/(TR); /participación/(C); /interpersonal/(P); /recreativo/(IP); /asamblea comunitaria/(E); figurativizando el *lugar* espacio-existencial que bien podremos llamar “**Foro comunitario**”. Pero ya no es posible integrar esta figura a la oposición /abierto/ vs /cerrado/ de las regiones

anteriores, ni se cumple tampoco la misma inversión simbólica porque el Foro es esencialmente una figura /abierta/, tanto como la figura que llamamos Revelación. Ocurre entonces que reinstalar en la lectura del receptor-habitante al anfiteatro modifica el total de su lectura territorial, instaura una **tercer región** que por contraste de masa visual y proporción con la caja edilicia (véase Anexo, 14), modifica la oposición sacopeplástica con los semas

/extroversión/	vs	/introversión/
/vacío/		/lleno/
/descenso/		/ascenso/
/abierto/		/cerrado/
/participación activa/		/participación pasiva/
/comunitario/		/institucional/

-En segundo lugar, el anfiteatro cambia por completo la temporalidad del ritual, pues la oposición de figuras homeomorfas ahora coincide con una composición especular, una perfecta simetría reflexiva cuyo plano axial es común al anfiteatro y al auditorio cerrado. Entonces sucede que una cualia morfológica desapercibida por nuestras imágenes se reinstala con mayor fuerza: la tímida pendiente de la viga lateral de la cubierta (de la viga superior en color blanco) viene a marcar una cubierta a dos aguas cuya cumbrera en dirección este-oeste sigue la línea del plano de reflexión especular, y las dos fachadas este y oeste asimismo han sido resueltas con perfecta simetría especular sobre este mismo plano o eje. (Véase Anexo, 13). Y entonces sucede que el corrimiento de baricentros de los motivos anteriores ya no son tan importantes, pues si el receptor-habitante compone la secuencia espaciotemporal en función de esta nueva *constante homotópica*, el plano de simetría especular se tornará común al "Foro" y a la "Revelación", pues aún cuando físicamente el eje simétrico del anfiteatro y de la sala de auditores estén corridos la gestalt rítmica los hará coincidir perceptualmente en la memoria ocurrencial del sujeto.

Mapa homotópico de simetría especular:



Así ha venido a suceder que la superposición homotópica de simetrías contrapone dos temporalidades antagónicas, pues como ya vimos la simetría especular no abre sino *clausura* el tiempo del espacio, cierra toda secuencia en un solo evento, e instala la figura modal del *saber*. En efecto, para esta nueva lectura el acceder a lo revelado, a lo oculto luminoso, a lo reservado, no será cuestión de querer o no querer, sino de “conseguir el pase” por las aptitudes de saber o no saber. O estamos fuera o estamos dentro.

V.5.3 Erótica del espacio

a) Aparato crítico: Enunciados del tener y del ser

Objetos de deseo: Como ocurrió en el caso del templo, la composición retórica lleva a su cargo la figurativización de la constante homotópica. Vemos que hay un *tropo* plástico en la segunda célula espaciotemporal (la ausencia del intervalo y la desmaterialización de límites de los motivos) que acelera y apunta el movimiento hacia la caja de tubos. Y aquel eje baricéntrico vertical que era virtual en los dos primeros motivos ahora aparece representado por el despliegue de tubos no sólo verticales sino también ascendentes.

Es pues el sintagma *centro-lugar* de la sala de auditores el que compone al semema objeto ya que es también el centro extenso-traslatorio de todo el despliegue espaciotemporal. Pero los rasgos sémicos de esta figura (/abierto;/ /suave ascenso;/ /íntimo;/ /esplendoroso;/ /receptividad pasiva/...) no componen un objeto físico o perceptible, sino más bien un estado contemplativo en relación a la fascinación de ese centro luminoso. Podremos llamarle **/Contemplación musical/ (Op1)**

De la misma manera, al analizar el órgano de la simetría reflexiva, el plano de reflexión especular, encontramos que otro sintagma de *centro-lugar*, el del anfiteatro que nombramos "Foro comunitario", se suma a la mención retórica de esta nueva constante homotópica. La caja de tubos (abierto hacia arriba) y el escenario del anfiteatro (abierto hacia abajo) son los dos centros que marcan el paso del plano a través de todo el emplazamiento del auditorio. Pero el objeto que compone el Foro es bien distinto, pues /participación;/ /comunitario;/ /recreativo/... dicen algo acerca de una música completamente diferente, que no requiere ser contemplada sino practicada y participada. Hablaremos entonces de un segundo objeto **/Hacer música popular/ (Op2)** que surge en el nivel semio-narrativo como antagónico a Op1, tal como en el Nivel Figurativo aparecen antagónicas las temporalidades de apertura y clausura.

Objetos modales:

-El *querer*: Vemos entonces que la simetría extenso-traslatoria construye un relato entorno al objeto **/Contemplación musical/**, con un sujeto pático modalizado con

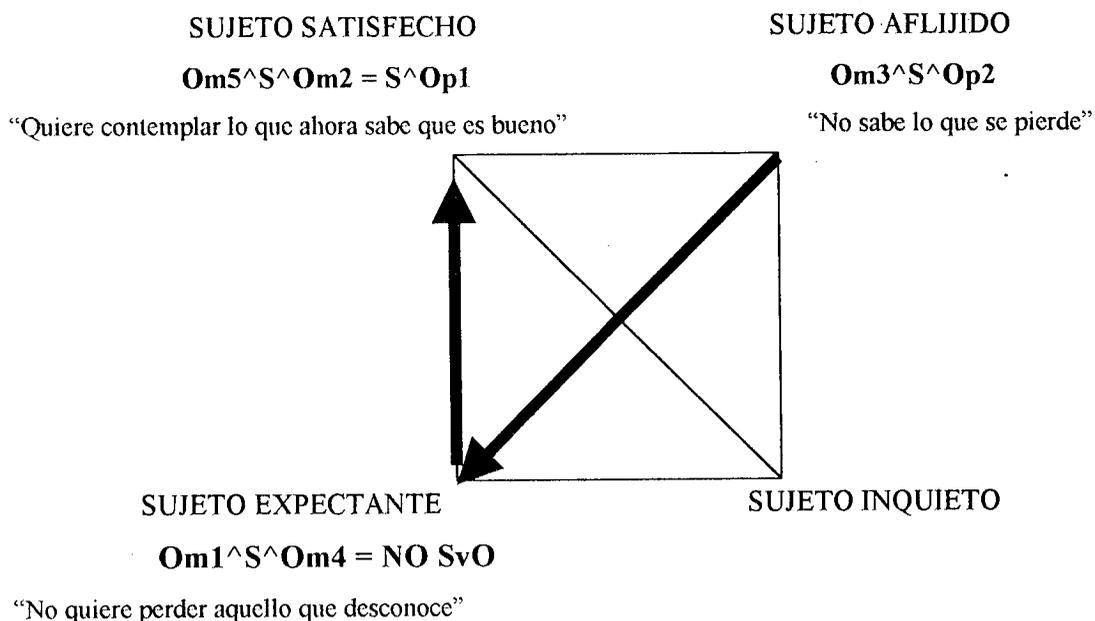
un *querer* obtener aquel estado estético. Solo que las modalidades varían notablemente según los escenarios homeomorfos que participan en el desarrollo simétrico. La primer célula espaciotemporal tiene por escenario la región /cerrada/ (el acceso), la ceremonia de ingresar transgrediendo el paso, de un sujeto “intruso” confrontado a otro rol que protege el tesoro de la música. Este intruso que es invasor activo, entonces sujeto de querer, viene a estar modalizado por un /NO – querer no recibir/ (Om1) aquel secreto privilegio, pues aún en su disminuida condición no se resigna a perderselo. Pero una vez traspasada la región y ya dentro del lugar de la revelación el sujeto no tiene más que aceptar y recibir aquello que ha sido develado, la aceptación modalizada por /querer recibir/ (Om2) el estado de contemplación musical.

-El *saber*: La introducción de una segunda lectura, una nueva modalidad y un nuevo objeto de deseo antagónico instala ambigüedad en el nivel semio-narrativo.

Una opción que tenemos es comprender el relato del auditorio como el cruce de dos programas paralelos organizados por sendos objetos principales y modales. En un programa el sujeto *quiere* obtener un estado estético más elevado, en el otro el sujeto *sabe* participar del espectáculo musical que le es más propio, sin que le deslumbre el brillo de la música célebre.

Sin embargo, la organización territorial de figuras homeomorfas y roles temáticos en su conjunto, no más acompañan con sus escenarios al protocolo central de ingreso al interior, y parecen otorgar más preponderancia al objeto de deseo Op1, instalado por la organización extenso-traslatoria que se mueve centripetamente. En esta segunda alternativa de lectura que es la que desarrollaremos, podemos comprender un solo gran programa cuyo relato gira entorno a Op1, en el cual la primer etapa de *contrato* (Véase III.3. Anexo: Notas...) viene a quedar identificada por la modalidad del **saber-no recibir (Om3)**, o no saber escuchar, mientras el sujeto se encuentra conjunto a Op2 y disyunto a Op1 (Op1vS^Op2 -la región del Foro-), la segunda etapa de *calificación* por la modalidad del querer y **NO – saber no recibir (Om4)**, que es lo mismo que “saber que no sé nada” de aquella buena música, (la región /cerrada/ del ingreso). Finalmente, la etapa narrativa de *realización* conjuntiva en la sala de auditores, modalmente opuesta al anfiteatro, donde el sujeto cambia de rol, pasa de ser un intruso a ser un privilegiado “contemplativo”, que sabe apreciar lo que es bueno, conjunto a la modalidad **saber recibir (Om5)** –o saber entrar en- /Contemplación musical/.

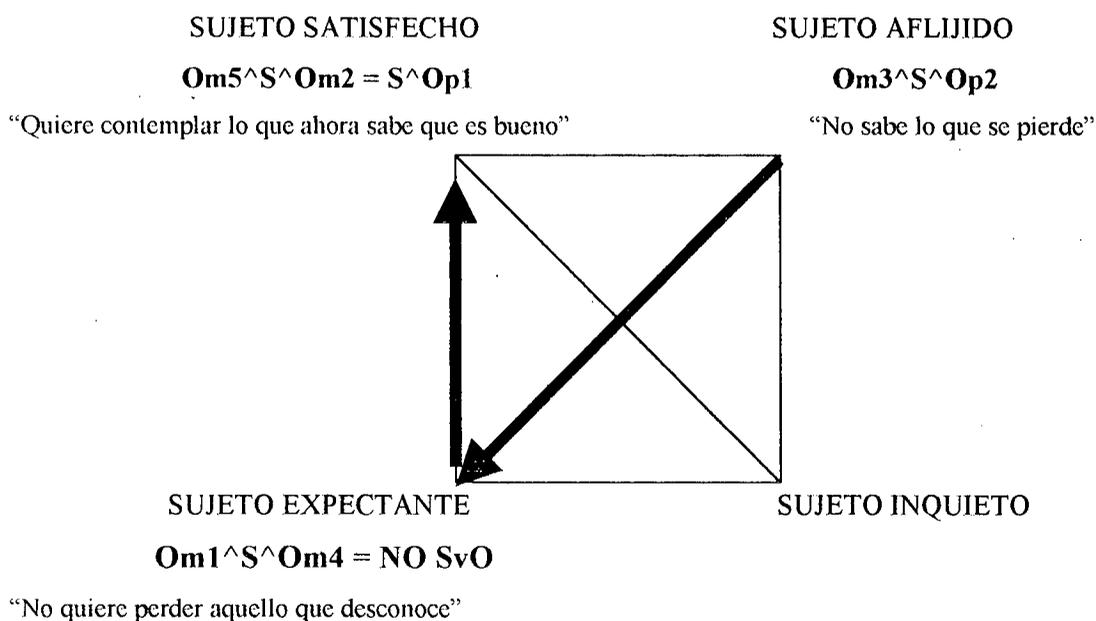
b) Programa narrativo y mapa de localización temporal:

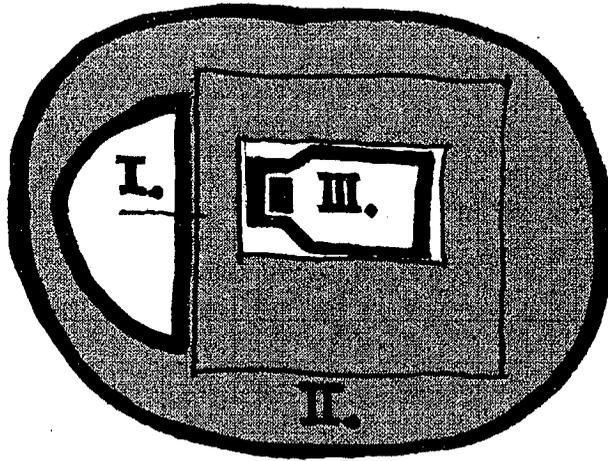


/Contemplación musical/ = Op1		
Etapa	Secuencia narrativa	Localización temporal
Contrato inicial: Un destinador (el “protectorado de la música”?) declara en estado de ignorancia a su destinatario “pueblo”	I. SvOp1 $Om3^{\wedge}S^{\wedge}Op2$	Tercer región: “El Foro comunitario”
Calificación: El sujeto adquiere conciencia y propósito para alcanzar lo mejor. Deja de ser “pueblo” para comenzar su rol de “intruso”.	II. NO SvOp1 $Om1^{\wedge}S^{\wedge}Om4$	Segunda región: Los accesos
Realización: Quiere contemplar lo que sabe que es bueno.	III. S^{\wedge}Op1 $Om5^{\wedge}S^{\wedge}Om2$	Primer región: La “Revelación”

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires / pág. 322
 aquella buena música, (la región /cerrada/ del ingreso). Finalmente, la etapa narrativa de *realización* conjunta en la sala de auditores, modalmente opuesta al anfiteatro, donde el sujeto cambia de rol, pasa de ser un intruso a ser un privilegiado “contemplativo”, que sabe apreciar lo que es bueno, conjunto a la modalidad **saber recibir (Om5)** –o saber entrar en- /Contemplación musical/.

b) Programa narrativo y mapa de localización temporal:





V.6. Conclusiones

1. La semiótica narrativa de la arquitectura como semiótica del tiempo inmanente de la vida cotidiana:

Quisiera una vez más, luego de los ejemplos, apreciar el hecho por el cual la comprensión y descripción morfológica del espacio toma un nuevo giro en función de su marco semiótico, *enunciativo* (el punto de vista del receptor-habitante), *discursivo* (el espacio como interdiscurso de las prácticas de apropiación habitacional) y *narrativo* (el espacio como relato ficcional de las prácticas que asimismo propicia y aloja).

Se trata de relatos que emergen de las prácticas y vuelven a ellas: un bautismo que dejó de ser individual para ser comunitario, que trajo la sorpresa de salir fuera de la iglesia más que ingresar a ella; el hacer gimnasia para reconciliarse consigo mismo y liberarse del modelo; el volverse un intruso atrevido para obtener la mejor música. Todo esto es ficción. No sabemos ni podemos medir el grado de incidencia real sobre la práctica (cuando menos en esta tesis), pero sí sabemos que el habitante debe “lidiar con ella” desde el centro de su práctica para poder resolverla y ejercerla.

Entiendo que la operación teórica central que me permitió descubrir y desarrollar la dimensión narrativa del texto arquitectónico, fue el recuperar la noción husserliana de *tiempo inmanente* y reconocerla en las prácticas de apropiación habitacional. Esta noción había quedado ausente, contra otras opciones, en las exploraciones neoracionalistas que abrieron los cuestionamientos al modernismo en arquitectura.

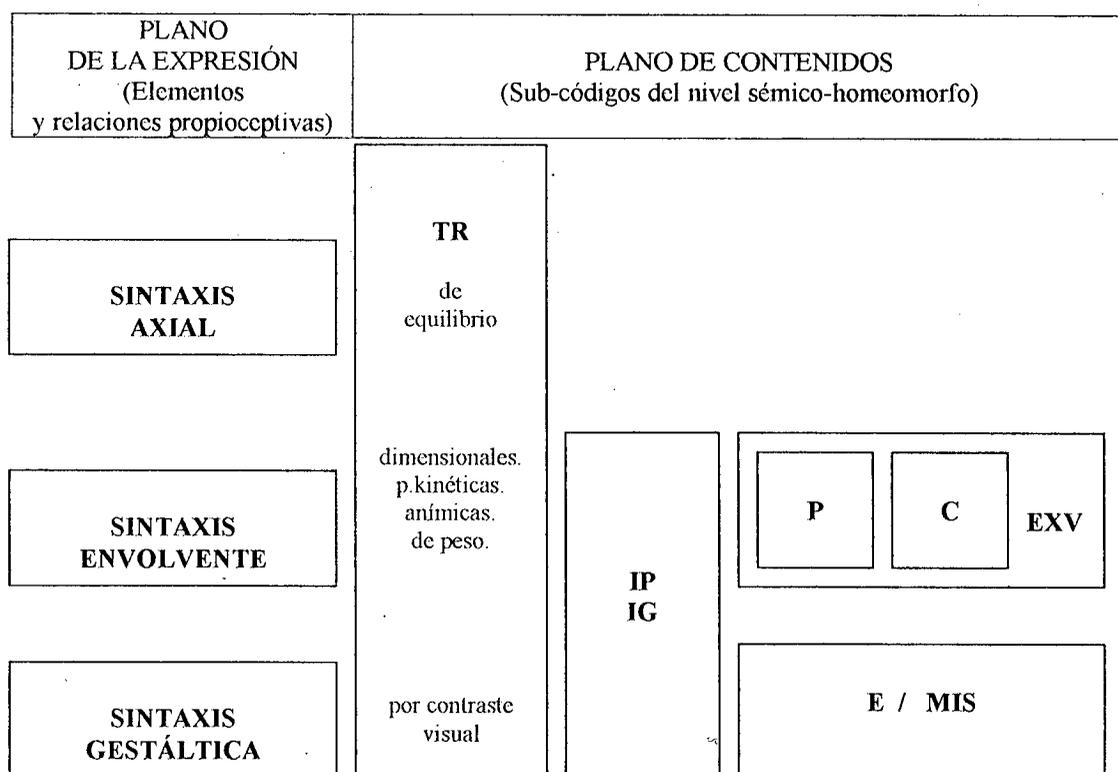
2. Rigor descriptivo y potencialidad predictiva

Como hemos visto las tres tesis compaginan el modelo de competencia semiótica para nuestro particular interpretante, y sobre él hemos realizado el simulacro de recorrido generativo que acontecería con el usuario de cada uno de los tres casos de las muestras, tomando un punto de vista territorial. Entiendo que el modelo nos ofrece un marco claro de análisis metodológico que da cuenta rigurosa de las relaciones de

significación entre el significante morfológico de la arquitectura y los contenidos enunciativos, discursivos y narrativos del texto.

Sin embargo, mucho más me alienta el hecho de contar con las sintaxis de cada nivel como herramientas de diseño en la cocina del trabajo proyectual. Por ejemplo:

1. **Las sintaxis propioceptivas homeomorfas** pueden servirnos para desarrollar en términos semióticos las “ideas-eje” de un partido, contando con las relaciones de significación entre campos de propioceptividad y sub-códigos antropológicos, y traduciendo esa idea-eje en rasgos sémicos dominantes.



- Véase también ps. 160; 163; 177.

Así fue que para formular el partido de reforma del gimnasio optamos por una sintaxis envolvente (los tres prismas) que pudiera representar el gesto-postura de la mirada en el espejo, pues a partir de aquí operaríamos una desviación retórica iconográfica con los pósters. A su vez, la composición economizaba la intervención de la obra pues el presupuesto era escaso, pero otorgaba una lectura de fuerte pregnancia

visual y definición semántica. En el caso del templo la solicitud simbólica del comitente era muy específica; nos pidieron basar la reforma en un texto bíblico que dice “del corazón del que cree en mí brotarán ríos de agua viva”. Esto fue lo que nos hizo fijar la atención en el tema o isotopía semiológica de los /líquidos orgánicos/, y optar por una sintaxis gestáltica que reformulara todo el ceremonial del bautismo haciendo del templo un útero, y trabajando sobre todo con las transformaciones psico-perceptivas de equilibrio y peso visual. Como tampoco disponíamos de un presupuesto suficiente para producir una buena réplica de interior románico, como fuera la intención original, operamos por oposición con el exterior e instauramos el eje /pesado/ vs. /liviano/.

Pero hay muchas otras posibilidades con esta herramienta, por ejemplo el optar por una combinatoria de sintaxis y sub-códigos y construir fuertes escenarios homeomorfos a partir de aquí, como sucede en el caso del auditorio donde las transformaciones de equilibrio, las cinesis y el protocolo de ingreso operan en bloque para definir el conjunto de figuras en el sitio.

Otra posibilidad es situarnos en la sintaxis gestáltica, que es la bisagra integradora de rasgos sémicos en figuras ambientales, y pensar el sitio a partir de sus mapas homeomorfos, como un todo territorial. Así fue como surgió la idea de contar con dos regiones en el gimnasio, en las que el gimnasta pasara claramente de una función pasiva a otra activa, y así también elegimos dos colores y volúmenes en oposición.

2. Las sintaxis simétricas homotópicas, en cambio, son las organizadoras de la figura rítmica sobre el fondo de simultaneidad, de modo que requieren pensarse en su totalidad propioceptiva, órganos, motivos y células espaciotemporales, además de considerar su importante grado de deformabilidad en casos de desviación retórica. Pero sobre todo, al ser estas organizaciones las que dejan el rastro tensivo en el discurso arquitectónico, nos permiten traspasar el umbral hacia el nivel actancial y pensar el espacio en términos de relación teleológica entre sujeto y objeto de deseo.

Repasando nuestra tercer tesis, hay que fijar la atención en que una misma composición simétrica en el plano de expresión semiotiza dos tipos de enunciados, del tener y del ser, objetos-valores y objetos-modales, en el plano de contenidos. Entonces, las composiciones simétricas se nos vuelven herramientas de gran potencialidad

narrativa, capaces de “dibujar” sobre el fondo de la constelación sémica ese vínculo fundante de todo relato, los avatares de búsqueda de un sujeto de deseo, y capaces también de dar entidad semántica a estos dos actantes por igual.

Por ejemplo, en el caso del templo tomamos la decisión de cambiar el perfil modal del sujeto en relación al bautismo; en vez de un sujeto de *saber* doctrinal y *deber* religioso preferimos instalar un sujeto de *querer* recibir el valor puesto en juego, y así surgió la idea de cambiar el espacio modular y especular de la nave original por un espacio extenso-traslatorio de mayor dinamismo rítmico. Aprovechamos entonces un déficit del proyecto original, la casi nula iluminación natural y la reverberación sonora, para integrar la única abertura al juego de vitrales articulados por la simetría, y quebrar los planos del cieloraso para suprimir rebotes de sonido.

En cambio, en el gimnasio fue al contrario. Necesitábamos instalar en el relato un sujeto “Hace-fierros” que no sólo *quisiera* un cuerpo bello o sano, sino que además *supiera* que ya lo tenía al buscarse a sí mismo en el espejo. Así entonces surgió la idea de clausurar la temporalidad de alguna manera en todo el edificio, con alguna estrategia morfológica que neutralizara la lectura longitudinal (y más secuencial) de la caja edilicia por otra más inmediata, si había que construir una simetría “especular”, qué mejor que aprovechar los espejos del ceremonial en el sitio, la confirmación del éxito, y construir visualmente con ellos el plano de reflexión del ritual. La medianera se volvió un gran espejo rojo.

PLANO DE LA EXPRESIÓN	NIVEL ENUNCIATIVO	NIVEL FIGURATIVO	NIVEL SEMIO-NARRATIVO
SIMETRÍAS COMPLEJAS (o combinadas)	MODULACIÓN ABRIENTE	FIGURA MODAL DEL QUERER	OBJETOS VALORES (cadenas semánticas sobre órganos de simetría)
SIMETRÍAS SIMPLES	MODULACIÓN CURSIVA	FIGURA MODAL DEL PODER	
SIMETRÍA ESPECULAR	MODULACIÓN CLAUSURANTE	FIGURA MODAL DEL SABER	DISPOSITIVO MODAL (cadenas semánticas sobre los motivos de simetría)
ISOMETRÍAS SIMPLES	MODULACIÓN PUNTUALIZANTE	FIGURA MODAL DEL DEBER	

* Véase también ps. 167-170; 192

3. Contextualismo y narrativismo en arquitectura:

Pensar la textualidad arquitectónica en este marco semiótico es evidentemente adoptar una postura contextualista. Pero es una forma particular de contextualismo que no deriva en el pensamiento puramente tipológico, en las tipologías de una cultura o sub-cultura, en las formaciones más estables de su tiempo histórico-trascendente, sino que contextualiza en función de adoptar el punto de vista idiosincrásico de nuestro *receptor-habitante*, y de sujetar las decisiones formales de diseño a la respuesta ética y poética de sus *sitios y rituales* más vigentes y actuales que podamos reconocer en sus prácticas.

El par existenciarista de sitio y ritual, escenario y proceso, fondo y figura rítmica, se vuelve para nosotros una herramienta que recrea el pensamiento tipológico y lo vuelve hacia una "historia viva", hacia el reconocimiento de la organización espaciotemporal de las prácticas activas a las que hay que responder con el espacio arquitectónico. Es probable que esta "raíz motivada" de textualidad arquitectónica pueda servir para reconocer nuevas tipologías semio-narrativas, formaciones espaciales tal vez más inestables en el tiempo y menos genéricas en la cultura, pero que respondan a tipos de relatos de las prácticas.

De todos modos, terminé de redactar la tesis y advierto en ella la marca latinoamericana, de la tierra de narradores y hacedores de fábulas. Comprender al espacio como texto se me vuelve parecido a la necesidad de comprender nuestra historia, y redimirla, con relatos que cuentan lo incomprensible, lo mágico y lo imposible.

BIBLIOGRAFÍA

Por orden temático:

MORFOLOGÍA Y SEMIÓTICA DE LA ARQUITECTURA

ARAUJO, Ignacio, *La forma arquitectónica*, Pamplona, 1976.

ARNHEIM, Rudolf *La forma visual de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

ECO, Umberto, *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1972.

FRÉCHET M.- FAN K. *Introducción a la topología combinatoria*, Buenos Aires, Eudeba, 1959.

GONZALEZ RUIZ, Guillermo, *Estudio de diseño. Sobre la construcción de las ideas y su aplicación a la realidad*, Buenos Aires, Emecé, 1994.

HESEELGREN, S. *El lenguaje de la arquitectura*, Eudeba, Buenos Aires, 1973.

JENKS, Charles, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

LE CORBUSIER, *Architecte du bonheur*, Paris, Forces vives, 1955.

----- *Mensaje*, Buenos Aires, Infinito, 1959.

----- *Precisiones*, Barcelona, Poseidon, 1978.

NORBERG-SCHULZ Christian, *El significado en la arquitectura occidental* Buenos Aires Ediciones Summa 1979.

PATTERSON, E. M. *Topología*, Madrid, Dossat, 1961.

PIÑÓN Helio *Arquitectura de las neovanguardias* Madrid Gustavo Gili 1984.

RODRIGUEZ, José y otros, *Arquitectura como semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.

ROSSI, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

----- *La arquitectura análoga*, 2c Construcción de la ciudad, N.14, Barcelona, 1979.

VALLE, Luis Arnoldo, *Estructuras Básicas de diseño*, Córdoba, Teuco, 1971.

WEYL, Herman, *La simetría*, Nueva visión, Buenos Aires 1958.

WOLF, K. L.- KUHN D. *Forma y simetría*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1960.

II ENCUENTRO INTERNACIONAL DE CRÍTICOS DE LA ARQUITECTURA, *¿Es la arquitectura un lenguaje, y en qué sentidos?* Antología crítica editada por Jorge Glusberg, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 1980.

SEMIÓTICA DE LOS SIGNOS PLÁSTICOS VISUALES

ARNHEIM, Rudolf *Arte y percepción visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

AUMONT, Jacques *La imagen* Barcelona Paidós 1992.

BÉRTOLA, Elena de, *El arte cinético*, Buenos Aires, Nueva visión, 1973.

BULGUERONI, Raúl, *Ciudadanía. Dimensión humana en los asentamientos urbanos*, México, Diana, 1985.

DONDIS, *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992.

GRUPO μ , *Tratado del signo visual*, Cátedra, Madrid, 1993.

IVELICV, Milan, *Curso de estética general*, Santiago de Chile, Editorial Pacífico, 1973.

KANIZSA, Gaetano, *Gramática de la visión*, Barcelona, Paidós, 1986.

KANDINSKY, Wassily, *Punto y línea frente al plano*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969.

KEPES, Gerorgy, *El lenguaje de la visión*, Buenos Aires, Infinito, 1969.

KNAPP, Mark L. *La comunicación no verbal*, Barcelona, Paidós, 1982.

ANTROPOLOGÍA EXISTENCIAL Y FENOMENOLOGÍA DE LA PERCEPCIÓN

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, Segunda edición española de la octava en francés, 1997.

BOLLNOW, Otto Friedrich *Hombre y Espacio* Barcelona Labor 1969.

BRINGUIER, Jean-Claude, *Conversaciones con Piaget*, Barcelona, Gedisa, 1977.

CARR, David, *Time, Narrative and History*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

----- "Narrative and rial world", "un argumento para la continuidad", History and Theory, vol. XXV, N 2, 1986, pp.117-131, traducción de Maria V. Trozzi.

CARR, Stephen, *The city of the mind*, Indiana, University Press, 1967. Traducción al castellano en *Comportamiento y Ambiente*, CENTRO DE ESTUDIOS Y PROYECTACIÓN DEL AMBIENTE Buenos Aires Espacio Editora 1978.

CHESTOV N. *Kierkegaard y la filosofía de la existencia*

COLLINS J. *El pensamiento de Kierkegaard* México Fondo de cultura Económica

GADAMER Hans-Georg, *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme, 1977.

HALL Edward *La dimensión oculta* Enfoque antropológico del uso del espacio Madrid Instituto de Administración Local 1973.

HEIDEGGER Martin, *Arte y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

----- *El Ser y el Tiempo* México Fondo de Cultura Económica 1951.

----- *Poéticamente habita el hombre*, Humanitas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tucumán, N. 13, 1960.

----- *¿Por qué permanecemos en la provincia?*, Eco, Revista de la cultura de occidente, N. 35, Tomo VI, Marzo de 1963.

HUSSERL, Edmundo, *Fenomenología de la conciencia inmanente*, Buenos Aires, Nova, 1959.

KANT Manuel *Crítica de la Razón Pura* Madrid Librería general de Victoriano Suarez 1928.

----- *Crítica de la Razón Práctica* Madrid Victoriano Suarez 1913.

KATZ, David, *Psicología de la forma*, Espasa Calpe, Madrid, 1945.

KIERKEGAARD Soren *In vino veritas- La Repetición* Madrid Guadarrama 1976.

KÖLER, Wolfgang, *Psicología de la forma*, Argonauta, Buenos Aires, 1948.

LYOTARD Jean François *Discurso, figura*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1979.

----- *La Fenomenología* Buenos Aires Eudeba 1960.

----- *La condición posmoderna*, Buenos Aires, Rei, 1995.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Fenomenología de la percepción* Buenos Aires Planeta 1993.

NORBERG-SCHULZ Christian, *Existencia, Espacio y Arquitectura* Barcelona Blume 1975.

PIAGET, J-FRAISSE, P. *La percepción*, Paidós, Buenos Aires, 1979.

PIAGET, J.-INHELDER, B. *Psicología del niño*, Madrid, Morata, 1981.

RICŒUR Paul *Tiempo y Narración* Configuración del tiempo en el relato histórico Volumen I Madrid Siglo XXI 1995.

----- "Narratividad, fenomenología y hermenéutica"

----- *Del texto a la acción*. Ensayos de hermenéutica II, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

SANTANDER Jesús Rodolfo *La meditación del tiempo en Filosofía* en Morphé N. 11/12 Universidad Autónoma de Puebla 1995.

SILVA, Armando, *Imaginario urbano*, Bogotá, Tercer mundo editores, 1994.

SOMMER Robert *Espacio y comportamiento individual* Madrid Instituto de Administración Local 1974.

PSICOANÁLISIS

FREUD Sigmund, *El yo y el ello*, (1923) en Obras Completas, Volumen XIX, Buenos Aires Amorrortu 1988.

----- *Introducción al narcisismo*, (1914) en Obras Completas, Volumen XIV, Buenos Aires, Amorrortu 1988.

----- *Más allá del principio del placer*, (1920) en Obras Completas, Volumen XVIII, Buenos Aires, Amorrortu 1988.

----- *Recordar, repetir y reelaborar* (1914) en Obras Completas, Volumen XII, Buenos Aires Amorrortu 1988.

----- *Lo Ominoso* (1919) en Obras Completas Volumen XVII, Buenos Aires Amorrortu 1988.

GRANON-LAFONT, Jeanne, *La topología básica de Jackes Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.

LACAN, Jacques, *La ética del psicoanálisis* (1959), Seminario 7, Buenos Aires, Paidós, 1995.

----- *La identificación* (1961), Seminario 9, Buenos Aires, Paidós, 1995.

----- *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964), Seminario 11, Buenos Aires, Paidós, 1995.

SEMIÓTICA GENERAL Y ANÁLISIS DEL DISCURSO

BLANCO, Desiderio- BUENO, Raúl *Metodología del análisis semiótico* Perú, Universidad de Lima, 1980.

BRANDT, Per Aage *Dinámicas del sentido, Estudios de semiótica modal* Rosario, Homo Sapiens- Universidad de Aarhus 1994.

----- *La condición semiótica*, Seminario internacional de comunicación, discursos, semióticas, compilado por Lucrecia Tacudero y Olga Correa, Universidad de Rosario, Argentina, 1993.

CANO, Amira y otros, *Protocolos de San Juan como prácticas significantes de interacción social*, Universidad Nacional de San Juan, CICYTCA, 1989.

DELADALLE, Gerard, *Leer a Peirce hoy*, Barcelona, Gedisa, 1996.

DORRA, Raúl *El tiempo en el texto*, Universidad Autónoma de Puebla, México,

DUCROT, Oswald, *El decir y lo dicho*, Barcelona, Paidós, 1984.

ECO, Umberto, *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1972.

----- *Lector in Fábula La cooperación interpretativa en el texto narrativo* Barcelona Lumen 1993.

----- *Obra Abierta* Barcelona Ariel 1990.

----- *Seis paseos por los bosques narrativos* Barcelona Lumen 1997.

FILINICH María Isabel, *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

FOUCAULT, Michel, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1979.

-----, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1987.

GENETTE, Gérard, *Frontières du récit*, Communications, N.8, 1966.

----- *Discours du récit, Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

GREIMAS, A.J, *Semántica Estructural*, Gredos, Madrid, 1987.

GREIMAS A. Julien- J. COURTÉS *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos, Madrid, 1982.

GREIMAS A. Julien *En torno al sentido II* Madrid Fragua 1973.

GREIMAS A. Julien, *La enunciación. Una postura epistemológica*, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Puebla, 1996.

GREIMAS A. Julien- J. FONTANILLE *Semiótica de las Pasiones* Madrid Siglo XXI 1994.

LATELLA Graciela, *Metodología y Teoría Semiótica*, Buenos Aires, Hachette, 1985.

PARRET Herman, *De la semiótica a la estética Enunciación, sensación, pasiones* Buenos Aires Edicial 1995.

----- *Las Pasiones Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad* Buenos Aires Edicial 1995.

----- *La enunciación y la puesta en discurso*, Fonds National belge de la Recherche Scientifique. Universidades de Louvain y Anvers, extraído de *Cruzeiro Semiótico* N 6, enero de 1997.

PEIRCE, Charles Sanders, *La Ciencia de la Semiótica*, compilación de la Colección de semiología y epistemología, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

VERÓN Eliseo *La Semiosis Social* Barcelona Gedisa Editorial 1993.

ZILBERBERG Claude *Observaciones a propósito de la profundidad del tiempo*, Morphé N. 11/12 Universidad Autónoma de Puebla 1995.

Por orden alfabético:

ARAUJO, Ignacio, *La forma arquitectónica*, Pamplona, 1976.

ARNHEIM, Rudolf *Arte y percepción visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

----- *La forma visual de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

AUMONT, Jacques *La imagen* Barcelona Paidós 1992.

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, Segunda edición española de la octava en francés, 1997.

BÉRTOLA, Elena de, *El arte cinético*, Buenos Aires, Nueva visión, 1973.

BLANCO, Desiderio- BUENO, Raúl *Metodología del análisis semiótico* Perú, Universidad de Lima, 1980.

BRANDT, Per Aage *Dinámicas del sentido, Estudios de semiótica modal* Rosario, Homo Sapiens- Universidad de Aarhus 1994.

----- *La condición semiótica*, Seminario internacional de comunicación, discursos, semióticas, compilado por Lucrecia Tacudero y Olga Correa, Universidad de Rosario, Argentina, 1993.

BOLLNOW, Otto Friedrich *Hombre y Espacio* Barcelona Labor 1969.

BULGUERONI, Raúl, *Ciudadanía. Dimensión humana en los asentamientos urbanos*, México, Diana, 1985.

BRINGUIER, Jean-Claude, *Conversaciones con Piaget*, Barcelona, Gedisa, 1977.

CANO, Amira y otros, *Protocolos de San Juan como prácticas significantes de interacción social*, Universidad Nacional de San Juan, CICYTCA, 1989.

CARR, David, *Time, Narrative and History*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

----- "*Narrative and rial world*", "un argumento para la continuidad", *History and Theory*, vol. XXV, N 2, 1986, pp.117-131, traducción de María V. Trozzi.

CARR, Stephen, *The city of the mind*, Indiana, University Press, 1967. Traducción al castellano en *Comportamiento y Ambiente*, CENTRO DE ESTUDIOS Y PROYECTACIÓN DEL AMBIENTE Buenos Aires Espacio Editora 1978.

CHESTOV N. *Kierkegaard y la filosofía de la existencia*

COLLINS J. *El pensamiento de Kierkegaard* México Fondo de cultura Económica

DELADALLE, Gerard, *Leer a Peirce hoy*, Barcelona, Gedisa, 1996.

DONDIS, *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992.

DORRA, Raúl *El tiempo en el texto*, Universidad Autónoma de Puebla, México,

DUCROT, Oswald, *El decir y lo dicho*, Barcelona, Paidós, 1984.

ECO, Umberto, *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1972.

----- *Lector in Fábula La cooperación interpretativa en el texto narrativo* Barcelona Lumen 1993.

----- *Obra Abierta* Barcelona Ariel 1990.

----- *Seis paseos por los bosques narrativos* Barcelona Lumen 1997.

FILINICH María Isabel, *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

FOUCAULT, Michel, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1979.

-----, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1987.

FRÉCHET M.- FAN K. *Introducción a la topología combinatoria*, Buenos Aires, Eudeba, 1959.

FREUD Sigmund, *El yo y el ello*, (1923) en *Obras Completas*, Volumen XIX, Buenos Aires Amorrortu 1988.

----- *Introducción al narcisismo*, (1914) en *Obras Completas*, Volumen XIV, Buenos Aires, Amorrortu 1988.

----- *Más allá del principio del placer*, (1920) en *Obras Completas*, Volumen XVIII, Buenos Aires, Amorrortu 1988.

-----*Recordar, repetir y reelaborar* (1914) en *Obras Completas*, Volumen XII, Buenos Aires Amorrortu 1988.

-----*Lo Ominoso* (1919) en *Obras Completas* Volumen XVII, Buenos Aires Amorrortu 1988.

GADAMER Hans-Georg, *Verdad y Método*, Salamanca, Sigueme, 1977.

GENETTE, Gérard, *Frontieres du récit*, Communications, N.8, 1966.

----- *Discours du récit, Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

GONZALEZ RUIZ, Guillermo, *Estudio de diseño. Sobre la construcción de las ideas y su aplicación a la realidad*, Buenos Aires, Emecé, 1994.

GRANON-LAFONT, Jeanne, *La topología básica de Jackes Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.

GREIMAS, A.J, *Semántica Estructural*, Gredos, Madrid, 1987.

GREIMAS A. Julien- J. COURTES *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos, Madrid, 1982.

GREIMAS A. Julien *En torno al sentido II* Madrid Fragua 1973.

GREIMAS A. Julien, *La enunciación. Una postura epistemológica*, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Puebla, 1996.

GREIMAS A. Julien- J. FONTANILLE *Semiótica de las Pasiones* Madrid Siglo XXI 1994.

GRUPO μ , *Tratado del signo visual*, Cátedra, Madrid, 1993.

HALL Edward *La dimensión oculta* Enfoque antropológico del uso del espacio Madrid Instituto de Administración Local 1973.

HEIDEGGER Martin, *Arte y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

----- *El Ser y el Tiempo* México Fondo de Cultura Económica 1951.

----- *Poéticamente habita el hombre*, Humanitas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tucumán, N. 13, 1960.

----- *¿Por qué permanecemos en la provincia?*, Eco, Revista de la cultura de occidente, N. 35, Tomo VI, Marzo de 1963.

HESEELGREN,S. *El lenguaje de la arquitectura*, Eudeba, Buenos Aires, 1973.

HUSSERL, Edmundo, *Fenomenología de la conciencia inmanente*, Buenos Aires, Nova, 1959.

IVELICV, Milan, *Curso de estética general*, Santiago de Chile, Editorial Pacífico, 1973.

JENKS, Charles, *El lenguaje de la arquitectura posmóderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

- KANIZSA, Gaetano, *Gramática de la visión*, Barcelona, Paidós, 1986.
- KANDINSKY, Wassily, *Punto y línea frente al plano*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969.
- KANT Manuel *Crítica de la Razón Pura* Madrid Librería general de Victoriano Suarez 1928.
- *Crítica de la Razón Práctica* Madrid Victoriano Suarez 1913.
- KATZ, David, *Psicología de la forma*, Espasa Calpe, Madrid, 1945.
- KEPES, Gerorgy, *El lenguaje de la visión*, Buenos Aires, Infinito, 1969.
- KIERKEGAARD Soren *In vino veritas- La Repetición* Madrid Guadarrama 1976.
- KNAPP, Mark L. *La comunicación no verbal*, Barcelona, Paidós, 1982.
- KÜLER, Wolfgang, *Psicología de la forma*, Argonauta, Buenos Aires, 1948.
- LACAN, Jacques, *La ética del psicoanálisis* (1959), Seminario 7, Buenos Aires, Paidós, 1995.
- *La identificación* (1961), Seminario 9, Buenos Aires, Paidós, 1995.
- *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964), Seminario 11, Buenos Aires, Paidós, 1995.
- LATELLA Graciela, *Metodología y Teoría Semiótica*, Buenos Aires, Hachette, 1985.
- LE CORBUSIER, *Architecte du bonheur*, Paris, Forces vives, 1955.
- *Mensaje*, Buenos Aires, Infinito, 1959.
- *Precisiones*, Barcelona, Poseidon, 1978.
- LYOTARD Jean François *Discurso, figura*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1979.
- *La Fenomenología* Buenos Aires Eudeba 1960.
- *La condición posmoderna*, Buenos Aires, Rei, 1995.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Fenomenología de la percepción* Buenos Aires Planeta 1993.
- NORBERG-SCHULZ Christian, *El significado en la arquitectura occidental* Buenos Aires Ediciones Summa 1979.
- *Existencia, Espacio y Arquitectura* Barcelona Blume 1975.
- PARRET Herman, *De la semiótica a la estética Enunciación, sensación, pasiones* Buenos Aires Edicial 1995.
- *Las Pasiones Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad* Buenos Aires Edicial 1995.

----- *La enunciación y la puesta en discurso*, Fonds National belge de la Recherche Scientifique. Universidades de Louvain y Anvers, extraído de *Cruzeiro Semiótico* N 6, enero de 1997.

PATTERSON, E. M. *Topología*, Madrid, Dossat, 1961.

PEIRCE, Charles Sanders, *La Ciencia de la Semiótica*, compilación de la Colección de semiología y epistemología, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

PIAGET, J-FRAISSE, P. *La percepción*, Paidós, Buenos Aires, 1979.

PIAGET, J.-INHELDER, B. *Psicología del niño*, Madrid, Morata, 1981.

PIÑÓN Helio *Arquitectura de las neovanguardias* Madrid Gustavo Gili 1984.

RUESCH J-KESS W. *Comunicación no verbal*, Cuadernos Summa Nueva Visión, N.31-32, Buenos Aires, 1969.

RICŒUR Paul *Tiempo y Narración* Configuración del tiempo en el relato histórico Volumen I Madrid Siglo XXI 1995.

----- "*Narratividad, fenomenología y hermenéutica*"

----- *Del texto a la acción*. Ensayos de hermenéutica II, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

RODRIGUEZ, José y otros, *Arquitectura como semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.

ROSSI, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

----- *La arquitectura análoga*, 2c Construcción de la ciudad, N.14, Barcelona, 1979.

SANTANDER Jesús Rodolfo *La meditación del tiempo en Filosofía* en Morphé N. 11/12 Universidad Autónoma de Puebla 1995.

SILVA, Armando, *Imaginario urbanos*, Bogotá, Tercer mundo editores, 1994.

SOMMER Robert *Espacio y comportamiento individual* Madrid Instituto de Administración Local 1974.

VALLE, Luis Arnoldo, *Estructuras Básicas de diseño*, Córdoba, Teuco, 1971.

VERÓN Eliseo *La Semiosis Social* Barcelona Gedisa Editorial 1993.

WEYL, Herman, *La simetría*, Nueva visión, Buenos Aires 1958.

WOLF, K. L.- KUHN D. *Forma y simetría*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1960.

ZILBERBERG Claude *Observaciones a propósito de la profundidad del tiempo*, Morphé N. 11/12 Universidad Autónoma de Puebla 1995.

II ENCUENTRO INTERNACIONAL DE CRÍTICOS DE LA ARQUITECTURA, *¿Es la arquitectura un lenguaje, y en qué sentidos?* Antología crítica editada por Jorge Glusberg, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 1980.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas