

*ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE MADRID
MASTER EN COMUNICACIÓN ARQUITECTÓNICA
TRABAJO FIN DE MASTER
MACA5 2019-20*

NACHO TORIBIO

TUTORES

ANTONIO AGUSTÍN GARCÍA+ATXU AMMAN Y ALCOCER

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID

Yo no quiero ser poeta,
quiero ser poema

JAIMÉ GIL DE BIEDMA

THANKS

FABIAN
VALENTINA
ENCARNA

JOSE
BEA

ISMA

LAURA

RUBEN

LA ABUELA JULIA

MI PRIMA AZU

4

SUS GITANAS DE USERA

ANTONIO

ATXU

MI MELUKITA

MI CHAVE

LA LLUISA

JORDI

LA FELANDA

LOS PERLAS

LOS FLAMENKOS DE BON

PROLOGO

La necesidad de comenzar con este prólogo es consecuencia del posicionamiento teórico que se defiende en la propia investigación. Efectivamente, es más que probable que, tras la primera toma de contacto con la problemática que se ha tratado, surjan dudas sobre la ortodoxia de la metodología al definir el ámbito de estudio. Esto podría deberse, en gran medida, a que a lo largo de todo este proceso he tratado de cuestionarme, en todo momento, mi posición como investigador. De esta manera, he sido consciente de

que es imposible asumir un proyecto de **Comunicación Arquitectónica** sin definir desde dónde se proyecta la voz que lo conduce que, en mi caso, ha pretendido alejarse de un esquema cientificista, que no por ello menos riguroso, para adoptar una estrategia holística que interconectase ámbitos de investigación teóricos, con la escala doméstica y afectiva de mi propia intimidad. Por esta razón, iniciaré este texto presentando una serie de fenómenos de carácter urbano, social y cultural que serán articulados, como caso de



estudio, en una trama de múltiples entradas dentro de mi propia experiencia personal, asumiendo así una función narrativa en primera persona.

Es por esto que el conflicto teórico que estoy planteando se encuentra encarnado en mí mismo a modo de conflicto personal. Así, encontrar el tono adecuado desde el que poner en crisis el elitismo intelectualizado que cuestiono, dada mi propia posición, ha sido de una complejidad extraordinaria. Dificultad que

sin duda procede de pertenecer a las mismas estructuras que se están criticando.

En consecuencia, lejos de pretender una mirada acusatoria, este trabajo ha de entenderse como un ejercicio de implicación total en los mecanismos socioculturales analizados.

*Para finalizar, advertir de que este TFM materializa mi paso desde **MACA** a **DOCA** por lo que sus características reflejarán, con toda probabilidad, la inestabilidad de la transición entre un trabajo académico, y un proyecto de investigación doctoral.*



NACHO TORIBIO
MADRID, 15 SEPTIEMBRE 2020

INDICES

INDICE

INTRO

A LA ESTÉTICA DE LA EXISTENCIA

B LA IDENTIDAD COMO ACCIÓN COMUNICATIVA ESTÉTICA

B1 LA TEORÍA DE LOS ENUNCIADOS PERFORMATIVOS ESTÉTICOS IDENTITARIOS

- 01 LA PERFORMATIVIDAD EN LA COMUNICACIÓN ESTÉTICA IDENTITARIA*
- 02 LA TEORÍA DE LOS ENUNCIADOS PERFORMATIVOS ESTÉTICOS IDENTITARIOS o TEPEI*
- 03 EL BEDETUTEN PERFORMATIVO o QUERER-HACER-AL-DECIR*
- 04 EL RÉGIMEN DE RACIONALIDAD MÍTICA DE LA IDENTIDAD*
- 05 LA GUERRA SEMIÓTICA*

B2 LA TEORÍA NARRATOLÓGICA DE LA ARQUITECTURA

- 01 EL PRESENTE PERFORMATIVO*
- 02 LA INTEGRACIÓN NARRATIVA DE LOS EPEI*
- 03 LA PARTICIPACIÓN DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO EN LA POIESIS ESTÉTICA DE LA IDENTIDAD*
- 04 LAS LIMITACIONES NARRATIVAS DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO*
- 05 HACIA UNA TEORÍA NARRATOLÓGICA ARQUITECTÓNICA*
- 06 UNA CRÍTICA A LA 'NARRATIVIDAD ARQUITECTÓNICA' DE PAUL RICOEUR*
- 07 DISFUNCIONALIDADES NARRATOLÓGICAS Y DISCONTINUIDADES INTERTEXTUALES ARQUITECTÓNICAS*

C CONCLUSIONES

U BIBLIOGRAFÍA

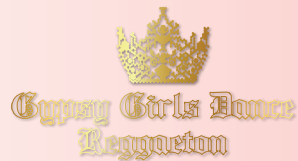
INTRO

Quince años después de abandonar la ciudad, cuando decidí regresar y continuar la historia por donde la había dejado, la gramática de los que habían sido mis sitios me dejó muy claro que ya no era la misma.

El sur de Madrid que recordaba había sufrido un cambio semántico profundo, sustituyendo su excitante tono de transición hacia el extrarradio, por el de una épica contemporánea de gentrificación planificada.

Al mismo tiempo, en la periferia sudoeste en la que crecí, un campus universitario por cada municipio trataba de desempolvar la ropa de trabajo de la que antes se reconocía como clase obrera, sustituyendo esta denominación, ya demasiado incendiaria y desfasada, por la de 'ciudadano', pero conservando, inmutable, la vigencia de toda desigualdad.





Es por esto que, este trabajo responde, en cierto modo, a la necesidad personal de restituir mis años sin Madrid lo que, al contrario de lo que cabría esperar, no se debe a la nostalgia del regreso, sino a un extrañamiento ante la ciudad causado por el conflicto estético que la conmociona y que, tras casi dos décadas fuera, cuesta comprender. Un escenario de violencia signica en el que, sorprendentemente, el arte contemporáneo, entre otros factores, ha sido cómplice de las transformaciones sociales y los consecuentes procesos de exclusión que han tenido lugar en el sur de Madrid desde inicios del siglo XXI.

Con esta acusación, no pretendemos desacreditar la acción inclusiva de las instituciones que se mencionarán sino que, por el contrario, consideramos que los resultados positivos de la labor de democratización del arte que realizan es más que evidente. No obstante, consideramos que las estrategias de mediación que se siguen manejando suponen importantes desigualdades derivadas de la mitificación del arte, situación que traspasa, completamente, las responsabilidades personales de los agentes participantes en los mundos de la creación, ya que nos encontramos ante un conflicto que supera las singularidades de la gestión de los espacios, para alcanzar una dimensión que atraviesa totalmente el concepto de cultura. Es más, mediante este trabajo pretendemos confesar, honestamente, el peligro que, por otra parte esperamos haber evitado en la mayor medida posible, de caer en el mismo elitismo intelectual que se está criticando al aproximarnos a los excluidos por el arte, desde la desigualdad que, como investigadores, implicamos nosotros mismos.

Por estos motivos, nuestro propósito es calibrar, con la mayor precisión posible, el mecanismo que engrana arte, mercado y sociedad, evidenciando que, si bien los espacios de creación son el vehículo de potentes mensajes de resistencia política, la legitimidad de su crítica debería ser revisada por estarse formulando desde la exclusividad excluyente de los mundos de la creación.

Y es que la polémica sobre la muerte del arte⁰¹ que venimos arrastrando desde hace siglos, se ha transformado en una agonía cronificada ya que, internamente, la creación estética se aferra a una divinidad intelectual supremacista que el mercado mantiene en estado vegetativo, a cambio de la participación del arte en el mantenimiento de las relaciones inequitativas de poder.⁰²

Efectivamente, aquello que hoy seguimos denominando 'arte' debería ser, con todas sus consecuencias, un medio de creación de sentido social absolutamente horizontal y libre de elitismos intelectualizados. Sin embargo, si bien los mundos del arte llevan toda la historia flirteando asimétricamente⁰³, con las estéticas de lo ordinario, sus esfuerzos por dignificarse, frente a la contemporaneidad, acercándose a la vida cotidiana en sus producciones es una pantomima ridícula ya que, el único compromiso sincero que el arte puede asumir con la sociedad actual, conlleva necesariamente, renunciar a todos los privilegios que incluye la condición mitificada del artista.

De esta manera, cualquier argumento que tipifique qué expresiones culturales se habilitan para estar presentes en los espacios de creación legitimados y cuáles se relegan, con ternura, a instituciones secundarias y residuales como los centros cívicos se justifica, única y exclusivamente, desde el discurso clasista de la aristocracia de la intelectualidad.

Con esto, pretendemos evidenciar que la capacidad de resistencia política de la creación, tal y como se adelantaba en el siglo anterior, no solo ha sido anulada por los sistemas económicos hegemónicos, sino que, lo que es aún más escandaloso, los mundos del arte han sido incorporados exitosamente, dentro de una maquinaria de normalización cultural activada por un mercado con el que cooperan en perfecta sintonía⁰⁴. Es por esto que, el arte contemporáneo no es tan lastimero como se presenta a sí mismo, puesto que ha dado su consentimiento, con plena voluntad, para colaborar activamente, dentro del sistema consuntivo que, al mismo tiempo, vilipendia con impostura.

Por consiguiente, a continuación describiremos los dos escenarios que configuran el caso de estudio que ha dado pie a esta investigación y en los que nos hemos apoyado para exponer las razones que permiten denunciar la implicación de los mundos del arte en la gentrificación del sur de la ciudad, en la colonización cultural de la periferia metropolitana y en la comercialización de las estéticas ordinarias⁰⁵ que forman parte del contexto social de estos fenómenos.

PRIMERA IMPLICACION COMPLICIDADES DEL ARTE CONTEMPORANEO EN LA GENTRIFICACION DEL SUR DE MADRID

El objeto de estudio de este trabajo se territorializa según el recorrido de la 'migración' de una población que, durante las últimas décadas, ha sido desplazada desde los límites meridionales del centro de la ciudad, hasta la primera periferia y el extrarradio metropolitano.

Como idea central de este primer escenario, hemos de precisar que, el proceso de gentrificación que está expulsando a los habitantes originarios de Lavapiés y Arganzuela albergando, en su lugar, un aparato generador de beneficios económicos basado en el turismo, el ocio y el mercado de la vivienda, en realidad debería denominarse, tal y como sugiere el sociólogo

lefebvriano **Jean Pierre Garnier, "despopularización"**⁰⁶ Efectivamente, la operación solo ha implicado el desalojo de los habitantes autóctonos que no han podido equipararse con el poder adquisitivo del nuevo perfil de residente que, de manera progresiva, ha repoblando la zona y que, dadas sus características, podríamos denominar, utilizando la expresión de J.P.Garnier, **"pequeña burguesía intelectual"**

Este fenómeno ha tenido lugar ya que, lo que las guías turísticas denominan 'Barrios Multiculturales' seducen, de manera particular, a nuevos pobladores que tranquilizan sus inquietudes ideológicas, con un estilo de vida decorado con el pintoresquismo de lo que fueron las 'zonas populares', que ellos mismos se han encargado de despopularizar con su presencia, transformándolas en la escenografía de una **neo-'zarzuela'** de costumbrismo sostenible de galerías de arte independientes, estudios creativos, comercio justo y restaurantes veganos. Todo un aparataje productivo amable, y de baja huella de carbono.



STREET ART/GENTRIFICACION

En el barrio de Lavapiés, el precio de venta del metro cuadrado de vivienda se ha incrementado un 35,8% desde que el mercado inmobiliario tocó suelo en 2015 hasta la actualidad, pasando de 3288,5 a 5124,2 euros/m². La subida que ha sufrido esta zona es la tercera mayor en este periodo en Madrid y supera en casi 6 puntos porcentuales la media de la ciudad.

Como es evidente, estamos presentando de manera genérica, uno de los rasgos tendenciales de una zona con una extensión que requeriría de un análisis pormenorizado que permitiese describir detalladamente todas sus singularidades. No obstante, dado que esto supera la extensión actual de esta investigación, ha sido establecido como una de las premisas de partida, por considerarse sobradamente constatado. Sin embargo, el vaciado de clases populares del sur de Madrid no es solo el resultado de movimientos de población sugestionada por las zonas de moda, sino que responde a estrategias impulsadas por el Estado, en las que, una vez que se han detectado nuevas potencialidades económicas en un determinado ámbito de la ciudad, se inicia una resignificación de su tejido, implementando nuevos equipamientos y llevando a cabo ambiciosas operaciones de recuperación del espacio público.

Este es el caso, por ejemplo, de la actuación en la ribera del Manzanares conocida como **Madrid Río** que, junto a la creación de un gran parque fluvial abierto al público en el año **2011**, supuso el ascenso de los alquileres y el precio de la vivienda.

Colaborando con este proyecto en el blanqueamiento social del sur de la ciudad, hemos de destacar por otra parte, una serie de espacios de creación, de gestión tanto pública como mixta, como son el **Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía**, **La Casa Encendida**, **Tabacalera** • **Promoción del Arte** y **Matadero Madrid** • **Centro de Creación Contemporánea**.

Finalmente, como culminación del proceso anterior, con un paisaje social renovado, joven y atractivo, el sector turístico vió el momento adecuado para invertir, de modo que comenzaron a proliferar nuevas tipologías hoteleras, a la vez que se potenciaron los establecimientos ya existentes confirmando, una vez más que, junto al negocio de la vivienda, el turismo es el objetivo económico fundamental de la despopularización. En este sentido, hemos de tener muy en cuenta que, el hecho de que la clientela que moviliza esta actividad terciaria presuma de no tener un gran poder adquisitivo, en la práctica, éste es el suficiente como para motivar la intensa explotación consuntiva de la zona.

Por otra, dando un contrapunto a esa candidez que se presupone siempre en los habitantes originarios, no podemos olvidar el modo en el que, los que fueron propietarios de infraviviendas hacinadas en corralas, han sido dulcemente seducidos por el negocio de los apartamentos turísticos.

Con el ejemplo de esta transformación en el sur de la ciudad, observamos cómo, además de los agentes políticos y económicos habituales, el arte contemporáneo, con la gravedad que esto implica a nivel sociocultural, asume activas complicidades en los procesos de polarización del espacio urbano contemporáneo puesto que, además de las estrategias de especulación inmobiliaria que encubre, está directamente implicado en la 'recalificación social' de las áreas colonizadas.



SEGUNDA IMPLICACION PARTICIPACION DEL ARTE CONTEMPORANEO EN LA COLONIZACION CULTURAL DE LA PERIFERIA METROPOLITANA SUR DE MADRID Y EN LA NEUTRALIZACION DE LAS ESTETICAS ORDINARIAS DE LA IDENTIDAD

Dentro de este segundo escenario, algo que llama poderosamente la atención es el hecho de que la *despopularización* de las ciudades europeas no se haya detenido en sus centros sino que, como en los casos de Madrid y París, ésta se ha extendido hasta los cinturones obreros periféricos emergidos durante el desarrollismo de la segunda mitad del siglo XX.

De esta manera, estas antiguas *'banlieuse'*⁰⁷, como los cinco grandes municipios del sudoeste de Madrid, conteto en el que se ubica el siguiente estadio de despopularización que estamos presentando, han puesto en marcha su propio programa de centrifugado social, lo que implica una pulverización de la identidad obrera suburbana.

En consecuencia, estas localidades han seguido creciendo hasta la actualidad circundándose de sus propios (sub)suburbios, en los

que se concentran las rentas más altas, mientras que los primeros crecimientos residenciales edificados, son habitados por la población obrera local, en su mayoría jubilados, y por comunidades inmigrantes. Curiosamente, es en este punto en el que convergen las consecuencias sociales de la despopularización de los barrios del sur de Madrid y las transformaciones de los municipios periféricos del sudoeste ya que, en gran medida, los movimientos poblacionales expulsados del centro, son los que han ido ocupando los centros obreros de estas ciudades dormitorio, en los que los alquileres de vivienda, no sin cierto esfuerzo económico, todavía son asumibles.

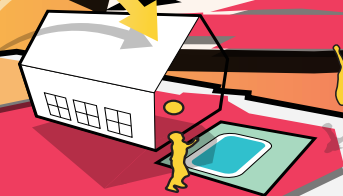
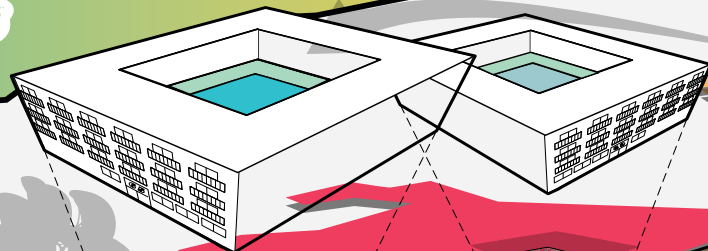
Móstoles, Alcorcón, Fuenlabrada, Leganés y Getafe definen, de esta manera, una *quasi* conurbación en el sudoeste metropolitano de Madrid que concentra cerca de un millón de habitantes. Estas nuevas ciudades, originalmente poblaciones agrícolas, recibieron durante los años sesenta y setenta una migración masiva procedente, en su mayoría, de las comunidades autónomas limítrofes configurándose como constelación satélite de municipios obreros.

Más tarde, con la llegada de ciudadanos latinoamericanos, africanos y originarios de Europa del este se han convertido en activos escenarios de convivencia, especialmente en los polígonos residenciales de emergencia que, como hemos mencionado, siguen estando habitados por la población trabajadora, ahora envejecida, que se instaló originalmente.

Por su parte, las nuevas generaciones de habitantes, en su mayoría nacidos en estas localidades, han abandonado las zonas de vivienda colectiva de su infancia trasladándose a urbanizaciones en las que se prioriza el espacio semiprivado de los condominios, que nada tiene que ver con los caóticos, pero socialmente activos espacios comunes intersticiales entre bloques de viviendas de las *'banlieuse'* de los setenta.

Estas configuraciones residenciales adoptan una urbanidad que hemos llamado irónicamente **'piscinificación'**, puesto que atomiza unas clases que, con respecto a su poder adquisitivo siguen siendo trabajadoras pero, una vez hipotecadas por la estética burguesa de la urbanización con piscina, dejan de reconocerse como grupo con necesidades comunes y de tejer redes relacionales en el espacio público.

BAMI!



CA2M



MÓSTOLES

ALCORCÓN

FUENLABRADA



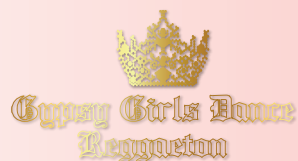
OMG!

MADRID

LEGANÉS

GETAFE

**IMPLICACIONES DEL ARTE
EN LA POLARIZACIÓN DEL SUR DE MADRID**



Diluyendo aún más la convivencia vecinal, estos nuevos ensanches, erigidos a partir de los años noventa, se apoyan en un sistema de grandes centros de ocio y consumo que, distribuidos de forma redundante entre grandes infraestructuras viarias, agravan la liquidación de la interacción barrial, acabando con el pequeño comercio tradicional de proximidad.

Realizando una aproximación a esta periferia metropolitana del sudoeste de Madrid, encontramos, compartiendo la estructura urbana y social que hemos descrito, el caso particular de **Móstoles**, ciudad en la que, en **2007**, el gobierno de la **Comunidad de Madrid** decide ubicar sorprendentemente, un centro de producción artística contemporánea. Hablamos del **CA2M-CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO**, que cuenta con unos 6000 metros cuadrados de superficie que, además de diversas salas de exposición, alojan una importante colección permanente de propiedad pública.

Este espacio de creación justifica nuestra mirada particular hacia este municipio, pues nos permite exponer, de manera ilustrada, la segunda grave implicación que, en este caso, responsabiliza al arte contemporáneo de participar activamente, cómplice de las turbulencias político-económicas, en la colonización cultural de las periferias obreras del sudoeste de Madrid. Esto es así puesto que, poniendo en contraste el hermetismo con el que el CA2M ha sido definido y el carácter social del medio urbano en el que se inserta, nos encontramos ante una evidente disonancia dado que la cultura original propia de los aproximadamente 300.000 habitantes de renta modesta que reúne, dista considerablemente, de la cultura ortodoxa que representa el centro.

En efecto, el museo se encuentra localizado en la **Avenida de la Constitución** de Móstoles, que se corresponde con un ámbito erigido por medio de un tejido de vivienda colectiva de alta densidad, en el que residen obreros jubilados y ciudadanos locales e inmigrantes de recursos limitados, de cuya interacción comienza a surgir una interesante riqueza cultural a la que, sin embargo, el museo no presta especial atención, para seguir afirmando su particular mirada sobre la creación contemporánea.

Para apoyar una acusación de esta rotundidad, tan solo necesitamos verificar, sin demasiado detenimiento, la tipología del edificio, para comprender que nos encontramos, una vez más, ante una arquitectura colaboracionista que impone, al servicio del Estado, el modelo de cultura legitimada oficialmente que requiere de una artificiosa y, a estas alturas,



CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

Además de acoger la colección de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Madrid, es la sede que alberga la colección ARCO que, desde 1987, ha logrado atesorar unas 300 obras realizadas por 224 artistas. Tras ser acogida durante 18 años en Santiago de Compostela, se decidió trasladar finalmente a la sede del Centro de Arte Dos de Mayo, que presentaría públicamente parte de la colección en octubre de 2014.

insostenible diferenciación de 'lo popular', para seguir subsistiendo al servicio del mercado.

De este modo, las circunstancias contextuales de la segunda localización de nuestro ejemplo ponen de manifiesto, con especial sonoridad, el fenómeno descrito por el sociólogo **Pierre Bourdieu**, que evidencia cómo los espacios museísticos suponen una acción de exclusión social, en base al sentimiento de indignidad cultural que provocan en las clases que no manejan sus códigos y que, en consecuencia, dan por hecho que sus expresiones estéticas heterodoxas pertenecen a una realidad ordinaria completamente ajena a lo que ha terminado asumiéndose, por imposición de las élites, como cultura.⁰⁸

En esta línea, el CA2M, aún movido por una incuestionable voluntad inclusiva reflejada en su programa de actividades, presenta importantes asimetrías en unas estrategias de mediación, que siguen manteniendo, probablemente de manera inercial, la mirada compasiva de un colonialismo cultural paternalista.⁰⁹ Por todas estas razones, podemos afirmar que, el intercambio que se ejecuta entre sociedad y museo no es bidireccional, sino que, más bien, arrastra la rémora de democratizar una percepción estética transgresora, pero académica de su propio academicismo.

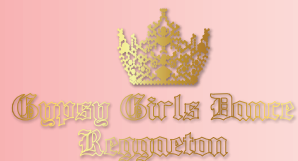
Por este motivo, a las estéticas de lo cotidiano, se les niega, tácitamente, la posibilidad de compartir espacio con la cultura elitizada de la transgresión, que actuando altivamente a modo de 'misión evangelizadora', se propone 'enseñar a mirar el arte'.

En síntesis, las instituciones culturales, con independencia de su carácter, mantienen las estéticas ordinarias alejadas de los círculos divinizados del arte, lo que las deja expuestas a la acción del mercado, que absorberá y neutralizará la 'peligrosidad social' que se identifica en sus expresiones, mediante la nefasta conectividad establecida entre la llamada cultura popular –que nosotros venimos denominaremos *Cultura Ordinaria*– y la cultura comercial de consumo.¹⁰

Sin embargo, para completar este segundo escenario, es preciso que dirijamos nuestra mirada hacia la realidad social del municipio de Móstoles. De este modo, finalizaremos la definición de nuestro caso de estudio, aproximándonos a su dimensión socio-identitaria para completar, de este modo, las escalas urbana y arquitectónica expuestas anteriormente.



Nacho Torbio



Con esto, se pretende orientar una última directriz de investigación que desvele que, por medio de los espacios arquitectónicos en los que se desarrolla la actividad de los centros de creación contemporánea, los Estados activan una maquinaria articulada por los mundos del arte, el mercado y los medios de comunicación, que penaliza el empoderamiento del individuo, por medio de la esterilización comercializada de las estéticas ordinarias de su identidad.

De este modo, podemos enunciar la tercera y última implicación del arte contemporáneo que estudiaremos, y que lo involucra en la neutralización de las estéticas cotidianas que, entre otros parámetros, son definitorias de la identidad.

Así, siguiendo el rastro de las tensiones establecidas entre el arte y las partes más vulnerables del cuerpo social, desde la periferia sur de Madrid al CA2M en Móstoles, hemos identificado las complicidades del arte en la despopularización, la exclusión y la desactivación política de la identidad de los grupos sociales más desfavorecidos.

De esta forma, empezamos a vislumbrar que el horizonte de este trabajo nos aproximará a conflictos estéticos sutiles, pero de serias consecuencias sociales, territorializados en el espacio de la ciudad.

Es por esto que, si el arte oficializado, tal y como históricamente ha venido haciendo, tiene capacidad para estar al servicio coercitivo del poder, es porque adquiere

SUPERFICIE
45,28Km²

POBLACIÓN
209.184 Hab

PARO
10,67%

MÓSTOLES

Móstoles se sitúa a 18 km al suroeste del centro de la ciudad, en el área metropolitana de Madrid. Su cercanía a la capital ha propiciado un acusado desarrollo demográfico en el transcurso de las últimas décadas, de modo que, a consecuencia del urbanismo salvaje, pasó de ser un núcleo rural de 4000 habitantes, a mediados de los años 1960, a una ciudad satélite con más de 200 000 en los comienzos del siglo XXI.

de la arquitectura la corporalidad necesaria que permite esta acción excluyente. De este modo, terminando de engranar los elementos de nuestro caso, estamos en condiciones de poder anunciar que, en último término, el objetivo de esta investigación es evidenciar el enfrentamiento semiótico que opone el poder homogeneizador del Estado con la necesidad de construcción creativa de la identidad del individuo. Conflicto avivado por la elitización de los mundos del arte y espacializado en la arquitectura.

Realizando una síntesis de lo expuesto hasta el momento, la aproximación que hemos efectuado a la intimidad relacional entre la semántica arquitectónica y las identidades que la habitan se ha apoyado en los procesos de transformación que afectan, en particular, a la ciudad de Madrid y su periferia.

Esta contextualización nos ha permitido el acercamiento al ejemplo del CA2M y la cultura ordinaria en la que se inscribe, que cuenta con un especial valor por su alto contraste.

Ahora bien, aunque en la fase en la que se encuentra esta investigación no se ha estimado necesaria una etnografía que sistematice el análisis de las estéticas identitarias identificadas en el municipio de Móstoles, a continuación presentaremos las características generales que justifican su relevancia para este estudio.

En primer lugar, hemos de destacar que, dentro de la heterogénea población de la localidad de Móstoles, que comparte las características socioculturales de la periferia metropolitana del sudoeste de Madrid que se han descrito, se extienden potentes movimientos 'tribales' híbridos cohesionados

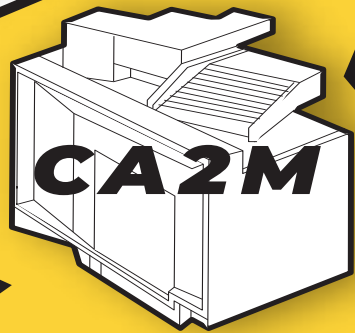
POBLADO DE LAS SABINAS

Una parte importante de la comunidad gitana residente en Móstoles se localiza en el poblado de Las Sabinas a unos 4km del CA2M. Se trata de un asentamiento precario en el que habitan más de 800 personas en chabolas que, alineadas al cauce izquierdo del río Guadarrama, habitualmente se ven afectadas por las crecidas del río.

RÍO GUADARRAMA

Nacho Toribio

M50



MÓSTOLES

A5

M-413

R5

LAS SABINAS

DOMINGO. 27.11.16

INAUGURACIÓN



jaleo

ACTUACIÓN

Canelita

AV PORTUGAL 6 MOSTOLES (MADRID)
 MOSTOLES CENTRAL

en torno a nuevos idearios juveniles sólidamente vinculados a lo estético. De este modo, si regresamos al marco de convivencia en el que, en estas ciudades metropolitanas, entran en contacto elementos identitarios propios de la clase obrera local y los aportados por sus nuevos habitantes procedentes de la inmigración postcolonial, nos encontramos con un fascinante intercambio cultural, protagonizado, especialmente, por los más jóvenes, marcado por lo que podríamos catalogar como los procesos de **'gitanización'** propios de las periferias españolas.

En efecto, aunque la insuficiencia de los mecanismos de inclusión de las comunidades gitanas son una carencia endémica y flagrante de este país, curiosamente, ya en la literatura romántica novecentista que, aún desde una perspectiva exotizante, detuvo su mirada en la cultura gitana, encontramos referencias al apropiacionismo que, popularmente, se ha venido haciendo de determinadas características estéticas y comportamentales de estos grupos. ¹¹

De esta manera, rasgos que, en muchos casos respondiendo a estereotipos, se consideran propiamente gitanos como ciertas indumentarias y registros coloquiales, son asimilados ampliamente, a medida que nos aproximamos a sectores sociales vulnerables. Con esto, el curioso fenómeno de la *gitanización* de las clases trabajadoras españolas, pasa por alto la precariedad en la que se sigue desarrollando la vida de buena parte de las comunidades romaníes, adueñándose de elementos culturales que pasan a representar la identidad barrial, sin que ello suponga, ni remotamente, una superación de los conflictos inclusivos que afectan a la sociedad gitana.

Por esta razón, si la presencia gitana en Móstoles no es especialmente significativa a nivel demográfico –unas 200 familias en el poblado de Las Sabinas–, si lo es, en mayor o menor grado, una *gitanización* cultural que, con la llegada de la inmigración, ha incorporado influencias latinoamericanas enriqueciendo, de esta manera, el sustrato que nutre los movimientos estéticos híbridos que hemos mencionado.

Es el caso, por ejemplo, del fenómeno del **TRAP español femenino** que, asentado sobre esta base multicultural marginalizada, deposita en el flamenco fuertes referencias –en todo caso más ideológicas que estilísticas– que, tal y como hemos expuesto, entran en contacto con

el mundo del **reggaetón** y los ritmos urbanos latinos. Hemos de aclarar, por otra parte, que el haber prestado atención al mundo del TRAP, como manifestación sintomática del medio social de la periferia metropolitana del sudoeste de Madrid, no es una decisión gratuita. Por el contrario, siguiendo la estela de este movimiento, llegamos a la conclusión de que, tras un complejo periodo de maduración, podríamos hablar, en la actualidad, de una estética transcultural de las periferias europeas de rasgos comunes. Así, tras el declive de las tribus urbanas surgidas en la posguerra, tales como *punks* y *skinheads* ¹², que habían venido sobreviviendo en los cinturones obreros de Eurpa desde finales de los años ochenta del siglo XX, la fragmentación cultural de la juventud del extrarradio ha comenzado a dar paso a una internacionalización de la conocida como estética *chav*. De este modo, la desindustrialización, la precariedad laboral, los altos niveles de desempleo, el fracaso escolar y el desencanto general, han venido acompañando, como condiciones de contorno, la formación de una identidad estética común reconocible en el joven de periferia europeo, caracterizado estéticamente, a grandes rasgos y teniendo en cuenta las particularidades locales y tendencias cambiantes, por una devoción inquebrantable, entre otros elementos, hacia el consumo de ropa deportiva y el oro.

Por su parte y, en relación con lo anterior, la periferia metropolitana en la que se ubica el CA2M, cuenta con su declinación propia de la estética *chav* generada tras una lenta destilación, cuyo inicio reconocible podríamos fijar en los años de la eclosión demográfica de las grandes ciudades españolas. Así, los grupos que, en los años setenta, eran conocidos como **'quinqus'**, en la década siguiente pasaron a ser denominados **'calorros'** y fueron **'bakalas'** durante los noventa, para llegar al siglo XXI siendo **'chonis, canis y pokeros'** y, tras la arribada de la inmigración latina, dar lugar al transculturalismo actual de las **'Ratchets'** o **'raxetas'**. Estos grupos de *'ratchets'* representan una identidad estigmatizada por raza, género, origen y clase social, fuertemente marcada por estereotipos de bestialización compleja, derivados del antigitanismo español que aparece invariablemente, ante cualquier espectro social estigmatizado, sea o no de etnia gitana.



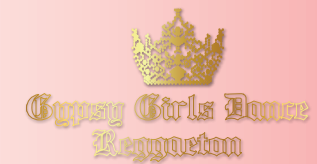
CLUSTER INTERNACIONAL DEL CA2M

El CA2M pertenece a un colectivo internacional de espacios de creación localizados en periferias residenciales europeas con tímidas iniciativas de colaboración.



EMPODERAMIENTO TWERKING

Sin duda, es más que probable que un grupo de chicas exhibiendo una sesión de 'perreo' dedicada a ellas mismas, pero ante un público masculino, no se corresponda con la idea tradicional que teníamos sobre el feminismo. Sin embargo, si tenemos en cuenta los planteamientos de Joanne Hollows, entenderemos que no tiene sentido hablar de feminismo sino de 'FEMINISMOS', en tanto que diversos modos de afrontar el empoderamiento de la mujer, según las transversalidades que cruzan cada feminidad en particular.



Por otra parte, el ejemplo es especialmente interesante por haber incorporado, a la estética periférica, la cuestión de los feminismos. De esta manera, la sexualización de la mujer que caracteriza al TRAPy, en general, al mundo reggaetonero, puede que no nos esté hablando de un feminismo¹³ especialmente convincente pero, lo que sin duda ha ofrecido es la posibilidad de que las 'raxetas', herederas empoderadas de la 'chonis', adopten una **actitud feminista propia**

Como consecuencia de lo anterior, las estéticas femeninas de la cultura barrial del TRAP, surgidas del proceso de hibridación descrito y que forman parte del contexto social del CA2M, ya han sido incorporadas al *mainstream* comercializado, pues comenzaban a representar una verdadera peligrosidad social, al empoderar a grupos de mujeres con una actitud combativa.

En este sentido, la responsabilidad que se reconoce en el arte contemporáneo, es la de mantener las estéticas de lo ordinario a extramuros de sus recintos de protección cultural hasta que éstas son desactivadas por medio de su comercialización.

Prosiguiendo con este análisis sucinto de la estética transcultural de las *ratchet*, como antecedente musical que testimonió las primeras evidencias de esta mixtificación y empoderamiento femenino, en 2010, el joven rumbero **'Canelita'** graba el tema:

'Las Gitanas Bailan Reggaetón'

poniendo de manifiesto la confluencia de músicas flamencas y caribeñas, provocada sin duda, por el encuentro de las culturas gitana y latina en las grandes concentraciones suburbanas.

Por otra parte, además de darnos pistas sobre los nuevos territorios de interacción sociocultural de las periferias, el título del tema alerta de que las mujeres gitanas ya no solo bailan tangos y bulerías sino que, resignificando su cuerpo con el reggaetón, empiezan a construir su propio feminismo.

En otro orden de cosas, mencionar que, este tipo de producciones musicales ordinarias suelen ser, casi exclusivamente, el eco del extrarradio, de las ferias y de los mercados ambulantes. Ahora bien, en virtud a este origen estigmatizado,

¿Solo es posible catalogar esta pieza de reggaetón-rumba como una producción de la tipificada altivamente desde las élites culturales como 'Baja Cultura'?

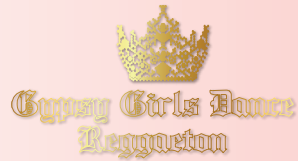
Como vamos a poner de manifiesto, la habitual respuesta afirmativa a esta cuestión se debe exclusivamente, a un marcaje estereotipado ya que, tan solo realizando un breve análisis de los procesos culturales que conducen a este tema rumbero, su proceso de germinación solo permite considerarlo como una creación poética cargada de significados.

27 SEPTIEMBRE 2014 21.00H
 FESTIVAL ELECTRO LATIN PARTY
GOODBYE, SUMMER
 PARQUE MARIA CRISTINA - ALGECIRAS

GLORIA RUBIO
 CLASE A
Nyno VARGAS
 Lester y Robe
 LOS PANDILLEROS
 DRYAN
 GOVI CEÑO GRY

PRECIO ENTRADA:
 8 € Anticipada
 10 € Día del evento

MÁS DE 3 HORAS DE FIESTA



Por consiguiente, y para desmentir cualquier sospecha de apasionamiento populista superficial, hemos de poner en relieve que, para que un joven gitano de Cádiz escriba esta canción y le dé ritmo de reggaetón, fue necesario que los romaníes atravesasen Asia y Europa hasta llegar a España en el siglo XIV, después de 400 años de periplo. Hizo falta que las escalas frías sefardita e hispanomusulmana que les recibieron, junto a los cantos litúrgicos cristianos y a las tonadas y romances castellanos, se hibridasen con los ritmos tribales africanos que los esclavos negros hacían sonar en los puertos andaluces del Estrecho. Fue imprescindible, además, que la mezcla resultante de este crisol decantase en forma de un arte flamenco que, desplazado a la marginalidad, fue asumido por los más desfavorecidos como vía de expresión del sufrimiento. Pero, para mayor complejidad, los gitanos tuvieron que llegar a América, remando en las galeras a las que, habitualmente, eran condenados sin demasiada justificación y, una vez allí, debieron extender una sonoridad que terminaría finalmente, dulcificándose con las cadencias indianas.

Así nació la **rumba**, que eran los cantares propios de las reuniones de marineros celebradas en 'el rumbo' de las naves. Cantes festeros de ida y vuelta que cruzaron el Atlántico en un sentido y otro durante generaciones, hasta desembarcar en los años setenta de todas las periferias españolas y terminar condensados en lo que podríamos denominar '*rumba carcelaria*'.

Durante los mismos años, surge en la isla de **Jamaica** el movimiento **reggae** como respuesta cultural al imperialismo británico, cuyo ritmo, treinta años más tarde, salta a **Puerto Rico** con una cadencia más viva, donde empiezan a componerse los sonos de reggaetón que la migración latina terminará extendiendo por todo el mundo. Finalmente, cuando la rumba regresa a las fiestas gitanas en forma de reggaetón, su estructura musical se identifica, inmediatamente, como una manifestación de sensualidad que encaja, sin ningún tipo de desajuste, con su espíritu de celebración. Han sido necesarios, por consiguiente, once siglos de trasiegos, mestizajes, influencias y creación ordinaria, para que las gitanas bailen reggaetón.

Por lo tanto, reivindicando la sofisticada destilación cultural que hemos descrito, GYPSY GIRLS DANCE REGGAETON –LAS GITANAS BAILAN

REGGAETON– es el título de este trabajo por derecho propio, no solo como reclamo de la dignificación de las estéticas heteróclitas de lo ordinario sino, al mismo tiempo, para ilustrar la riqueza creativa del sustrato social de las periferias obreras, sin olvidar el empoderamiento de la mujer racializada que, además, implica.

Apoyándonos en esta hilera de ejemplos, pretendemos denunciar la crisis de las instituciones que se consideran alineadas con la cultura ordinaria pues, aunque la reflexión en torno a la puesta en valor de estas estéticas cotidianas¹⁴ viene acompañando a la filosofía del arte desde el siglo anterior, su actitud sigue siendo, en lo esencial, elitista.

Planteamos abiertamente, pues, que los recintos sagrados del arte oficial tan solo son permeables a la poética cotidiana de la vida por medio de ejercicios de reinterpretación de expresiones que, por sí mismas, ya constituyen intuiciones poéticas legítimas. Ahora bien, confrontando el título de este trabajo con el elitismo de los círculos del academicismo antiacadémico de la transgresión,

¿Qué sucedería si pretendiésemos que, por medio de una acción comunicativa los cuerpos de doscientas gitanas bailasen reggaetón en el museo CA2M de Móstoles?

La respuesta a esta pregunta implica, en primer lugar, la confesión de un fracaso ya que, organizar este evento y extraer sus conclusiones teóricas fue la intención original de este proyecto.

No obstante, dado que solo habría sido posible por medio de un ejercicio de apropiación cultural que hubiese hecho una sublimación intelectualizada del evento, hemos ido renunciando a él a medida que se desarrollaba la investigación. En efecto, sería absolutamente impensable que el CA2M –ni cualquier otro espacio de creación– incluyese en su programa esta actividad sin traducirla a su lenguaje de formatos artísticos oficializados en términos de '*performance*', sin la correspondiente gestión curatorial de por medio y sin un texto pretencioso y atildado que reseñase autocomplaciente, las razones teóricas por las que el mundo erudito se digna a incluir, en sus programas, una rareza *exotizada* de este tipo.

Como consecuencia de lo anterior, llegamos a la conclusión de que, si lleváramos a la práctica esta acción comunicativa esto solo sería viable por medio de los mecanismos que estamos poniendo en crisis ya que los círculos del arte de la transgresión, y a pesar de airear sus posicionamientos ideológicos, necesitan teorizar sus tomas de contacto con las estéticas ordinarias, para mantener su último feudo de resistencia en el clasismo de las élites intelectuales de la creación.

Y es que la razón por la que las gitanas no bailaron reggaetón en las salas del CA2M, ni probablemente lo hagan nunca en ningún otro museo, no tiene que ver con la discusión de qué es o no es arte, sino con argumentos estrictamente excluyentes que los agentes del arte asumen silenciosamente como incuestionables, defendiendo desesperadamente sus santuarios de diferenciación, como reservas divinizadas que tan solo se mantienen en pie apuntaladas por el mercado.

En síntesis, nos situamos ante una problemática de sectorizaciones, de límites categoriales, de recintos infranqueables y tan solo justificados por medio de los procesos de validación tácita de la desigualdad social en los que participan, en primera línea, los mundos del arte antiacadémico.

Por esta razón, gracias a la amplificación de las responsabilidades del arte contemporáneo como despopularizador social, colonizador cultural y neutralizador identitario, tal y como hemos venido apuntando, el caso de estudio analizado nos ha permitido intuir las confrontaciones, de carácter signico y estético, avivadas por el mundo de la cultura que, ensartando el cuerpo social, podemos reducir, en último término, a la tensión política entre individuo y Estado. Apuntar, en este aspecto, aunque entendemos que es absolutamente innecesario, que si estamos poniendo en apuros exclusivamente a las instituciones del arte de la transgresión a propósito de su relación con las estéticas de lo ordinario, es porque, es evidente que, los círculos aburguesados no se plantean si tan siquiera un ínfimo acercamiento a ellas.

Por los motivos anteriores, queremos dejar muy claro que nuestra intención no es hundirnos en un lodazal discursivo tratando de

defender la identidad y las manifestaciones estéticas heterodoxas como creación artística, entre otras cosas porque, para que esto tuviese solidez argumentativa, deberíamos aproximarnos a la manida y, para este estudio, innecesaria tarea de definir qué entendemos por arte.

De esta manera, en todo momento nos referiremos a las,

‘estéticas ordinarias de la existencia’

como el entorno comunicativo de las imágenes de lo cotidiano en el que participa la identidad, construyendo significado social por medio de la expresión y acción dinámica de los cuerpos.

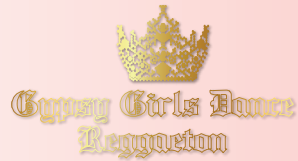
Por esta razón, este conjunto de exteriorizaciones sensibles incorpora, junto a los caracteres puramente estilísticos, toda acción comportamental emisora de sentido.

Así, para esta investigación tendrán un valor estético no solo los aspectos relacionados con la indumentaria, la cosmética, el tatuaje... sino todos aquellos fenómenos que son consecuencia de la fisicidad del individuo expresada, por ejemplo, por medio de su voz, sus posturas o sus movimientos en el espacio.

Esta capacidad para producir sentido social es la dimensión estética de la identidad que pretendemos demostrar, considerando intrascendente si es considerada o no como *arte*.

Por otra parte, del mismo modo que se ha aclarado que no es nuestra intención elevar la vida a la condición de arte, igualmente queremos subrayar, que lo que hemos denominado *estética ordinaria de la existencia*, pretende poner de manifiesto que, la expresión de las identidades en el espacio tiene una intención eminentemente comunicativa y relacional.

En consecuencia, si bien la noción de ‘*arte de la vida*’ ha venido planteándose, desde el pensamiento clásico¹⁵, como una virtud alcanzable por medio de ciertos ejercicios filosófico-espirituales, por nuestra parte consideramos esta poética como la consecuencia inmediata de la creatividad que exige el azar de la mera existencia, sin la necesidad de activar ningún tipo de aparato teórico que



necesariamente, siempre lleva implícito un mecanismo de exclusión. Una vez reconocida en la estética ordinaria de la identidad como poética del sujeto, una capacidad de creación simbólica proyectada sobre el espacio y la otredad, surge la siguiente pregunta:

¿A través de qué mecanismos modifica semióticamente su entorno la acción estética comunicativa de la identidad?

Antes de esbozar las directrices generales que hemos planteado tratando de dar respuesta a esta cuestión, enunciaremos las justificaciones que nos ha llevado a reclamar la identidad como un fenómeno poético.

Por esta razón,

‘Reclamamos la identidad como un fenómeno estético creador de sentido social, en tanto que se configura por medio de una poiesis narrativa performada en el espacio por medio de las propiedades comunicacionales de los cuerpos’

De esta manera, si extendemos las consecuencias del planteamiento anterior al caso de estudio que hemos expuesto, hallamos una evidente situación de exclusión social llevada a cabo por los mundos del arte de la transgresión y que, paradójicamente, se consideran a sí mismos seriamente comprometidos en la construcción social.

En consecuencia, la necesidad de formalizar esta denuncia nos condujo a la idea de ‘invadir’ el espacio de creación de CA2M con un grupo de mujeres gitanas bailando reggaetón, no como ocurrencia veleidosa, ni con la intención de organizar, nosotros mismos, uno de esos *happenings* propios del snobismo que criticaremos.

Es más, ha sido la reflexión ante el fracaso lo que ha avivado esta

investigación pues, al comprender que la única posibilidad de llevarlo a cabo era presentando un ‘proyecto curatorial’ al CA2M, desistimos de la idea ya que nos negábamos categóricamente a legitimar por medio de una propuesta intelectualizada y con nuestra autoría, una acción comunicativa sobrada de valor en sí misma.

Por consiguiente, la necesidad de entender cómo transforma semióticamente su entorno la identidad, pretende demostrar, que las poéticas ordinarias mediante las que ésta se manifiesta en el espacio, performan ráfagas de enunciados estéticos integrados en la estructura narrativa que constituye la acción creativa de todo **cuerpo-relato**.

Por lo tanto, los cuerpos de doscientas gitanas bailando reggaetón en el CA2M habría sido un fenómeno estético que, dada su profundidad narrativa, hubiese tenido un valor semántico que lo habilitaría, por sí mismo, a poder estar presente, sin ninguna mediación, en cualquier espacio creativo legitimado.

Como consecuencia de todo lo anterior y, para dar solidez a los argumentos críticos que hemos planteado, en la última fase de esta investigación se presentará el instrumental teórico por medio del que,

‘Justificamos las estéticas ordinarias de la existencia corporalizadas en la identidad, como narrativa originada por medio de una poiesis creativa que, no solo es equivalente a la que se da en la producción artística sino que, al contrario, nos atreveríamos a decir, que es el propio arte el que adopta, como modelo, sus mecanismos de generación’.

Como respuesta a lo anterior, para (re)definir la construcción identitaria como proceso narrativo performado en el espacio por medio de un lenguaje poético no verbal, nos hemos apoyado en una argumentación que realiza una traslación de las conclusiones de la **Teoría de los Actos del Habla**¹⁶ de **J.L. Austin** a los sistemas estéticos

comunicacionales de la identidad.

Este recurso teórico se justifica con el hecho de que, como veremos, las teorías performativas del lenguaje demostraron la capacidad de todo acto de comunicación para modificar semióticamente el medio social. De esta manera,

‘Si las estéticas ordinarias de la identidad son actos comunicativos, es lícito suponer que las transformaciones que producen en el contexto social, funcionarán de modo equivalente a los enunciados performativos del lenguaje verbal’

La trasposición metodológica que acabamos de proponer, manifiesta la trascendencia de los postulados que formula J.L. Austin, no solo en términos lingüísticos, sino a nivel sociocultural. Efectivamente, la noción de **‘actos de habla’**¹⁷, pone de manifiesto cómo la comunicación y, con ella, los diversos tipos de lenguaje, no solo tienen facultades expresivas sino, del mismo modo, realizativas.

Es decir que, cuando Austin sugiere que es posible ejecutar acciones emitiendo enunciados, apunta un potencial transformador de la comunicación que este trabajo reconoce no solo en los códigos lingüísticos, sino igualmente en el lenguaje averbal de las estéticas ordinarias de la identidad.

Como consecuencia, se han esbozado los mecanismos por medio de los que las estéticas identitarias, como metáforas encarnadas, comenten los procesos de intersubjetivación que construyen el cuerpo social. Es por esto que, por medio de lo que hemos denominado,

‘Teoría de los Enunciados Performativos Estéticos Identitarios’,

proponemos aplicar la *performatividad lingüística clásica* a los que se han definido como,

‘Actos Comunicativos Estéticos’

ejecutados por las identidades al performar su corporalidad en el espacio.

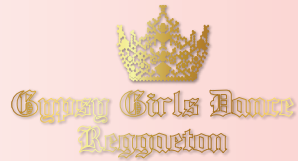
Profundizando en lo que acabamos de plantear, hemos de decir que, todo sujeto perteneciente a un medio social puede emitir consignas extra-lingüísticas por medio de Enunciados Performativos Estéticos Identitarios.

Estos actos estéticos comunicativos participan en la construcción de la identidad del individuo, estableciendo relaciones de pertenencia a determinados grupos con los que se identifican. De esta manera, surge un lenguaje encarnado en la sensualidad de las imágenes, que cohesiona el cuerpo social por medio de una erótica comunicacional de tactilidad entre los cuerpos.

Podemos afirmar, en consecuencia, que la presencia del sujeto en el espacio adquiere una dimensión relacional constructora de significado, debida a su propia fisicidad. Así, el medio social se convertirá en un dispositivo semiótico que habilite o deniegue las posibilidades de generar cambios en el mundo que tienen los enunciados performativos estéticos.

Estos mecanismos semióticos adquieren una complejidad equivalente a la densidad comunicacional del mundo contemporáneo. Por ello, los distintos regímenes de racionalidad que licitan los lenguajes averbales de la identidad, generan agrupaciones que comparten una determinada imagen del mundo permeando, así, el cuerpo social. En efecto,

‘Un enunciado performativo no es nada sin las circunstancias sociales que permiten que tenga sentido. Por esta razón, la arquitectura se convierte en el medio por el cual se territorializa la normalización social que otorga sentido a



los actos de comunicación estética de la identidad'

Antes de continuar, hemos de advertir que, si para este trabajo la espacialidad de las estéticas ordinarias es siempre arquitectónica es porque hemos considerado que todo territorio sobre el que se proyecten las condiciones humanas del habitar, se transforma en una arquitectura. Por este motivo, estamos evidenciando la relevancia de haber definido las condiciones contextuales de los procesos de exclusión social que estamos trabajando y que, recordemos, han sido los barrios de la periferia sur de Madrid, los municipios del extrarradio metropolitano del sudoeste y el museo CA2M ubicado en Móstoles.

Así,

'La arquitectura se puede definir como un mecanismo signico flexible que, dado que ha de abalar enunciados performativos cambiantes, actualiza su semiótica adaptándola a las diversas configuraciones circunstanciales que contextualizan la producción social de significado'

Para finalizar con la exposición de la estética de la existencia performada en el espacio, hemos de plantear que, podríamos definir la arquitectura como un conjunto de máquinas semióticas implicadas en los conflictos signicos que atraviesan el cuerpo social. Estas tensiones, a las que ya hemos hecho mención anteriormente, se producen cuando la estética identitaria se interpreta como amenaza social, siendo reducida por las máquinas semióticas del poder entre las que, invariablemente, siempre existirá alguna de naturaleza arquitectónica.

Haciendo una síntesis de lo expuesto hasta el momento, destacar que, hemos definido el lenguaje corporal dinámico del individuo expresado estéticamente en el espacio arquitectónico, por medio del cual se ha convenido definir la identidad como la acción comunicativa de la estética de lo ordinario, que transforma simbólicamente el mundo que, por otro lado, siempre es representado de manera lingüística.

Por consiguiente, la estructura lógica que ordena estas imágenes solo puede ser narrativa ya que el sentido humano del tiempo que establece las cadenas causales es, inevitablemente, narrativo.

En este punto, introducimos el segundo apoyo teórico esencial para esta investigación ya que, nuestro modo de justificar la identidad como fenómeno poético significante, no se reduce a poner de manifiesto su capacidad para construir significado social en el espacio, por medio de sus enunciados performativos estéticos, sino que, tal y como hemos anunciado, estamos planteando que la poiesis creativa de la identidad sigue esquemas narrativos.

Es por esto que, hemos aplicado la **Teoría de la Narratividad** elaborada por **Paul Ricoeur**¹⁸ para apuntar una **Narratología Arquitectónica**, que permita comprender las implicaciones de la arquitectura, como espacio geométrico y signico, en el proceso de construcción de la identidad y como resultado, de la expresión estética colectiva cohesionadora del cuerpo social.

Hemos de llamar la atención sobre la terminología adoptada puesto que, como veremos, estudiaremos la capacidad narratológica de la arquitectura, entendida como lingüística sobre la que se articulan relatos de vida.

Por ello, es necesario advertir que, para esta investigación, la verdadera potencia narrativa de la arquitectura, no es la construcción de relatos por sí misma, sino la síntesis narrativa de las identidades significantes que la habitan, comportándose, por el contrario, como lo que hemos denominado una **Trama Narratológica Arquitectónica**.

Regresando a la tesis planteada anteriormente según la cual, todo territorio observado desde la mirada humana del habitar es arquitectura, este argumento se refuerza por el hecho de que, el habitar se puede definir como un flujo dinámico a través de la trama narratológica arquitectónica que atraviesa el territorio.

Como consecuencia de lo anterior, podríamos decir que la arquitectura tiene un carácter **cronotópico**, puesto que implica el anclaje del espacio al presente absoluto del habitar. Por consiguiente,

'Aunque el acto constructivo genera significado, solo el habitar construye sentido narrativo a lo largo de su flujo por una trama narratológica arquitectónica'

dispuesta en nodos cronotópicos, que impulsan los enunciados estéticos que dan lugar a la creación poética de la identidad'

En relación con lo anterior, la predisposición de un entorno cronotópico a ser permeado por el habitar dinámico, depende de si ha sido proyectado sin tener en cuenta las funciones narratológicas de la arquitectura o si, por el contrario, se corresponde con aquellas áreas del tejido urbano concebidas desde una imagen del mundo que, teniendo en cuenta las necesidades afectivas y emocionales, permiten las funciones narratológicas del espacio, por medio de las cuales participa en la poiesis narrativa de la identidad.

Así, la *Trama Narratológica Arquitectónica* define una red intersignificante de cronotopos formados por máquinas semióticas que activan el flujo dinámico habitacional de enunciados performativos estéticos y participan de la maraña de relatos narrados por los cuerpos, potenciando, de este modo, la poiesis estética de las las identidades actuantes.

Por su parte, estas identidades narrativas incorporan a la estructura la temporalidad humana del relato activando, de este modo, la evolución significativa del sistema.

Por los motivos anteriores, la alteración de la *Trama Narratológica Arquitectónica* permite a la identidad intervenir en la construcción del cuerpo social performando su corporalidad en el espacio. Es por esto que,

'Los cuerpos individuales transforman la fisonomía del cuerpo social por medio de su presencia física en la arquitectura. A su vez estas alteraciones implican cambios en las máquinas semióticas arquitectónicas que permiten, en consecuencia, el desarrollo de nuevos paradigmas narrativos identitarios'

Apoyándose en la trama narratológica que acabamos de describir, el espacio urbano cuenta con una capa de impulsos motivacionales narrativos disuelta en lo construido, cuyos indicios rastreamos

extrayendo, así, el esquematismo que subyace en la realidad, y que se puede abstraer como un despliegue de afectos y repulsiones entre cuerpos involucrados en la creación poética de su identidad. De esta manera, la arquitectura como factor de territorialización de los conflictos de significación que ensartan el tejido urbano, es de una trascendencia social infinitamente más relevante, que la que se obtiene leyendo los objetos arquitectónicos como iconos de significación aislados.

Por otra parte, estos actos estéticos de comunicación emisores de enunciados identitarios, se llevan a cabo a modo de autoescenificaciones¹⁹ ante un público que vendría a ser el medio social. De esta manera, la construcción poética de la identidad cuenta con sus propias '*condiciones escénicas arquitectónicas*'²⁰, por lo tanto, las trayectorias de un sujeto a lo largo de la realidad son construcciones narrativas conscientes que, manejando un tiempo narrativo, generan unidades con significación total.

Este aparato teórico será desarrollado a lo largo de dos bloques titulados '**La Estética Ordinaria de la Existencia**' y '**La Identidad como Acción Comunicativa Estética**'.

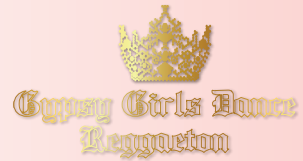
Finalmente, hemos de confesar la inquietante situación desde la que se ha realizado esta investigación pues, en definitiva, formamos parte de esa '*pequeña burguesía intelectual*' que activa los mecanismos culturales de exclusión que estamos poniendo en crisis. Por ello, asumimos necesariamente las responsabilidades de un análisis que, sin duda, se encuentra cruzado por contradicciones astutas.

Por ello, hemos querido llamar la atención sobre este conflicto personal con un subtítulo que, aún siendo pretencioso en sí mismo, pone de manifiesto la necesidad de realizar una crítica al elitismo de los mundos del arte, desde una posición no intelectualizada.

Así, por medio del epígrafe:

'UNA INVESTIGACIÓN SIN SUBTÍTULO PRETENCIOSO'

–y tratando de salir del bucle autorreferencial–, hemos de aclarar que este subtítulo no apoya al título de denuncia: '*Gypsy Girls Dance*



Reggaeton', dando pistas, como es habitual, sobre el contenido de la investigación, sino que comparte abiertamente, la inquietante ubicación desde la que su autor ha tenido que realizarla.

En efecto, la inercia del clasismo intelectual que denunciarnos nos llevó a dar por hecho un subtítulo, largo y pedante, que no hemos modificado hasta que, elaborando las conclusiones de este trabajo, hemos entendido que, desde esa posición, no teníamos legitimidad para criticar una teorización excluyente de la cultura.

Y del mismo modo que titulamos un trabajo haciendo constar que denunciar el conflicto que se denuncia es, en sí mismo, un conflicto personal, debemos poner en aviso de que la aproximación teórica que desarrollaremos, ha de ser entendida con cautela, pues se trata de un ejercicio semiótico que, para situarlo en la contemporaneidad operativa de la sociología, ha de ser proseguido con el pertinente proyecto etnográfico puesto que, una investigación que pretende demostrar que la identidad es un fenómeno estético que, mediado por la arquitectura, ha de ser incorporado a lo que se conoce como arte, ha de preguntarse necesariamente,

¿Qué tienen que decir los cuerpos sobre la identidad poética que les estamos asignando?





ÍNDICE DE CITAS

- 01 FRIEDRICH NIETZSCHE** EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA
- 02 PIERRE BOURDIEU** EL SENTIDO SOCIAL DEL GUSTO
- 03 SIMÓN MARCHÁN FIZ** DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE DE CONCEPTO
- 04 GILES DELEUZE** CONVERSACIONES 1972-1990
- 05 RAYMOND WILLIAMS** LA CULTURA ES ALGO ORDINARIO
- 06 J.PIERRE GARNIER** LA INVISIBILIZACIÓN URBANA DE LAS CLASES POPULARES
- 07 J.PIERRE GARNIER** CONTRA LOS TERRITORIO DEL PODER
- 08 PIERRE BOURDIEU** EL SENTIDO SOCIAL DEL GUSTO
- 09 CORAL DELGADO** EL MUSEO DE ARTE Y EL NO-PÚBLICO
EL PROBLEMA DE LOS ESTEREOTIPOS
- 10 RAYMOND WILLIAMS** SOCIOLOÍA DE LA A CULTURA
- 11 ANTONIO GÓMEZ ALFARO** ESCRITOS SOBRE GITANOS
- 12 DICK HEBDIDGE** SUBCULTURA. EL SIGNIFICADO DEL ESTILO
- 13 JOANNE HOLLOWES** FEMINISM, FEMININITY AND POPULAR CULTURE
- 14 HOWARD BECKET** LOS MUNDOS DEL ARTE
- 15 EPÍCTETO** EL MANUAL
- 16 J.L. AUSTIN** CÓMO HACER COSAS CON PALABRAS
- 17 J.L. AUSTIN** ACTOS DE HABLA
- 18 PAUL RICOEUR** TIEMPO Y NARRACIÓN I
CONFIGURACIÓN DEL TIEMPO EN EL RELATO HISTÓRICO
- TIEMPO Y NARRACIÓN II
CONFIGURACIÓN DEL TIEMPO EN EL RELATO DE FICCIÓN
- TIEMPO Y NARRACIÓN III
EL TIEMPO NARRADO
- EL CONFLICTO DE LAS INTERPRETACIONES
LA METÁFORA VIVA
DEL TEXTO A LA ACCIÓN
- 19 JÜRGEN HABERMAS** TEORÍA DE LA ACCIÓN COMUNICATIVA I-II
- 20 ERVIN GOFFMAN** LA PRESENTACIÓN DE LA PERSONA EN LA VIDA COTIDIANA

Naşho Toribio

A

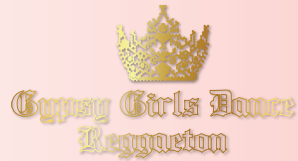
LA

ESTÉTICA

ORQUINARIA

DE LA

EXISTENCIA



En este punto, si recordamos la acción comunicacional fracasada que anima este trabajo, entendemos que asaltar un espacio de arte contemporáneo con una manifestación viva de la estética ordinaria de la existencia tiene como intención evidenciar un proceso de exclusión y, en último término, reivindicar la potencia política extirpada de la identidad por medio de la desactivación de sus significantes estéticos.

En efecto, para este análisis, la necesidad de demostrar la naturaleza poética de la poiesis identitaria es, en esencia, política. Por esta razón, estudiaremos la raíz teórica que pone de manifiesto el temprano encuentro filosófico producido entre la estética de la existencia y la dimensión política de la identidad.

Este es el motivo por el que nos hemos desplazado hasta el pensamiento socrático, del que hemos tomado el razonamiento que nos lleva a considerar, que la práctica del *arte de la vida*, puesto que implica una técnica –*tekhnē*–, amplía su acepción desde lo puramente artístico, hasta alcanzar la dimensión pragmática de la acción.

Por esta razón, nos interesa de Sócrates la idea de que solo se puede alcanzar el *ethos* que pone de manifiesto el arte filosófico del existir, como consecuencia de una práctica reiterada de la *Épiméleia Heautou* o cuidado de uno mismo⁰¹.

Así, desde su nacimiento, la idea clásica de estética de la existencia nos está hablando de desigualdad social dado que, como es obvio, ni en la Antigüedad ni a día de hoy, ese *cuidado de uno mismo*⁰² necesario para sublimarse filosóficamente en arte estaba al alcance de todo individuo. Sin embargo, es de gran interés para nosotros tomar de la tradición filosófica grecolatina la idea de que la poética de la vida tiene una naturaleza pragmática que requiere la realización de acciones sensibles. Por lo tanto, esta es –si es que es posible emplear esta expresión– la base socrática con la que cuenta esta investigación ya que, para nosotros,

‘La estética ordinaria de la existencia implica necesariamente una acción dinámica corporal ejercitada espontáneamente que, generando un lenguaje sensible, actúa como vía de expresión de la identidad’

Así, la estética de lo cotidiano, como medio de exteriorización identitaria, se materializa no por medio del **logos** presente en el filosofar, sino por medio de la **praxis** inmanente al existir. Por consiguiente, si por medio del ejercicio orgánico de la vida una identidad puede construirse como creación estética significativa, estamos ya exhibiendo un argumento que desafía el purismo que defiende que, para producir arte ha de darse una intervención consciente del *logos*.

Así, si regresamos momentáneamente a nuestro caso de estudio, el tema ‘Las Gitanas Bailan Geggatón’ de Canelita, como resultado de un proceso histórico-empírico de destilación sociocultural, es tan legítimo como aquellas obras fundamentadas, muchas veces de manera superficial, sobre grandes ademanes teóricos. Sin embargo, al proceder de la praxis, digamos que, no-consciente de individuos desacreditados políticamente para participar en la *res pública*, no adquiere la ‘autoridad socrática’ para ser considerado cultura.

De acuerdo con lo anterior, en el epicentro del concepto de autoconocimiento socrático, encontramos, en estado original, la controversia sociopolítica entre las estéticas de lo ordinario y las estéticas elitizadas que venimos anunciando. Tengamos en cuenta que, para que un individuo pueda ‘*sublimar su existencia en arte*’ necesariamente, ha de liberarse, no solo de sus pasiones, sino de las futilidades que lo anclan a la necesidad impidiendo, de esta manera, que desarrolle una actividad filosófica.

Junto a lo anterior, el socratismo estético establece que la finalidad última de alcanzar este estadio sería adquirir la condición necesaria para gobernar adecuadamente la *polis*. Considerando que, en el mundo helénico la capacidad de gestión pública solo era otorgada a aquellos individuos considerados como *hombres políticos*, dado que de esta condición estaban excluidos esclavos, bárbaros **A.01** y mujeres, queremos poner en relieve que, si tan solo el androcentrismo estético era digno de lo político, hallamos ya en la antigüedad el argumento mediante el que se justifica, que tan solo determinadas identidades elitizadas pueden ser representativas de la cultura reconocida socialmente.

Sin embargo, partiendo de una base socrática pero con un razonamiento de conclusiones radicalmente distantes, encontramos el pensamiento de **Alexander Nehamas** que, partiendo de la idea de alcanzar un *ethos* sin la imitación de paradigmas, da un giro al pensamiento socrático, a propósito de la cultura de sí, defendiendo que,

‘Es necesario hablar de “Artes de Vivir” en lugar de “Arte de la Vida” ya que todo proyecto vital es una creación única e irrepetible’

Por consiguiente, si Nehamas parte de la estética socrática, trasciende la vinculación que ésta establecía entre la construcción filosófica de una identidad con la capacidad de ofrecer un servicio al Estado a través del ejercicio de la política, para arribar a una conclusión que alinea su pensamiento con una noción de estética de lo ordinario, del lado de la libertad individual de construcción creativa del sujeto.

Como consecuencia de lo anterior, partiendo de una argumentación socrática, nos hemos aproximado a la idea de estética de la existencia como la praxis que permite al individuo, por un lado, participar de la dimensión pública que representa al Estado pero, al mismo tiempo, constituir su existencia como creación única.

De este modo,

‘La poiesis estética de la identidad supone la tensión política que el individuo mantiene a lo largo de su existencia, reclamando el derecho a ejercer un cuidado de sí, para afirmarse, de esta manera, como fenómeno poético que integra el cuerpo social, manteniendo su individualidad diferenciada’

Observando en profundidad lo anterior, encontramos una potente directriz de base socrática, que asocia la estética de la existencia a la

acción artística del filosofar. Pese a lo remoto del pensamiento griego, podemos comprobar con facilidad, que los mecanismos de exclusión puestos en práctica por los mundos del arte son argumentados, hoy día, exactamente con la misma inercia de intelectualización de lo poético que llevaba a Sócrates a defender que, solo aquellos individuos considerados ciudadanos griegos, podían aspirar a disfrutar del **ethos** estético propio de una identidad con potestad política.

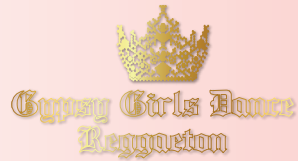
Trasladando, de nuevo, lo anterior a nuestro caso de estudio, nuestras gitanas nunca bailarían reggaetón en el CA2M a no ser que una entidad habilitada políticamente actúe como salvoconducto ya que, de lo contrario, como mucho podrían aspirar a bailar en un centro cívico del barrio o, por descontado, en una boda.

Ese agente con capacidad política podría ser, por ejemplo, un estudiante de MaCA que propusiese esta acción en su TFM, un artista que organizase una acción performativa con estas mujeres o, incluso, el propio centro de arte pero, en todos estos casos, cuerpos legitimados para participar de lo público en base a criterios de supremacismo intelectual.

Una vez reconocido el modo en el que la estética de lo cotidiano nos conduce al campo de la acción y, al mismo tiempo, evidencia las desigualdades sociales ya que solo la acción creativa de determinados individuos cuenta con legitimidad política para generar cultura reconocida, hemos de destacar que, las contradicciones del socratismo estético, ya dieron lugar, en su momento, a la feroz crítica de **Friedrich Nietzsche** en ***‘El Origen de la Tragedia’***.

De este modo, al igual que esta investigación, Nietzsche reconoció en Sócrates la condición pragmática de su pensamiento. Sin embargo, del mismo modo que hemos ubicado en el socratismo la raíz estética de la exclusión social, el vitalismo lo acusa de apoderarse de la cultura de occidente que, desde ese momento, reconocerá como único ideal al individuo teórico que trabaja al servicio de la razón.

Este es el ‘giro’ nietzscheano que adoptamos para reivindicar la estética de la existencia como poética de lo ordinario generada por el ejercicio del sentir colectivamente. En efecto, la incertidumbre presente en la creación de la identidad nos recuerda la naturaleza trágica de la existencia que, justamente es considerada por Nietzsche, como la condición que le lleva a entender la vida como fenómeno estético.



Sin embargo, lo trágico no se halla en la belleza y la apariencia de lo que se entiende convencionalmente como arte, se halla en la aniquilación de la individualidad, trascendiendo el denominado **Principius Individuationis** que permite el goce colectivo del cuerpo social gracias a la aceptación de las fatalidades del existir.

En la tragedia del arte, Nietzsche advierte la confluencia de lo **Dionisiaco**, donde lo eternamente cambiante acepta todos los accidentes de la existencia, pero también de lo **Apolíneo** que viene a ser la dimensión sensorial del arte objetivada en la apariencia.

Por otra parte, lo que es especialmente interesante para nosotros, el filósofo advierte que estas dos pulsiones creativas, no solo se dan en la tragedia, sino también en la cultura ordinaria, lo que reconoce la condición creativa de la cotidianeidad.⁰³

En suma, obviando el binarismo novecentista propio del apasionamiento nietzscheano, es de gran interés para nosotros insistir en la vigencia actual del conflicto entre los regímenes de racionalidad que articulan la sociedad que plantea.

De este modo, dada la dimensión cultural de estas tensiones, empezamos a sospechar que nos encontramos ante un enfrentamiento semiótico entre significantes estéticos oficializados y ordinarios. Una controversia que nos advierte de la descohesión social, tan solo superable por medio de los tejidos afectivos confeccionados por las poéticas cotidianas de la identidad en torno al placer de compartir emociones comunes.

Este es el giro vitalista que asume este trabajo, dado que es en Nietzsche donde se afirma la estética trágica de lo ordinario como medio erótico de agregación social, frente a un socratismo que solo entiende el arte de la vida como estado de virtud alcanzado desde el individualismo del *logos* con la finalidad de gobernar sobre la desigualdad.

Continuando dentro de la escala cultural y social que el vitalismo evidencia dentro del conflicto semiótico entre la estética ordinaria de la individualidad y el estetismo oficializado del Estado, encontramos en **Herbert Marcuse**⁰⁴ una aportación esencial para la definición de la estética de lo cotidiano como acción creativa de la identidad que los mundos del arte impiden que sea incorporada, en estado original, a la cultura legitimada.

En consecuencia, para esta investigación es de gran relevancia la potencia de los planteamientos que realiza Marcuse y que, en síntesis,

vienen a reivindicar el trabajo como ámbito que, una vez adoptados los principios del arte, podría ser productor de una estética que permease todo el cuerpo social.

De este modo, si las clases trabajadoras, con su acción industrial, pueden generar creaciones artísticas, en el fondo lo interesante en Marcuse es plantear que, por extensión, todo sujeto tiene capacidad para generar un **Ethos Estético** que, al estar integrado en lo colectivo, cooperaría en la producción de una sociedad como **'obra de arte total'**.

En síntesis, Marcuse aportaría a nuestra noción de estética ordinaria de la identidad un valioso lastre para bajar a tierra el vitalismo que, en parte, hemos adoptado, al llamar la atención sobre el hecho de que una praxis denostada como, por ejemplo, la labor cotidiana es suficiente como medio de producción estética. De este modo,

'El individuo contemporáneo, embebido en una realidad industrializada y mercantil, tiene pleno derecho a reclamar su condición creativa innata materializada a través de su construcción identitaria'

Por otra parte, otro razonamiento valioso en Marcuse, plantea que, como consecuencia del devenir de la técnica y del trabajo en forma de arte, se daría lugar a una noción de realidad plenamente estética que denomina la **Nueva Sensibilidad**.

Para ello, se habría de producir una transformación social que plantease un modo lúdico y sensual de la existencia, que se recrease en los valores estéticos de lo cotidiano que han sido arrinconados por la cultura de las élites.

Con lo anterior, observamos cómo el pensamiento marcusiano está poniendo en relieve las connotaciones, en términos de desequilibrios sociales, que presenta el conflicto estético en el que estamos trabajando. Efectivamente, Marcuse denuncia que éste nuevo **Principio de Realidad** que conduciría a una existencia estética, ha sido anulado por **El Principio de Actuación** impuesto por la reducción racionalista de la realidad que, al mismo tiempo, como hemos ya planteado, solo reconoce legitimidad estética en determinados individuos.

Partiendo del plano social en el que tiene lugar el conflicto estético que involucra a la identidad, hemos comprendido, por medio de los razonamientos anteriores, cómo la distribución asimétrica de potestad creativa entre unos individuos y otros, se justifica estableciendo impositivamente, determinados regímenes de racionalidad que son oficializados como referente de verdad.

De este modo, una vez que se adopta el racionalismo científicista como la única objetividad posible, se renuncia a toda visión holística del mundo que defienda que es posible articular el organismo social por medio de valores afectivos, sensoriales y emocionales.

Esta expulsión, de la dimensión política, de aquello catalogado como íntimo y doméstico es el argumento asimilado, de manera inercial, por el arte contemporáneo, para justificar los recintos de exclusividad en los que se enclaustra viviendo, al mismo tiempo, el espejismo de considerarse alineado con las estrategias sociales inclusivas.

Por lo anterior, los mundos del arte que, en la actualidad, se consideran a sí mismos transgresores y que forman parte de los circuitos apoyados por el Estado y el mercado no son inclusivos puesto que se sustentan sobre regímenes de racionalidad instrumentalista armados por el sistema consuntivo hegemónico, haciendo que la estética ordinaria de la identidad se siga manteniendo en la reserva, desactivada políticamente, de la domesticidad. En este sentido,

‘Reclamamos el valor de lo doméstico entendiéndolo como todo aquello que ha sido apartado de la esfera pública por manejar racionalidades apoyadas en lo sensorial, emocional y afectivo. Valores que son perfectamente dignos culturalmente como para pasar a formar parte de los espacios de creación de manera directa y no mediada, es decir, sin ser traducidos por la racionalidad teórica del demiurgo que se asigna a sí mismo el aura mística del artista’

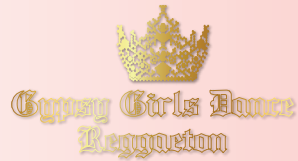
Con respecto a lo anterior, si hubiésemos propuesto al CA2M que doscientas gitanas ocupasen sus salas bailando reggaetón sin más epígrafe que el de *‘acción comunicativa estética’*, estaríamos tratando de dar acceso, de manera real, a un régimen de racionalidad sensorial, emocional y afectivo tal y como se hace con las obras que, por muy radicales políticamente que se consideren, se siguen apoyando en la racionalidad científicista del *logos* y la *retórica* exclusivista de la filosofía del arte.

Además, no solo deberíamos entender a esas mujeres racializadas narrándose corporalmente en la arquitectura de un museo como una realidad perteneciente a lo que, no sin cierta exaltación lísergica, se considera como ‘obras de arte’. Es más, si el arte contemporáneo saliese, valientemente, de su crisálida de exclusividad teórica, el CA2M, no debería colocar ningún pie de página a este evento que lo catalogase, aplicando racionalidades del *logos*, en ninguna categoría proteccionista. Es decir, si podemos encontrar en un espacio de creación una instalación, por ejemplo, de bragas de látex representando el empoderamiento femenino, pero jamás a una gitana ‘siendo’ empoderamiento femenino, es porque el arte contemporáneo sigue considerando la estética ordinaria de la vida como algo indigno, siempre y cuando no intervengan sus ‘intérpretes’ como intermediarios.

Alineado con lo argumentado anteriormente, encontramos otro teórico que evidencia que el arte contemporáneo sigue atrapado en un debate estilístico novecentista. Nos referimos a **Friedrich Schiller⁰⁵** que define la estética como una ***Ciencia del Conocimiento Sensible*** que plantea una objetividad de lo sensual, de modo que la verdad y la falsedad en lo estético serán aquello que la sensualidad reconozca o niegue, al margen de toda consideración racional al respecto.

Por lo tanto, si son los mismos sentidos los que accionan el orden objetivo de la ciencia de lo sensorial, que se supone que es el régimen racional que articula el arte, nuestras gitanas reggaetoneras deberían danzar, sin el comisario erudito y sofisticado de turno, en el CA2M de Móstoles y el MoMA de Nueva York.

Para volver a poner énfasis sobre los términos en los que reivindicamos la estética ordinaria no mediada como ámbito cultural que ha de formar parte de los circuitos de la creación, la dimensión estética que se reconoce en la configuración de las identidades como fenómeno poético cotidiano, se ubica, exclusivamente en lo sensorial, sin pretensión de defender su incorporación al ámbito de lo que se entiende oficialmente como arte.



En este punto, dado que la indiferenciación entre arte y realidad cotidiana ha conducido, tradicionalmente, a la noción de *anti-arte* presente en las expresiones artísticas performativas, seguidamente se evidenciarán las ingenuidades teóricas presentes, particularmente, en el origen de algunas de sus expresiones más representativas, como es el caso del **happening**.⁰⁶

La finalidad que tendrá la siguiente argumentación es dejar muy claro, en qué medida nos distanciamos de estas producciones –que como formato creativo son absolutamente válidas– cuando denunciamos los mecanismos de exclusión social ejercidos desde el segregacionismo del arte legitimado.

Sobre esta base, hemos de recordar que los antecedentes del *happening* proponían que los elementos cotidianos propios de la vida pasasen a la acción para ‘escenificar’ la realidad como obra de arte. No se trataba, pues, de ornamentar lo real con aportaciones estéticas, sino de ampliar lo estético a elementos cotidianos que no han sido concebidos como obras. Apoyándose en lo anterior, **Wolf Vostell**⁰⁷, uno de los máximos referentes del happening europeo, afirmó que toda acción humana, no necesariamente productiva, es una obra de arte. Así:

“La vida puede ser arte y el arte puede ser vida”

En cualquier caso, el *happening* a lo sumo ha logrado una estetización de la realidad que, no solamente no difumina los límites entre arte y existencia, sino que acusa aún más si cabe esta zonificación, justificando así la actividad de un artista elitizado y autárquico.

Este es, con exactitud, el centro neurálgico de la falacia del arte disuelto en la vida que propone la teoría original del *happening* ya que justamente, y como ya hemos expresado, es pueril pretender la disolución del arte en la cotidianidad, sin que esto disuelva, en primer término, al artista. Desde nuestro punto de vista, la base teórica del happening arrastra un error de concepto desde sus orígenes, al identificar un valor estético en lo cotidiano y utilizarlo como materia prima de su actividad creadora.

El conflicto radica en que, el hecho de emplear elementos reales como recursos artísticos, no está elevando la realidad al estadio del arte, está generando un nuevo lenguaje basado en una serie de parámetros del formato, que han introducido la torpeza de considerar que, de este modo, se alcanzaría la abolición del arte incorporándolo a la realidad.

Con todo lo expuesto, desde la mirada de este trabajo, la teoría del *happening* no logra, ni de lejos, el objetivo épico que se había autoexigido. Esto es así ya que, a nuestro entender, la potencia de introducir la acción en el arte radica en el hecho de evidenciar el valor estético que la existencia humana proyecta sobre lo cotidiano, y no vociferar que el arte ha sido deglutido por la realidad, pues con él se habría tragado a todos los artistas.

Hemos de dejar muy claro, por consiguiente, que el *happening* no es una realidad cotidiana, al contrario, es una realidad excepcional justamente por su proximidad a la propia vida, camuflaje que lo convierte en una representación de la realidad especialmente inquietante por su ensoñación de verdad.

Y esta es, en efecto, la razón de peso que nos llevó a abandonar la idea de organizar la acción comunicativa ‘Las Gitanas Bailan Reggaeton’ en el centro de arte CA2M de Móstoles, como punto de partida de esta investigación crítica.

A parte de todo lo anterior, las aportaciones de los primeros teóricos del *happening* fueron incuestionables en materia de crítica estética. En este sentido, el anhelo de la indistinción arte-vida persiguió una desmaterialización de la obra que desterrase el mercantilismo de su espacio vital. No obstante, si bien en la práctica dicho deseo fue categóricamente negado, el afán por descomponer el trabajo creativo, permitió que se tuviese una consideración especial por el espectador, que en ese momento pasó a ser integrado como agente conformador de la obra.

Por consiguiente, lo que nos interesa es el análisis profundo que este formato hace de los elementos integrantes de la existencia, y que termina por reconocer en ellos la capacidad de configurar lenguajes no verbales, por medio de los que se activan intensos mecanismos estéticos de comunicación de significados compartidos.

En suma, podríamos afirmar que lo que nos interesa del *happening* es que es una acción comunicativa estética significativa, cuyo significado es la capacidad comunicativa presente en la estética ordinaria del mundo de la vida.

Por otra parte, manteniéndonos en el campo de experimentación artística que ha tratado el contacto entre arte y vida, volviendo a subrayar las implicaciones políticas de la estética ordinaria de la existencia, hemos de hacer necesariamente, una llamada de atención sobre la trascendencia, en términos de resistencia política, que ha tenido la incorporación de las imágenes de lo cotidiano. Estos puntos de tangencia entre estética y política, fueron analizados con especial viveza por **Michel Foucault** que, en cuyo texto ***La Hermenéutica del Sujeto***, encontramos de nuevo el concepto de **'estética de la existencia'** configurada por medio de una técnica o arte aplicada a la vida –*Tekhne tou biou*– que, al igual que en Sócrates, tendrá importantes repercusiones políticas.

La ***Épiméleia Heautou*** –*arte de la vida*– foucaultiana establece tres espacios de acción que revertirán en la creación estética de la individualidad. De esta manera, el sujeto se manifiesta como *'obra de arte'* con capacidad de resistencia en el *espacio dietético* de su corporalidad, el *espacio económico* de sus relaciones sociales y el *espacio erótico* de su intimidad y afectos.

Sin embargo, aunque Foucault reconoce en la identidad, en tanto que poética, una capacidad de resistencia, convierte el *Tekhne tou biou* en un modo privilegiado de subjetivación que requiere, como *medium*, de la substancia de las artes. De este modo, la mirada foucaultiana establecerá, como base del poder político del arte, la cultura de la producción masiva de imágenes frente a la cultura elitizada.

Por consiguiente, aunque Foucault reconoce la condición poética de toda existencia sigue filtrando las estéticas de lo ordinario a través de los formatos intelectualizados del arte. No obstante, al proyectar su mirada sobre la *'industrialización'* del arte, está señalando la nueva línea de fuego abierta por el mercado en el ámbito cultural

No obstante, pese a la confianza optimista que Foucault deposita sobre la liberación de la imagen como expresión de las razones

democráticas y populares, el capitalismo tardío se ha terminado apropiando de estas corrientes de imágenes que han perdido, en gran medida, su capacidad de resistencia política, pues han sido incorporadas al espacio del arte, no como expresión de lo colectivo, sino como la apropiación estética de lo ordinario firmada y fechada por un autor, que defiende su valor en el mercado.

Con un posicionamiento completamente alejado del anterior y, advirtiendo sobre los riesgos de la incorporación de las imágenes cotidianas al arte que plantea Foucault, su coetáneo **Gilles Deleuze** defendería que, cuando la estética hibrida su lenguaje con otro ajeno termina por disolverse en un código inoperativo.

En consecuencia, Deleuze adopta una postura purista y académica pues considera que, para mantener la capacidad combativa del arte, es esencial su diferenciación con respecto al léxico de lo cotidiano influido por el mundo de la comunicación masiva.⁰⁸

Distanciado así, de la estética foucaultiana, para Deleuze las creaciones artísticas se erigen como ciudadelas de resistencia frente al sistema, para generar caos frente al control informativo. Es decir, desestima la capacidad política de la estética de lo ordinario por considerar que comparte lenguaje con el capitalismo.

Por consiguiente, aunque Deleuze intuyó la posibilidad de que las fuerzas de producción capitalistas terminarían instrumentalizando el arte, su pensamiento seguía otorgando a la aristocracia intelectual exclusividad para generar imágenes combativas.

Por otra parte, Deleuze sitúa el arte en lo colectivo, menor y popular, instalado en la marginalidad periférica de la resistencia. Sin embargo, esta resistencia es la del arte divinizado que, con un poder cultural despótico, crea barricadas de defensa para el pueblo pero sin el pueblo.

Al respecto de la polémica entre Foucault y Deleuze sobre la resistencia en el arte, ambos pensadores pretenden combatir la desigualdad manteniendo imbatible la figura del artista, en el caso de Foucault para accionar la máquina de serigrafía y en el de Deleuze generando obra singular.

Sin embargo, lejos de ser un debate huero, esta reflexión ubica la lucha política de la estética ordinaria en lo popular perfilando, de manera nítida, el poder del Estado y del mercado como sus opositores naturales, reconociendo en el conflicto las dimensiones socioeconómicas que presenta en la actualidad.

Finalmente, el enfrentamiento teórico anterior ha conducido esta investigación hacia el ámbito de los estudios culturales, para poner en relieve los mecanismos mediante los que los mundos del arte, no solo no han sido capaces de igualarse con lo cotidiano si no que, muy al contrario, participan de un complejo mecanismo de relaciones de poder.

Por esta razón, analizaremos, todavía desde una dimensión sociológica que, más adelante, penetrará en la escala de la semiótica, las implicaciones del arte contemporáneo en las polarizaciones sociales que conllevan a la neutralización política del lenguaje estético de la identidad.

Con esta finalidad, se ha tratado de realizar una síntesis de las interacciones que se producen entre agentes, desde la **Cultura Elitizada**, hasta las manifestaciones subculturales más inasibles producidas por la **Cultura Ordinaria**, sin olvidarnos de la **Cultura Consuntiva**.

La que hemos denominado **Cultura Elitizada** es la impulsada por las instituciones culturales oficiales tales como museos, fundaciones, galerías... abalados por el Estado y los circuitos comerciales.

En relación al sistema de fricciones presentado, podemos afirmar, que actúa como contención de las expresiones culturales ordinarias impidiendo su acceso, en estado original, al ámbito cultural legitimado. De este modo, las estéticas heterogéneas de lo cotidiano quedarán completamente expuestas y sin licitación intelectual a la acción conjunta de desactivación-mercantilización, que los sistemas económicos hegemónicos ejercen a través de sus organismos más eficaces que son el mercado y los medios de comunicación masivos.

Cierto es, por otra parte, que la amplitud de este ámbito cultural legitimado económica y políticamente, podríamos decir que actualmente, absorbe prácticamente la totalidad de la idea oficializada que tenemos de cultura.



LOS THULSEN EN VILLA FAVORITA

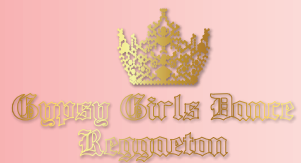
Chema Conesa
Exposición: RETRATOS DE PAPEL

¿Qué nos cuenta una fotografía expuesta en un museo en la que aparece retratada una familia aristócrata de coleccionistas posando en su villa de recreo, junto a una pintura de las vanguardias y su mayordomo?

De esta manera, es extremadamente arriesgado tratar de establecer equivalencias entre *'categorías de arte'* obsoletas como, por ejemplo, lo que en las vanguardias del siglo anterior se denominaba arte burgués y, en nuestros días, se considera perteneciente a los círculos artísticos *'entregados'* al neoliberalismo. Podríamos afirmar, de hecho, que esta vinculación es absolutamente ingénuo pues pretende etiquetar a ciertos sectores de la creación por considerarse especialmente vinculados al mercado cuando, en la práctica, todo espacio artístico, al margen de las particularidades ideológicas de su gestión, pertenecen, de manera idéntica, al mismo aparato consuntivo-productivo.

Por todo lo anterior, nos resulta ridículo asignar jerarquías morales al arte cuando, en esencia, el asunto que nos preocupa es estudiar la cooperación arte-mercado que desarticula la potencia política de las estéticas de la identidad, por medio de procesos de exclusión social específicos para cada institución cultural.09

Nacho Toribio



Hemos diferenciado dos mecanismos fundamentalmente, que delimitan las superficies de fricción entre arte y sociedad. Son los siguientes:

EL ACADEMICISMO DE LA TRANSGRESION

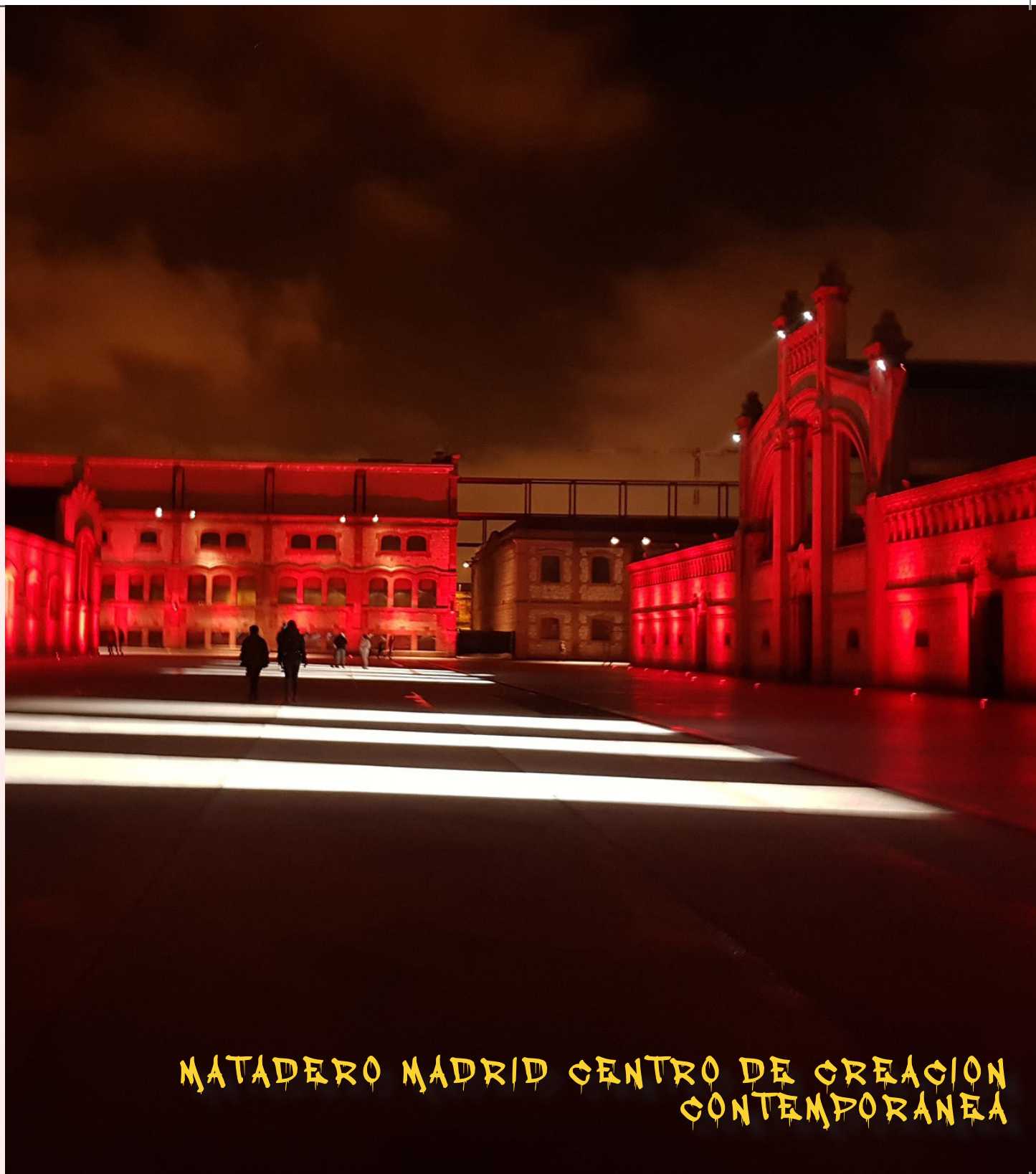
Está representado fundamentalmente, por los organismos culturales adscritos al **Academicismo Anti-académico** (P. Bourdieu) con el que está alineado el CA2M y MATADERO.

Su aproximación a las clases populares, aún desde la voluntad de difuminar exclusiones, se acomete desde un paternalismo adoctrinante que realiza acciones de 'caridad cultural' a través de talleres, seminarios, conferencias...

Estos programas, consciente o inconscientemente, insisten en la idea de que la **cultura ordinaria**, aunque es una referencia validada, no termina de ser completamente legítima.

Aclarar que, a lo largo de toda esta investigación, para nosotros cultura ordinaria adquiere un significado tan amplio como,

***'La dimensión
estética propia de la
espontaneidad cotidiana
de la existencia'***



MATADERO MADRID CENTRO DE CREACION
CONTEMPORANEA

EL CLASICISMO CONTEMPORANEO

En este caso, observamos un proceso de exclusión manifiesta ejercido desde el aura críptico-oracular de los mundos del arte contemporáneo validados y ampliamente mercantilizados. Podríamos hablar de una especie de **'Clasicismo Contemporáneo'** apoyado intensamente por el coleccionismo privado y empresarial, propio de las ferias de arte.

Por su parte, los espacios museísticos de este academicismo han sido introducidos activamente en los circuitos del turismo y de la promoción del **'arte digno'**, desempeñada por las instituciones educativas.

Aunque incorporan estrategias de mediación¹⁰, suelen mantenerse ajenos a las estéticas de lo común, sin tener en cuenta la interacción con posibles públicos marginalizados.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA

La Plaza de Juan Goytisolo de Madrid funciona como gran espacio público antesala del museo en el que, una espiral de visitantes voltea varias veces la plaza en espera de poder acceder a una exposición de Dalí.

Naşho Toribio

Un caso particular de este clasicismo, sería el **Populismo Estético Reaccionario**¹¹ que ha extendido la idea de que 'el pueblo' rechaza plebiscitariamente el arte contemporáneo.

A través de la mediación comercial aplicada sobre los llamados 'públicos especiales' se consigue que las 'clases populares' se convenzan, de que la única vía digna de expresión artística es el figurativismo, consolidado a través de la promoción de los clásicos naturalistas, valorados por su virtuosismo técnico en la representación. En este sentido, los Estados perfilan minuciosamente la figura mitificada del artista-genio nacional (Velázquez, Goya, Murillo, Sorolla...), sobre el que se depositan, a menudo, fuertes cargas patrióticas, que tratan de extender la creencia generalizada de la superioridad cultural de una nación.

Paralelamente, la ideología del creador divinizado se extiende internacionalmente, capitalizándose como bien simbólico de explotación turística, captando el perfil del turista medio internacional.

En consecuencia, se refuerza la sensación de indignidad cultural de las clases populares, que ven en el arte un mundo inaccesible de creadores excepcionales, autores de proezas técnicas insuperables.¹² De este modo, se cultiva una visión anecdótica del arte, como un ejercicio de maestría plástica inalcanzable.



MUSEO DEL PRADO MADRID

Los reyes Felipe IV y Mariana de Austria aparecen reflejados en el espejo del fondo. Por su parte, Felipe VI y Doña Leticia reciben, en la misma posición, a un grupo de escolares con Las Meninas a sus espaldas. La infanta Margarita e Isabel de Velasco establecen nuevas complicidades con el espectador a propósito de la escena.

CULTURA ORDINARIA



Las controversias que implica perfilar los límites de la llamada 'Cultura Popular', pasan por intensas consideraciones ideológicas que ponen de manifiesto el modo en el que la industrialización y los procesos de urbanización, han embrozado estos perímetros. Así, sobre la polisemia de los términos 'cultura' y 'popular', la economía consuntiva ha embrollado una densa maraña de interacciones entre aquello que se supone que pertenece al modo de vida de las clases trabajadoras y que, por lo tanto, es un bien simbólico que producen para sí mismas, y los productos de consumo cultural propios de la llamada *Cultura Comercial*, que son generadas por las grandes industrias del entretenimiento.¹³

Como decíamos, la complejidad de las relaciones biunívocas entre la cultura propia del 'pueblo', y las diversiones comerciales (TV, cine comercial, revistas del corazón, series, ficción narrativa romántica... etc)¹⁴, han generado infinidad de posicionamientos que, en la mayoría de los casos, pierden la perspectiva de la espesura de sinergias que conlleva la realidad cultural contemporánea.

En cualquier caso, sin detenernos en definir los límites de la cultura popular y, siendo ésta una expresión consciente o no, lo que nos interesa destacar es que las élites intelectuales han determinado que su posicionamiento, dentro del ámbito global del cuerpo social, es jerárquicamente inferior al de la denominada altivamente 'Alta Cultura' que, en nuestro caso, hemos denominado Cultura Elitizada.¹⁵

Por consiguiente, sin afirmar que este sea su estado actual, según plantea **Tania Modleski**¹⁶ lo popular ha sido considerado, históricamente, como un medio cultural menor, habitualmente de transmisión oral, desarrollado en el ámbito familiar de lo doméstico. Es por esto que, según la autora, ha sido categorizado dentro de lo sensual, animal y natural y, en consecuencia, de lo femenino, con la consecuente denostación que esto conlleva.



Siguiendo el pensamiento de Modleski, cuando hablamos de cultura ordinaria es fundamental atender a lo que los diversos feminismos han planteado al respecto.

De este modo, **Joanne Hollows** basándose en los planteamientos de **Stuart Hall**, identifica lo que ha terminado considerándose 'cultura popular femenina' como un potente espacio de resistencia política reclamando la presencia de las redes de afectos y lo próximo, en la esfera pública.

Por otra parte, es fundamental tener en cuenta la advertencia de Hollows que plantea la idea de que 'lo femenino' se encuentra seccionado transversalmente por diversas relaciones de poder, que terminan privilegiando la concepción de feminidad de clase media blanca, sobre otras feminidades consideradas socialmente peligrosas, representadas, fundamentalmente, por mujeres racializadas y/o de pocos recursos económicos.

Es en este fecundo territorio sensorial de las emociones y afectos, que instalamos el centro de análisis de esta investigación, con la intención de aproximarnos a los sistemas signícos de la identidad poética, que dan expresión a la estética ordinaria de la existencia como resistencia política.

CULTURA CONSUNTIVA

Lo que habitualmente se conoce como *Cultura Comercial* es tan *Lescurridizo* como el propio mercado que la soporta. Por este motivo, más que acotar lo que se puede entender por cultura de consumo, nuestra intención es poner de manifiesto cómo lo que Pierre Bourdieu denomina **estéticas heterogéneas**, y que vendrían a ser las producciones estéticas espontáneas y cotidianas de la identidad, son rentabilizadas, neutralizadas y deglutidas por la economía de mercado.



En este aspecto, a propósito de aquella resistencia periférica que J.Hollows atisbaba, esperanzada, en la cultura popular femenina, o que, por su parte, Foucault reconoció en las imágenes del tráfico incesante de lo ordinario, ha terminado por formar parte de una compleja maquinaria que establece un flujo de doble dirección, entre las estéticas contemporáneas y potentes sectores económicos como es el caso de la moda.

De esta manera, apenas comienza a visibilizarse lo que podría constituir un marcaje grupal fuertemente identitario, se activa el segundo vector de la esterilización de las estéticas cotidianas junto a los mundos del arte. Nos referimos a los grandes medios de comunicación, intensamente reforzados, en la actualidad, por las redes sociales digitales.

Con respecto al poder de la información, ya en el siglo anterior **Gilles Deleuze** define estas fuerzas comunicacionales como **'máquinas complejas de información'**, que atrapan al individuo cifrado por un código, en una continuidad descontrolada entre su vida productiva e íntima, donde el poder está en manos de quien posee las bases con sus datos.

De este modo, los medios de comunicación facilitan, con eficacia maquínica, que los mercados se apropien, vorazmente, de las expresiones latentes de las estéticas periféricas, regurgitando la misma realidad cultural, pero metabolizada en forma de un producto mercantil más de la cultura comercial.

Este proceso de bloqueo es descrito con precisión por **Dick Hebdige** que plantea que,

'La desactivación de las estéticas ordinarias de la identidad es de tipo semiótico en tanto que, al generalizarse un estilo, la mitología del signo pierde su poder, pues deja de identificar a una comunidad, y se convierte en una tendencia del mercado'

Sin embargo, siendo prudentes con la argumentación anterior, hemos de tener en cuenta que, las reflexiones que la complejidad socioeconómica actual genera hacen que se establezcan, sobre el proceso de neutralización identitaria que hemos descrito, singulares corrientes de retroalimentación.

Nos referimos a que, si bien el mercado coarta la potencia política de las estéticas ordinarias, al mismo tiempo las visibiliza, por lo tanto, es especialmente complejo establecer el balance final del intercambio.

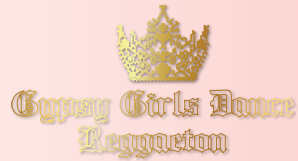
En este aspecto, hemos de recordar que, este trabajo analiza las relaciones entre cultura ordinaria y mercado desde una perspectiva lingüística dado que nos hemos ocupado de estudiar la potencia política de la identidad como lenguaje estético averbal.

En consecuencia, cuando hablamos de desactivación de la resistencia identitaria, estamos definiendo, exclusivamente, la transformación semiótica que implica la introducción de un signo en el sistema económico, con su consecuente mercantilización.

Esta precisión es fundamental para hacer constar, que somos perfectamente conscientes del alcance acotado de este planteamiento pues obviamente, el contacto entre cultura, sociedad y mercado es, en la actualidad, mucho más rugoso e intrincado de lo que lo que la semiótica elemental puede explicar.

Sobre este particular, queremos dejar muy claro que, una vez que una estética ordinaria ha sido neutralizada a nivel sígnico, pasando así, al mercado, su capacidad de resistencia política entra en un proceso de reverberación de extrema complejidad, generándose vías alternativas que revierten el efecto, en un modo tan sofisticado, que requiere un análisis que supera la extensión actual de nuestro trabajo

Efectivamente, considerar que un cuerpo social acepta, con sumisión, la masificación de sus signos culturales y consume, sin ningún tipo de criterio, los productos generalistas que el mercado le devuelve, sería una posición contradictoria con este estudio, pues nos estaríamos encerrando en el elitismo de la intelectualidad que desprecia cualquier fenómeno estético que ha sido incorporado al mercado o que ha surgido dentro de él, condenando implícitamente, a las clases que los *'consumen'* a la indignidad cultural.



Concluyendo, de esta manera, con la defensa de la capacidad política de la identidad como lenguaje averbal de lo cotidiano generador de sentido social, pasaremos a analizar las consecuencias que, a nivel colectivo, tiene la lectura estética de los procesos de construcción identitaria que estamos realizando.

De este modo, tal y como se viene exponiendo, el núcleo teórico de esta investigación se dispone de manera concéntrica al postulado vitalista que plantea la superación de la supremacía de los regímenes de racionalidad científicista, como la única objetividad articuladora del cuerpo social. De este modo reclamamos lo sensible, históricamente depauperado, como factor de conocimiento y construcción societal. Es por esto que,

‘Reaccionando a la reclusión de la corporalidad y la cotidianeidad en el recinto de lo doméstico, entendemos que todos estos elementos han de integrar una estética ampliada que afirme la biologización del sujeto como valor positivo, y conduzca a nuevos territorios de relianza social enraizados en las experiencias emocionales compartidas’

Por consiguiente, en oposición al moralismo intelectual y su incapacidad para captar la dimensión sensible de la existencia, expulsada de lo público por el pudor de los regímenes de racionalidad instrumental, este trabajo pretende recentrar las acciones comunicacionales identitarias del individuo en su corporalidad. Por esta razón, planteamos que,

‘El cuerpo y sus movimientos poseen una naturaleza relacional que lo llevan a expresarse estéticamente en el espacio’

De esta manera, la corporalización del medio social a través de lo estético, nos conduce a la idea de tactilidad como factor de socialización. Así, surge una **cultura háptico-hedonista de los sentimientos compartidos**, que hace prevalecer los valores de comunidad próximos a la naturaleza, sobre el individualismo burguesista que ve en el medio natural, tan solo un recurso a ser explotado.

Esta proxemia deposita en lo táctil una **erótica corporal** inmersa en un estetismo generalizado, que empuja a la agregación en torno a las emociones comunes. Haciendo uso del término de **Michel Maffesoli**¹⁷, el individuo toma consciencia de la **epidermis comunicativa** que lo envuelve, transfiriéndose así a la apariencia, la condición de **cuerpo-signo** implicado en intensas interacciones simbólicas.

Es lícito, por lo tanto, hablar de una **sociología de la piel** de manera que maquillarse, tatuarse... ‘cosmetiza’ el cuerpo para generar significado con trascendencia ética proyectado desde un medio estético.

De este modo, todas las relaciones sociales están atravesadas por un paradigma estético que nos permite afirmar la figura de un **Homo Aestheticus** que busca el contacto con la otredad sin fines específicos, poniendo en práctica una **Ética de la Estética** como el placer de estar juntos sin más pretensiones que compartir la emoción. Esta autoconsciencia epidérmica no es otra cosa que la identidad significativa expresándose a modo de signo colectivo. Así, por medio de lo sensible, el **cuerpo individual** se disuelve en el **cuerpo social**, haciendo que la identidad se rodee de una fuerte aura trágica, dado que es una declaración estética reiterativa de lo efímero y mutable.

La tragedia de la identidad hace que, en términos nietzscheanos, ésta se encuentre agitada por las pulsiones dionisiacas que la ubican en la exuberancia sensual que ritualiza la existencia. Es por esto que, ya que las relaciones sociales se encuentran ritualizadas por el simbolismo estético de los cuerpos,

‘La identidad tiene una evidente esencia mitológica’

Una consecuencia de la definición, como significante estético, que estamos haciendo de la identidad, es que podemos hablar de signos identitarios dotados de **corporeísmo espiritual** en tanto que el significado se ubica en lo 'espiritual', pero el significante se manifiesta por medio de lo corpóreo. Por esta razón,

'La tactilidad entre identidades significantes viene a ser un conjunto de relaciones interlocutivas llevadas a cabo por los gustos cotidianos, los movimientos, las posturas, las técnicas del cuerpo... y cualquier expresión sensual que codifique al sujeto por medio de su imagen estética'

Consecuentemente, se produce una agregación social por medio de un compartir imágenes que remite a lo cotidiano. La imagen, en consecuencia, es un vector de comunicación inmediato, signo del *hic et nunc* y constructora de corporeidad social.

Este **materialismo místico** definido por M. Maffesoli como una '**erótica colectiva inmersa en la vida cotidiana**', nos hace volver a reclamar enérgicamente, la territorialidad del **oikos**, como medio de proximidad en el que tiene lugar el **familiarismo** de lo doméstico y lo cotidiano.

Por consiguiente, las relaciones sociales, accionadas por un **pensamiento vecinal**, han de ser permeadas por el **epicureísmo de la vida cotidiana** que extiende la *Épiméleia Heautou* al cuidado de todo nuestro universo de proximidad

Llegados a este punto, podemos establecer, como conclusión final, que,

'La identidad es un acto comunicativo con capacidad de transformación semántica del espacio arquitectónico habitado en comunidad, por medio de una tactilidad corporal compartida en torno a una ética de la estética'

Con este último planteamiento, estamos poniendo en relieve el modo en el que las implicaciones del espacio arquitectónico en la relianza social que surge de la significación estética colectiva, hacen que sea una circunstancia fundamental en los procesos de construcción identitaria.

En efecto, volviendo a nuestro caso de estudio, si los espacios del arte son partícipes de determinados procesos de exclusión social, es porque el soporte arquitectónico en el que se apoyan desautoriza semánticamente determinados signos identitarios.

Una vez establecidas las bases teóricas que nos permiten confirmar la identidad como fenómeno poético significante, estudiaremos, en el bloque teórico al que damos paso, qué mecanismos lingüísticos hemos reconocido en las estéticas identitarias de lo cotidiano, con capacidad para construir significados comunes, e inducir cambios semánticos en la realidad social y, en particular, en sus consecuencias espaciales representadas por la arquitectura.



NOTAS

A.01

Sintetizando las ideas planteadas hasta el momento, podemos afirmar que la identidad, en tanto que fenómeno estético, está implicada en una transformación de la realidad que redefiniría la política y la sociedad desde una visión sensualista que, en tanto que aproximación a lo natural, aviva el conflicto cultural que estamos exponiendo con la amenaza de la **bestialización**.

En efecto, en la antigüedad clásica, el bárbaro al emitir sonidos que no son comprendidos por el griego, es considerado como una criatura carente de sentido. De esta manera, ante la ausencia de un **logos** por medio del cual comunicar, será considerado un ser no-racional y, en consecuencia, animalizado.

Del mismo modo, la contención de las estéticas ordinarias de la existencia que se producen en la actualidad, se sustenta sobre vestigios de la idea de que estas expresiones, propias de **individuos bestializados**, constituyen una amenaza de corrupción para la cultura elitizada.

Junto a la lengua hablada, la cultura ática estableció una serie de caracteres estéticos reconocibles en la otredad que autorizaban a su bestialización. De este modo, al ser lícito considerar no humano a otro hombre-mujer, necesariamente surgió un miedo atávico al **mestizaje** que conllevaría convertirse en animal.

Estos marcajes están desempeñados por una serie de cualidades sensibles inmanentes a las estéticas y la fisonomía de toda identidad. Así, un sujeto puede poseer una serie de propiedades perceptibles que justificarían su **biologización** y, en un lenguaje contemporáneo, ser considerado como amenaza al orden del Estado, por lo que sus significantes de grupo serán desactivados por el poder.

En síntesis,

‘El mundo griego, del que es depositaria la civilización occidental, considerará no ciudadanos y, por lo tanto, portadores de

atributos de animalidad, a esclavos, mujeres y foráneos, habilitándose exclusivamente, al varón ático libre como ser político con potestad para gobernar puesto que, liberado de la sensualidad del cuerpo, solo él posee capacidad para ejercitar el intelecto’

Recordando, en este sentido, la noción socrática de **Épiméleia Heautou** que permite la estética filosófica de la existencia que autoriza a gobernar la polis, esclavos, bárbaros y mujeres, como seres carentes de logos y capacidad discursiva, adolecen de condición política y, en consecuencia, sus producciones siempre serán **‘Labores del hogar’** mundanas y propias de la vida, sin capacidad alguna de expresión poética. Por estas razones,

‘El pueblo nunca podrá producir cultura pues, al haber sido animalizado, dependerá de la necesidad vital que exige su reducción corporal’

En consecuencia, la identidad de los que han sido biologizados está disuelta en cada una de las acciones que desempeñan para asegurar su propia vida, generando el lenguaje corporal dinámico de la necesidad, que expresa la estética de la existencia presente en lo íntimo de la domesticidad ordinaria cotidiana.

Esta idea, refuerza el argumento desarrollado anteriormente según el cual muchas manifestaciones estéticas regidas por racionalidades afectivas siguen siendo apartadas de la escena pública del arte oficializado y desviadas, automáticamente, a la cultura comercial.

Nacho Toribio

ÍNDICE DE CITAS

- 01 PAUL VALERY** EUPALINOS O EL ARQUITECTO
- 02 ALEXANDER NEHAMAS** EL ARTE DE VIVIR
REFLEXIONES SOCRÁTICAS DE PLATÓN A FOUCAULT
- 03 GILES DELEUZE** NIETZSCHE Y LA FILOSOFÍA
- 04 HERBERT MARCUSE** UN ENSAYO SOBRE LA LIBERACIÓN
- 05 FRIEDRICH SCHILLER** LAS CARTAS SOBRE LA EDUCACIÓN ESTÉTICA DEL
HOMBRE
- 06 SUSAN SONTAG** EL HAPPENING UN ARTE DE YUXTAPOSICIÓN
- 07 WOLF VOSTELL** DÉCOLLAGE
- 08 GILES DELEUZE** KAFKA, POR UNA LITERATURA MENOR
- 09 JACQUES RANCIÈRE** SOBRE POLÍTICAS ESTÉTICAS
- 10 CORAL DELGADO** TÉCNICAS DE MEDIACIÓN CULTURAL
EN LOS PROCESOS DE EDUCACIÓN EN EL MUSEO:
DINÁMICA ENTRE EL PÚBLICO Y LAS COLECCIONES
- 11 ORTEGA Y GASSET** LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE
- 12 MARÍA ACASO** LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA NO SON MANUALIDADES
- 13 MIKE FEATHERSTONE** CULTURA DE CONSUMO Y POSTMODERNISMO
- 14 J.F. LYOTARD** LA CONDICIÓN POSTMODERNA
- 15 LAWRENCE GROSSBERG** ESTUDIOS CULTURALES. TEORÍA, POLÍTICA Y PRÁCTICA
- 16 TANIA MODLESKI**
LOVING WITH A VENGEANCE:
MASS-PRODUCED FANTASIES FOR WOMEN

STUDIES IN ENTERTAINMENT:
CRITICAL APPROACHES TO MASS CULTURE
- 17 MICHEL MAFFESOLI** EL CRISOL DE LAS APARIENCIAS

Naşho Toribio

LA IDENTIDAD

B

COMO

ACCION

COMUNICATIVA

ESTETICA

Esta investigación ha arrancado evidenciando las implicaciones del arte en los procesos de polarización y exclusión social contemporáneos, desvelando la presión que la cultura de las élites ejerce sobre la cultura de lo cotidiano impidiendo que ésta sea legitimada.

Partiendo de este caso de estudio, se ha planteado la posibilidad de una estética de la existencia mediante el arte filosófico de la vida. Con la finalidad de acotar esta afirmación, hemos cuestionado la adecuación del término 'arte' aplicado a la existencia, para concluir en la necesidad de un distanciamiento de las controversias que plantean su disolución en la vida.

Es por esto que, la expresión procedente del socratismo 'el arte de la vida' ha sido sustituida por la idea genérica de 'estéticas de lo ordinario', ampliando el ámbito imaginal del sujeto al campo general de lo sensible.

Con esto, hemos identificado un lenguaje corporal dinámico del individuo expresado estéticamente en el espacio, por medio del cual se ha convenido definir la identidad como una,

'acción comunicativa estética con la capacidad de transformar simbólicamente el mundo'



LA TEORÍA DE LOS ENUNCIADOS ESTÉTICOS PERFORMATIVOS



Habiendo reconocido en la identidad poética del sujeto una capacidad de acción semiótica transformadora sobre el espacio y la otredad, surge la siguiente pregunta:

¿Qué mecanismos emplea la acción comunicativa estética de la identidad para modificar semióticamente su entorno?

Tratando de dar respuesta a esta cuestión, una vez afirmada la identidad como lenguaje poético no verbal, se ha realizado una traslación de las conclusiones de la **Teoría de los Actos del Habla** de **J.L. Austin** a los sistemas comunicacionales identitarios.

Este recurso teórico se justifica con el hecho de que, como veremos en este segundo bloque, las teorías performativas del lenguaje demostraron la capacidad modificadora del medio presente en los actos de palabra. De esta manera, si las estéticas cotidianas de la identidad son actos comunicativos estéticos, es lícito presuponer que, como estudiaremos seguidamente, las estrategias de alteración del contexto activadas por medio de la imagen del sujeto, podrían funcionar de modo equivalente a los enunciados performativos del lenguaje verbal.

La trascendencia que los postulados que formula J.L. Austin, a propósito de lo que denomina 'actos de habla', ha sido incuestionable, no solo en términos lingüísticos, sino a nivel sociocultural en general. Efectivamente, las consecuencias performativas de la noción de acto ilocucionario, ponen de manifiesto cómo la comunicación y, con ella, los diversos tipos de lenguaje, no solo tienen facultades expresivas sino, del mismo modo, realizativas. Es decir, cuando Austin sugiere que es posible ejecutar acciones por medio de la emisión de enunciados, apunta un potencial de transformación por medio de los actos comunicativos que, aún a día de hoy, consideramos que no han sido examinados suficientemente.

Es por esto que, por medio de la Teoría de los Enunciados Performativos Estéticos Identitarios, proponemos aplicar la performatividad lingüística clásica a lo que se ha denominado actos comunicativos estéticos ejecutados por la identidad entendida como fenómeno poético, utilizando su propia corporalidad en acción en el espacio. De esta manera, surge un lenguaje encarnado en la sensualidad de la imagen, que cohesiona lo social por medio de una tactilidad comunicacional compartida de los cuerpos.

Podemos afirmar, en consecuencia, que la presencia del sujeto en la arquitectura adquiere una dimensión relacional, constructora de significado, debida a su propia fisicidad. Así, el medio social normalizado se convertirá en un dispositivo semiótico que habilite o deniegue las posibilidades de generar cambios en el mundo de los enunciados estéticos. Estas alteraciones del medio revertirán sobre el ámbito objetivo, subjetivo y social del individuo, generando cambios en su cuerpo, en su estado psicológico y en su significado social.

Estos mecanismos semióticos adquieren una complejidad equivalente a la densidad comunicacional del mundo contemporáneo. Por ello, los distintos regímenes de racionalidad que licitan los lenguajes averbales de la identidad, generan agrupaciones que comparten una determinada imagen del mundo.

En el bloque teórico que iniciamos a continuación, se ha realizado una aproximación a lo que, sin duda, ha de constituir un corpus mucho más exhaustivo. No obstante, se han esbozado las ideas embrionarias que manejamos para formular un constructo teórico que permita intuir el modo mediante el cual, las manifestaciones estéticas ordinarias de la identidad pueden considerarse metáforas imaginales del ser, que el individuo pone en acción, materializando de este modo, los procesos de intersubjetivación con los que se relaciona con la otredad.

Nacho Toribio

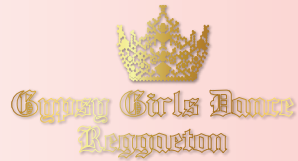
01 LA PERFORMATIVIDAD EN LA COMUNICACION ESTÉTICA IDENTITARIA

En su Teoría sobre los Actos del Habla, J.L Austin afirma que no todos los enunciados son descripciones sino que, por el contrario, existen expresiones que no son verdaderas ni falsas y que, “el propio acto de pronunciarlas es la acción en sí misma”.

Nos referimos a las denominadas expresiones realizativas que constatan realidades diferentes de ellas mismas. Hacen constar, dan fe, son testimoniales.

De este modo, volviendo a los actos comunicativos estéticos de la identidad, cuando elegimos nuestro atuendo, si traducimos el código de la indumentaria a los términos del pensamiento de Austin, al abrir nuestro ropero, aceptamos una serie de convencionalismos ambientales con la intención reflexiva o mecánica de transformar el entorno social por medio de la comunicación.





Nuestra apariencia es, por tanto, un acto realizativo que hace constar un complejo sistema de realidades sociales, económicas y culturales que nos definen. La capacidad de constatación que posea este signo estético encarnado dependerá de la coherencia con la que se inserte en un contexto definido como arbitrio social, a través de un compendio de normatividad asumida. Así, los significados que proyectamos serán aceptados o repudiados y, en todo caso, interpretados en tanto que figuraciones.

De este modo, si trabajamos en una entidad bancaria y llegamos a la oficina con traje y corbata, sin duda realizamos un acto locucionario con plenas facultades para generar sentido, dada la adecuación entre significante-traje y medio-formalidad profesional. Si a lo largo del día, nuestra nueva corbata de seda despierta la admiración de algún compañero o compañera, estaremos evidenciando el acto perlocucionario consecuencia de los efectos psicológicos producidos al emitir una locución estética.

Sin embargo, la faceta realmente potente del ejemplo es el acto ilocucionario que se lleva a término, de manera implícita, cuando nos ataviamos acorde con un espacio normalizado. De este modo, al asumir un aspecto profesional conservador en la oficina, estamos llevando a cabo una acción comunicativa estética de orden performativo que implica que nos identificamos con un estatu quo, por lo tanto, rechazamos integrar cualquier otro grupo diferente al afirmado consumando, así, un acto identitario de pertenencia. De esta manera,

‘Cuando usted acude a una entidad bancaria y le recibe en un despacho un empleado con traje gris, camisa azul y corbata burdeos, le está garantizando ‘estéticamente’ que pertenece al estamento profesional en el que usted debe confiar para firmar su hipoteca con seguridad’

Sobre esta especie de juramento estético implícito, se centra la relación de confianza que el cliente deposita, entregadamente, en su interlocutor. Por otra parte, jugando con los términos de Austin, también existe la posibilidad de que nuestro banquero estuviese realizando una falsa promesa con su aspecto respetable y, en lugar de pertenecer a aquellas personas en las que debemos confiar, ocurriese todo lo contrario. En este caso estaríamos ante un impostor, cara a cara con el abuso de un infortunio austiniano, en el que la impostura consistiría en vestir como se supone que lo hace un hombre respetable, sin serlo verdaderamente.

Para finalizar, queremos reforzar la idea de que la estética ordinaria de la identidad es un mecanismo comunicativo no verbal de naturaleza performativa. Esto es así, dado que la imagen que decidimos que en un determinado contexto nos represente, está haciendo constar que la serie de valores ideológicos que nos definen, son verdaderos. De ahí que, si en un juicio el decir ‘Sí, lo juro’ no es verdadero o falso en sí mismo sino que garantiza que lo que se dirá a continuación será cierto, el lenguaje estético con el que nos expresamos e identificamos, legitima las abstracciones a las que nos adscribimos. Podemos afirmar, pues, que la totalidad del cuerpo social está permeado por relaciones de confianza basadas en enunciados performativos emitidos mediante la estética de la identidad

Naşho Toribio

067

Nacho Torbio

062

02 LA TEORÍA DE LOS ENUNCIADOS PERFORMATIVOS ESTÉTICOS IDENTITARIOS O TRPXi

Como hemos expuesto en el punto anterior, la acción comunicativa de enunciar un ilocucionario es, necesariamente, una manifestación lingüística validada por un trasfondo normativo social. Esto es así dado que las alteraciones que esos performativos provocan en su entorno, atribuyen efectos semióticamente relevantes sobre los cuerpos sociales que constituyen sus circunstancias.

Estas transformaciones incorporales derivadas de la realización de un acto de imagen, introducen nuevas divisiones entre los cuerpos que, como consecuencia, pasan a establecer relaciones topológicas inéditas entre ellos.

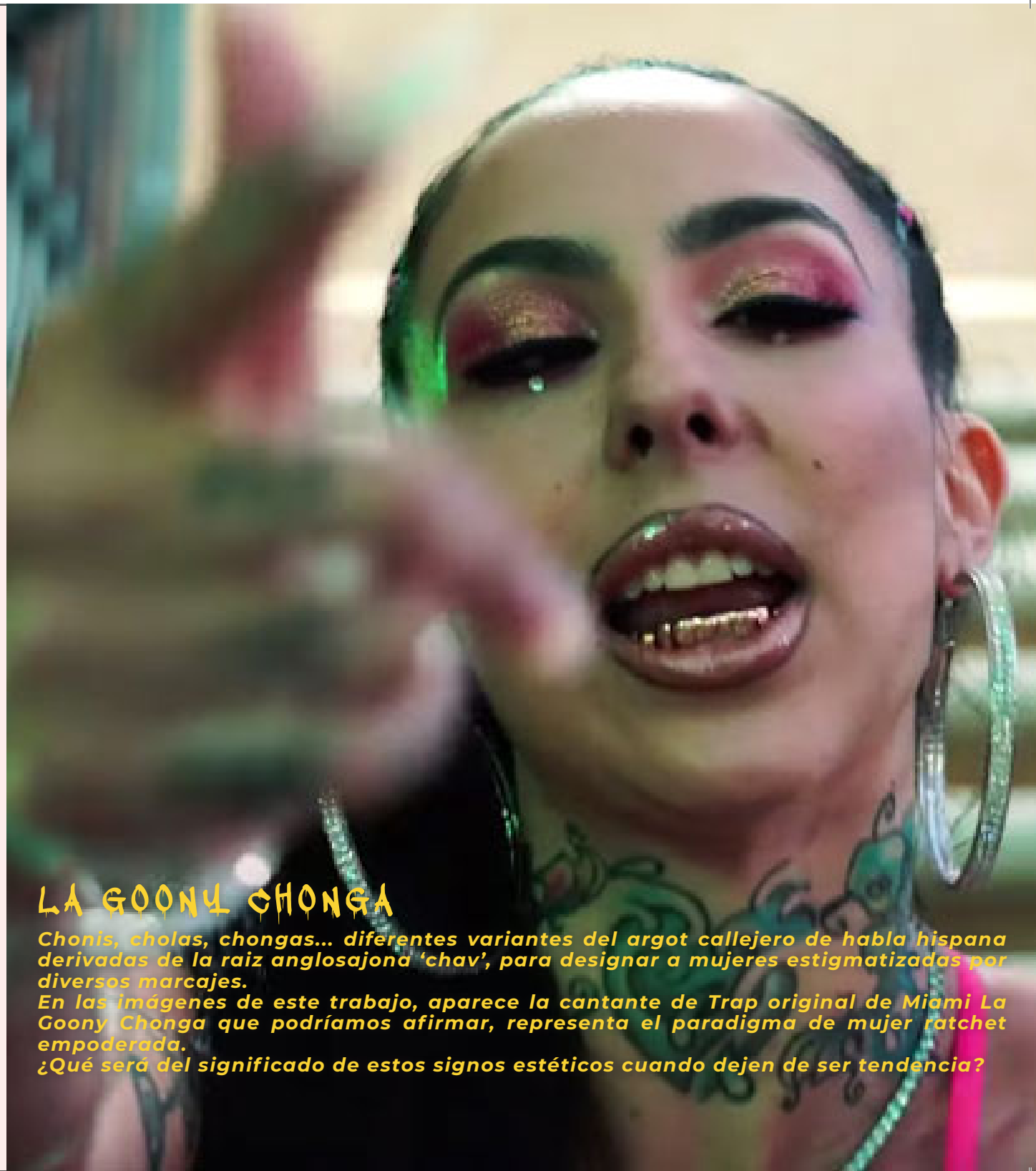
Para ilustrar el modo mediante el cual un cuerpo es susceptible de ser recalificado sógnicamente por la acción de un realizativo, Gilles Deleuze ejemplifica con un caso en el que el enunciado que expresa la consigna es de orden no verbal.

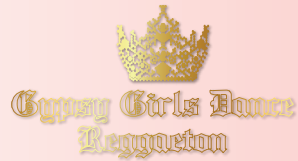
LA GOONY CHONGA

Chonis, cholas, chongas... diferentes variantes del argot callejero de habla hispana derivadas de la raíz anglosajona 'chav', para designar a mujeres estigmatizadas por diversos marcajes.

En las imágenes de este trabajo, aparece la cantante de Trap original de Miami La Goony Chonga que podríamos afirmar, representa el paradigma de mujer ratchet empoderada.

¿Qué será del significado de estos signos estéticos cuando dejen de ser tendencia?





De esta manera, propone como escenario el espacio de un avión, en el que un pasajero encapuchado levanta un arma en mitad de un vuelo. En estas circunstancias, de manera simultánea a la emisión de esta consigna violenta en la que no se pronuncia palabra alguna, los cuerpos-pasajero reciben el atributo de cuerpos-rehenes y, el cuerpo-avión pasa a ocupar el posicionamiento semiótico de cuerpo-presidio. Tomando como base el ejemplo traído por Deleuze, podemos remarcar, que los enunciados que expresan una consigna ilocucionaria pueden tener una naturaleza averbal. En este caso, los signos lingüísticos son sustituidos por manifestaciones significantes performadas por medio de la fisicidad de los movimientos corporales y los atributos estéticos de los cuerpos.

Apoyándonos en la definición deleuziana de cuerpo podemos afirmar que,

‘Todo cuerpo perteneciente a un medio social puede emitir consignas ilocucionarias de naturaleza extra-lingüística por medio de enunciados performativos estéticos’

Como caso particular aplicado a un cuerpo humano encontramos que,

‘Los Enunciados Performativos Estéticos Identitarios son aquellas acciones comunicativas ilocucionarias de orden estético que participan en la construcción de la identidad de un individuo, como consecuencia de las relaciones de pertenencia o no pertenencia a determinados grupos’

Con esto, hemos definido, en términos lingüísticos, la idea de lenguaje corporal dinámico expresado estéticamente en el espacio, expuesta en el bloque primero.

Una propiedad esencial de esta naturaleza de actos realizativos del lenguaje estético no verbal es una suerte especial de resonancia, dada la autorreferencialidad de estos enunciados performativos corporales. De este modo, podemos hablar de resonancia autoafectada porque, en este caso, el sujeto emisor de la consigna resuena desde la subjetividad de un yo que, al mismo tiempo, se verá afectado por su propia acción comunicativa como objeto.

En otras palabras, cuando un cuerpo con capacidad significante emite un Enunciado Performativo Estético Identitario, produce, instantáneamente, una serie de Transformaciones Incorporales Semióticas **02.01** que establecen nuevos atributos sobre las corporalidades embebidas en el medio social y, simultáneamente, sobre él mismo. En resumen,

‘Todo Enunciado Performativo Estético realizado por un cuerpo es autorreferencial, aplicando una doble redundancia sobre el emisor que, resonará en tanto que sujeto pero, simultáneamente, se verá autoafectado como objeto’

Tal y como plantean Deleuze y Guattari, no existe una relación de identidad entre el enunciado y el acto performativo. Como consecuencia, un enunciado performativo estético realizado por un cuerpo-hombre/mujer o por un cuerpo-arquitectura no es idénticamente igual a las Transformaciones Incorporales Semióticas que expresa.

Sin embargo, dada la autorreferencialidad de estos realizativos no verbales, los atributos que se derivan de ellos afectan a los mismos cuerpos que los emiten por lo que, si bien no se cumple la identidad entre enunciados y transformaciones, éstas últimas pasarán a definir a los emisores, formando parte de su historial de identidad. En este punto es necesario anunciar que, si los enunciados performativos altamente variables colaboran en el proceso de construcción identitario, en consecuencia, las identidades serán inmanentes a cada fragmento de tiempo presente y, por lo tanto, infinitamente instantáneas y mutables. Por todo ello, la capacidad performativa de la identidad solo puede manifestarse en el presente.

En esencia y, como veremos a continuación,

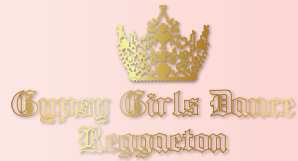
‘Los Enunciados Performativos Estéticos (EPE) otorgan atributos incorporales específicos al cuerpo emisor autoafectado y al resto de los cuerpos que forman parte de sus circunstancias. Al mismo tiempo, dichos atributos incorporales autorreferenciales pasarán a integrar la identidad del emisor’

Para ilustrar el concepto de Enunciado Performativo Estético Identitario y, al mismo tiempo, contextualizarlo dentro del caso de estudio propio de esta investigación, haremos uso del fenómeno estético de las chicas ratchet asociado al movimiento cultural que acompaña a la música TRAP.

Este ejemplo nos permite trabajar con un espectro social en el que se superponen diversos marcajes. Un grupo de ratchets es, en esencia, una ‘manada’ de signos estéticos hiper-animalizados, como consecuencia de estar compuesto de mujeres racializadas de pocos recursos económicos territorializadas en las periferias urbanas.

En estas condiciones redundantemente biologizadas, el caso nos conduce a un escenario de corporalización extrema de las estéticas cotidianas de la identidad que nos aportará suficiente contraste para su análisis.





A continuación, aplicaremos la **Teoría de los Enunciados Performativos Estéticos Identitarios** al caso de estudio de las 'ratchets'.

Con esta finalidad, diferenciaremos entre los siguientes elementos que forman parte del ejemplo:

A. CONSIGNA

Tal y como Gilles Deleuze extrae de las palabras de Frank Kafka, podríamos decir que:

***“En toda consigna, aunque sea de padre a hijo,
hay una pequeña sentencia de muerte” 02.02***

Esta imagen kafkiana sugiere que cualquier acto de comunicación, dada su voluntad transformadora, implica la aniquilación simbólica de la otredad.

Así, el desafío estético que supone una banda de chicas ratchet es una 'amenaza de muerte', simbólica, pero no por ello menos visceral, a todo individuo ajeno al grupo. Esta es la peligrosidad social, de orden significativo, que el Estado reconoce en los enunciados encarnados que empoderan a un grupo.

Por otra parte, en este ejemplo la consigna violenta se identifica con facilidad, entre otros motivos, por la pre-significación estereotipada que el origen sociocultural del grupo conlleva. Por esta razón, existe un sedimento semántico que actúa como caja de resonancia amplificando la voluntad comunicativa de las consignas y, de algún modo, habilitándolas antes de la aparición de los enunciados.

B. ENUNCIADO PERFORMATIVO ESTÉTICO IDENTITARIO (EPEi)

Partiendo de los planteamientos lingüísticos de Gilles Deleuze, podemos afirmar que,

“Una consigna puede ser expresada por diversos enunciados”

De esta forma, por lo que respecta a los procesos de configuración performativa de la identidad por medio de actos comunicativos de imagen, lo que denominamos 'enunciado', en realidad es un modo-de-estar-en-el-mundo como conjunto inestable de señales estéticas y comportamentales soportadas por el cuerpo.

Por lo tanto, aquella unidad comunicativa de consigna que hemos denominado Enunciado Performativo Estético Identitario **02.03** es un quantum discursivo formado por un conjunto de extensión indeterminada de enunciados estéticos diversos que, articulados sintácticamente, generan un constructo de significación interpretable. Estos enjambres de significantes emparentados interactuando, constituyen una masa sígnica sensible, expresada por medio de una estilización de los movimientos y del aspecto físico del cuerpo.

En resumen, siendo la identidad estética el significante contingente de la subjetividad, esta maraña sígnica de enunciados ilocucionarios se nutre del acervo estético cultural que constituye el medio del emisor. Así, de acuerdo con **F. Dubet**, el sujeto discernirá –reflexiva o irreflexivamente– qué significantes ambientales incorpora a su *quantum* identitario de enunciados realizativos corporales.

Aplicando esto al ejemplo de las chicas ratchet, aislaremos uno de los enunciados estéticos que, por su potencia ilocucionaria, es uno de los significantes más expresivos que las caracteriza. Nos referimos a sus uñas postizas de dimensiones sobre-escaladas y finales puntiagudos. Convenir que, de ahora en adelante, todo EPEi analizado que haga mención a la estética identitaria ratchet, se abreviará por medio de la expresión **[E_{RATCHET}]**.

Este grupo significativo que el lenguaje verbal pulveriza en fragmentos sintácticos, en el lenguaje estético conforma una unidad sensual indivisible con una poderosa pregnancia icónica.

Aplicando la **Teoría de la Acción Comunicativa de Jürgen Habermas**, si consideramos que el enunciado $[E_{\text{RATCHET}}]$ es un acción comunicativa con una proporción de finalidad práctica, otra de expresión regulada por normas y, finalmente, aquella que se considera un acto dramático, nos daremos cuenta de que, en el caso de los EPEi, la ausencia de alguno de los tres actos comunicativos definidos por Habermas, en este caso el acto teleológico y el acto regulado, va a servir para potenciar, aún más, lo que, según los términos de **Erving Goffman**, podríamos denominar 'autoescenificación' del hablante.

Es decir, el carácter innecesario e incómodo –desde el punto de vista práctico y normativo– de $[E_{\text{RATCHET}}]$ amplifica su naturaleza dramática.

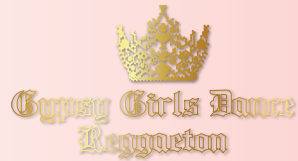
Con lo anterior, hemos justificado $[E_{\text{RATCHET}}]$ como uno de los posibles EPEi que expresa, con mayor eficacia, la consigna desafiante que lo activa como mecanismo ilocucionario.

C. TRANSFORMACIONES INCORPORALES SEMIÓTICAS (TIS)

Antes de trasladar la noción deleuziana de TIS al ejemplo que estamos analizando, mencionaremos brevemente lo que el filósofo francés denomina **Modificaciones Corporales**, que vendrían a ser las pasiones y acciones que alteran el contenido formado de los cuerpos. Es decir, serían las transformaciones de relevancia causal que un acto comunicativo produce en el mundo.

Dado que, el enunciado $[E_{\text{RATCHET}}]$ carece de componente teleológica podríamos asumir que las modificaciones corporales que producirá sobre el mundo exterior objetivo y social, serán prácticamente nulas. Pero no por ello, estas transformaciones se ausentan, simbólicamente, de este proceso comunicativo, de hecho constituyen una parte esencial del mismo reverberando la energía ilocucionaria del EPEi, por medio de la amenaza que suponen de manera implícita.





Así, cuando una chica ratchet luce sus afiladas uñas doradas, este significante estético producirá modificaciones corporales simbólicas en forma de amenaza. En este sentido, existe un trasfondo cultural de índole mitológica que hace que el receptor interprete que la voluntad de decir del emisor es tan vigorosa, que podría producir modificaciones corporales lesivas utilizando como medio instrumental el propio significante.

Nos encontramos ante la inquietante posibilidad de que un signo sea empleado como arma. Por lo tanto, en este caso de EPEi las Transformaciones Incorporales Semióticas que expresa, afectarán al cuerpo-hablante, afectarán al cuerpo oyente pero, igualmente harán redundar la consigna violenta sobre el cuerpo-signo para transformarlo, semióticamente, en cuerpo-arma, lo que intensifica, amenazante, la peligrosidad que se quiere comunicar como atributo del sujeto emisor. En este punto podemos afirmar que,

‘La autorreferencialidad de los EPEi produce Transformaciones Incorporales Semióticas resonando sobre el emisor, en tanto que sujeto y objeto y, al mismo tiempo, sobre el propio signo que, como consecuencia, redundará por polisemia’

En el enunciado [E_{RATCHET}], hemos observado cómo la vibración polisémica que dilata la amplitud semántica del signo ‘uñas doradas afiladas’ termina por transformarlo, simbólicamente, en un arma.

‘En los actos comunicativos estéticos debemos considerar la corporalidad de los signos y la posibilidad de que éstos sean transformados, simbólicamente, por el propio proceso performativo’

Esta asimilación del significante como arma, se debe a la vehemencia con la que el contexto social da credibilidad a la amenaza implícita.

Por su parte, las TIS que recaen, a modo de atributo, sobre el resto de cuerpos involucrados en el acto comunicativo activado por el enunciado [E_{RATCHET}] son las siguientes:

TIS CUERPO-EMISOR

Tal y como **Bhabha** y **Grossberg**, entre otros investigadores, han señalado, la trayectoria incierta que insinúa una identidad (re)definiéndose, se orienta según un sistema de referencia cuyo origen se ubica en la diferenciación. Al mismo tiempo, esta trayectoria se establece por compensación de puntos pertenecientes a una sinusoide de oscilación polisémica.

De ahí que, los EPEi que direccionan una identidad sean soportados, sógnicamente, por elementos que el individuo asume o rechaza del contexto, con la finalidad de diferenciarse o pertenecer a una comunidad determinada.

Como hemos expuesto con anterioridad, los enunciados performativos que accionan la definición de la identidad se caracterizan por su autorreferencialidad. En consecuencia, el hablante dirige su ilocucionario estético al conjunto de su entorno social pero, al mismo tiempo, a sí mismo en tanto que sujeto objetivado. Por ello, la extensión de la fuerza realizativa de sus expresiones revertirá sobre él mismo, transformaciones incorporales que irán precipitando como poso de diferenciación identitaria.

Al respecto de la auto-afectación del emisor que conllevan los EPEi, hemos de tener en cuenta que, a diferencia del lenguaje verbal en el que el hablante proyecta al mundo cadenas de sentido compuestas por fonemas o grafemas, en el caso de los lenguajes no verbales del cuerpo, los signos no son señales depositadas en el afuera, sino marcapos físicos identificables que son in-corporados por el emisor sobre su fisicidad.

De este modo, el emisor porta signos o los encarna, a través de sus movimientos y acciones siendo, por ejemplo, el tatuaje, un caso límite de signo embebido en la organicidad del emisor.

En este destacable caso de EPE, igualmente característico de las chicas ratchet, las delimitaciones trazadas entre los cuerpos a consecuencia del acto de comunicación, generan ondas ilocucionarias de diferente intensidad y alcance. Esto se debe a que, por medio de una criba de significados con raseros que atrapan unidades semánticas de emisividades diversas, la radiación performativa se propaga por medio de pulsiones interferidas o intensificadas por el medio social.

En efecto, una chica con tatuajes, emite por defecto un enunciado performativo de nivel primario que decanta sobre ella significados, aún con cierto ruido, pero ya localizados en un campo semántico determinado.



A partir de esta primera sedimentación tosca de connotación, se pueden individuar progresivas palpitaciones de sentido según la parte del cuerpo en la que se localicen los grafismos, su contenido, si incorporan signos textuales...

Los tatuajes son un caso paradigmático de performativo identitario múltiplemente replegado. Tengamos en cuenta que, como grafía incorporada bajo la piel del emisor, el signo es integrado en su organismo por lo que, de algún modo, el cuerpo y el grafismo establecen una simbiosis signica en la que ambos se benefician de una encarnación, prácticamente, literal.

Ahondando en este esquema, nos percatamos de que el signo requiere, para ser producido, una lesión epitelial que no es más que una modificación corporal necesaria para activar el acto de palabra. Es decir, el cuerpo del emisor se modifica para encarnar en él un signo gráfico complejo que, una vez trazado, inicia una emisión performativa fechada y con vocación de atemporalidad, ya que, teniendo en cuenta las oscilaciones en la fuerza ilocucionaria del tatuaje según el contexto, se trata de un acto comunicativo performativo de manera ininterrumpida a lo largo del tiempo. Como resultado, la afirmación realizativa discurre paralela a la propia existencia del cuerpo que la emite.

A pesar de todo lo anterior, hemos de reconocer que el caso del tatuaje como EPEi, supone una demanda de atención que rebasa la capacidad de este trabajo. No obstante, no queremos dejar de destacar que, dado que se trata de enunciados ilocucionarios de orden estético materializados por medio de otros signos iconográficos y lingüísticos, su eficacia narrativa y performativa propone un vasto campo de reflexiones semánticas.

Con el ejemplo del tatuaje, hemos planteado que, en ciertos casos, el EPEi requiere de una modificación corporal del emisor para ser activado. Recuperando el análisis del signo-arma de las uñas de joyería afiladas y sobredimensionadas, dada su condición de EPEi y, según el desarrollo anterior, se encuentra dotado de una extrema autorreferencialidad que proyecta sobre el sujeto emisor objetivado, una serie de transformaciones incorporales semióticas, que lo ubican por diferenciación, dentro de un ámbito de identidad determinado.

Unas largas y suntuosas uñas de aspecto felino, simplificando deliberadamente el escenario, constituyen un EPE que, temporalmente, permite identificar al cuerpo emisor, dado que las TIS que tienen lugar sobre él mismo, lo posicionan dentro de un territorio de significados validados por un marco de entendimiento colectivo.


Gypsy Girls Dance
Reggaeton

El medio común normalizado que licita el ilocucionario [E_{RATCHET}], maneja una racionalidad con veladuras mitológico-narrativas, que conceden credibilidad al signo estético analizado como exclamación performativa amenazante. De este modo, este presupuesto implícito otorga a quién lo ejecuta el atributo incorporal de 'mujer peligrosa a respetar, alejada de una actitud sumisa, indefensa y complaciente'. Sin intención de profundizar en un análisis antropológico de los signos, [E_{RATCHET}] implica, en tanto que joya y, según el constructo teórico de las 'Máquinas de Guerra' de Gilles Deleuze planteado en 'Mil Mesetas', la connotación

beligerante de arma. Efectivamente, según Deleuze, toda joya es potencialmente una herramienta de guerra.

Sin embargo, menos elaboración dialéctica supone mencionar la metáfora felina manejada en esta animalización, por poseer un vigor comunicativo incuestionable, haciendo que lo gatuno como símbolo y, en particular, sus dañinas garras, constituyan un código de representación imbatible, puesto al servicio de esta bochornosa depauperación de lo femenino.

Al margen del ilícito proceso de fraguado del símbolo, aludiendo a la idea nietzscheana de solidificación de la falsedad por superposición de sustratos históricos de significados falaces, el enunciado performativo estético constituido por unas enormes garras doradas en las manos de una mujer, instantáneamente la identifican como 'hembra lúbrica y traicionera, de la que se hace necesario cuidarse'.

A propósito de las transformaciones semióticas que un cuerpo, emitiendo un enunciado estético, produce en su entorno y, en especial, aquellas que, por redundancia, revierten sobre él mismo, es fundamental volver a insistir en la advertencia de que, el análisis que estamos desarrollando, en este apartado, realiza una lectura semiótica pura que, imprescindiblemente, se ha de contrastar con una etnografía que implique al grupo social estudiado.

De este modo, quedaría abierta la posibilidad de que, entrevistando a un grupo de chicas ratchets y preguntándoles sobre sus vistosas uñas postizas se obtuviesen significativos matices que habría que incorporar a este estudio teórico previo.



TIS CUERPO-RECEPTOR

Cuando una chica ratchet emite un $[E_{\text{RATCHET}}]$, simultáneamente, todos los cuerpos que forman parte de su medio colectivo de expresión y que comparten el arbitrio social que habilita como signo de amenaza la mitología felina de las garras, dan por válida la energía ilocucionaria que convierte al cuerpo-mujer en cuerpo-peligro, y aceptan el atributo incorporal que los relocaliza semióticamente, desplazándolos desde la condición de cuerpos-anónimos a la de cuerpos-amenazados.

Si bien todo EPEi puede reducirse a una afirmación autorreferencial, cierto es que los discursos narrativos que trenzan las fibras ilocucionarias que se van performando en un tiempo-espacio, permiten que, una misma consigna pueda ser interpretada por actos realizativos de diversa índole.

En el caso presente, si bien podemos hablar de un acto performativo estético primigenio condensado como ilocucionario-afirmación {Soy una 'ratchet'}, también estaría dentro de los parámetros de la performatividad lingüística clásica, ubicar este acto de habla en un limbo estacionario, cimbreando entre ilocucionario-promesa e ilocucionario-amenaza (Te prometo que, si me haces daño, te arrepentirás...)

Un factor a tener en cuenta dentro del estudio de las TIS expresadas por un ilocucionario estético, son las relaciones de poder que, de manera tácita, se asumen al aceptarse las convenciones habilitantes de los presupuestos implícitos o actos de palabra, que de aquí en adelante serán denominados como Actos de Imagen.

En este contexto, es interesante apuntar las reflexiones que Jean Baudrillard realiza al respecto de las tensiones establecidas por el lenguaje de la seducción. Conscientes, del compromiso que implica mencionar, a día de hoy, el trabajo de Baudrillard con respecto a la idea de seducción, queremos dejar muy claro que consideramos totalmente obsoleta la visión que el autor construye, apoyándose en argumentos escandalosamente sexistas. Por consiguiente, para este trabajo seducir carece de todo tipo de connotación erótica, sexual o de género. Entendemos, así, por seducción aquel mecanismo de argumentación que emplea, como estrategia de persuasión, un lenguaje estético averbal con un fin ilocucionario. Así, lo que nos interesa, exclusivamente, del concepto de J. Baudrillard, es que define la seducción como un proceso de naturaleza semiótica pura, dado

que ejerce el máximo dominio factible sobre lo simbólico, y su potencia supera a la del poder cuyos dominios se extienden, exclusivamente, dentro del ámbito de lo 'real'.

En consecuencia, los planteamientos sobre la seducción trabajados por Baudrillard arrojan un vibrante punto de luz sobre la comprensión de la eficiencia significativa de ciertos regímenes de signos. En el caso concreto de $[E_{\text{RATCHET}}]$, debemos insistir en que el tono mitológico de la 'verdad social' que lo autoriza, actúa como catalizador de energía ilocucionaria dado que, su dogmatismo mágico es deslumbrado por el brillo realizativo estético de las garras-joya a consecuencia del fetichismo de los signos o semio-filia, siempre presente en las dinámicas de la seducción, precisamos, una vez más, entendida como proceso de argumentación estética.



D.AGENCIAMIENTOS COLECTIVOS DE ENUNCIACIÓN DE ORDEN MÍTICO

Transformaciones semióticas aplicadas sobre los cuerpos de los sujetos y objetos que intervienen en el acto comunicativo, desdoblamiento polisémico de los signos estéticos que componen los enunciados y reverberaciones autorreferenciales. A grandes rasgos, esas son las características esenciales que presentan los EPEi.

Ahora bien, la fuente energética que alimenta este complejo mecanismo transformador del sentido es el mundo de acuerdos gramaticales convenidos por la colectividad, que habilita o desacredita las intenciones performativas del lenguaje estético, en función de las circunstancias que definen el medio en el que éstas son expresadas. Retomando el ejemplo de las chicas de uñas afiladas, este EPEi solo puede ponerse en activo y, en consecuencia, asirse a la instantaneidad, cuando el Agenciamiento Colectivo de Enunciación **02.04** que lo engrana revoluciona las bielas de la significación.

Los ACE son dispositivos dentados que articulan en cremallera las tangencias presentes en los procesos realizativos estéticos. De este modo, las fricciones entre cuerpos formados, actuando unos sobre otros sobre su contenido, agitados por las acciones-pasiones que los afectan, constituyen un orden de contacto expuesto a las modificaciones corporales descritas anteriormente, que Deleuze denomina Agenciamientos Maquínicos.

Junto a estas tramas corpóreas, se encuentran los ACE, que dividen los cuerpos según criterios inmateriales distintos a los establecidos por los contenidos formados, interviniendo en ellos a través de los actos de imagen.

Esesencial destacar que, las Transformaciones Incorporales Semióticas habilitadas por los Agenciamientos Colectivos de Enunciación no son una representación del contenido formado de los cuerpos, puesto que éstos ya están representados por las cualidades específicas que los definen por medio de las pasiones y acciones que los ensartan.

Con todo lo anterior, concluimos que no existe enunciación individual ya que, si no es por medio de un proceso de sujeción social, no existiría, ni tan siquiera, tal sujeto de enunciación. Por lo tanto, toda enunciación tiene un carácter necesariamente social.

De este modo toda enunciación remite a lo que hemos denominado Agenciamientos Colectivos de Enunciación o ACE, que habilitan la capacidad ilocucionaria de un enunciado, apoyándose en un conjunto de normativas establecidas por consenso social íntimamente relacionadas con el contexto.

Por lo tanto, en el ejemplo [E_{RATCHET}], como hemos apuntado anteriormente, nos encontramos ante un EPEi habilitado por un ACE de naturaleza mitológica, que concede sentido a unas garras-joya doradas en un determinado medio compartido. Este significado toma vigencia de la imagen mítico-narrativa que atribuye a las representaciones de la animalidad felina la connotación de peligrosidad sutil y silenciosa.

En el caso en el que la fuerza de este agenciamiento se extinguiere a causa de una mutación semiótica surgida en el medio social, el enunciado [E_{RATCHET}] y su amenaza estética implícita quedaría desorbitado hasta entrar en el campo de otro agenciamiento que refundase su chasis performativo o se desintegraría definitivamente. En resumen, el ACE de naturaleza mitológica da crédito a las amenazas expresadas performativamente por [E_{RATCHET}] pero, del mismo modo, encontramos otros campos de acción signífica superpuestos que no lo descalifican.

Es el caso del ACE de naturaleza legislativa, que no contempla ningún acto ilícito en el hecho de lucir uñas metálicas afiladas y, mucho menos, las considera objetos peligrosos susceptibles de ser utilizados como armas. En efecto, el orden de los signos no es el de las cosas y, el hecho de que un objeto sea habilitado de manera simbólica como amenaza no da potestad a un agenciamiento colectivo de rango superior, en este caso de carácter legal, a desmontar el enunciado performativo.

Por lo tanto, nos encontramos ante el caso de un mismo enunciado performativo autorizado y desautorizado por dos agenciamientos colectivos de enunciación diversos. No obstante, ambos ACE trabajan de forma solidaria puesto que, el hecho de que [E_{RATCHET}] no sea considerado un delito, genera en los cuerpos implicados en el performativo una sensación de 'desprotección legal', que colabora con el ACE mitológico, exacerbando la fuerza ilocucionaria amenazante del símbolo de la garra dorada.

Esta extraña relación colaborativo-antitética entre agenciamientos

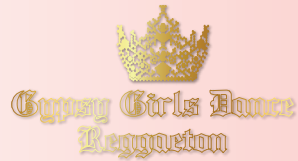
nos llama la atención sobre un enunciado que expresa amenaza simbólica pero, por el contrario, desde la jurisdicción del mundo de las cosas, no es considerado como violencia punible. Así, mediante la superposición de dos ACE, la significación del EPEi se intensifica.

No obstante, la potencia de este ejemplo no se agota aquí, sino que nos permite introducir la idea de Desactivación del Ilocucionario ya que, aunque a nivel político y legal no es inmediato poder desautorizar una amenaza simbólica en el ámbito público de las democracias convencionales, no por ello dejan de estar presentes sofisticados mecanismos que desactivan o neutralizan la Fuerza Ilocucionaria **02.05**, por medio de la intervención implacable de los mercados hegemónicos.

Como hemos observado en el caso de [E_{RATCHET}], se trata de un enunciado abalado por una racionalidad no científica. Por su parte, los agenciamientos jurídicos y políticos manejan regímenes de racionalidad que, en apariencia, destilan la verdad del mundo objetivo. Por lo tanto, los agenciamientos del poder, de cara al ágora, no tienen capacidad para desautorizar, en la práctica, una amenaza simbólica y, de hecho, su reacción primaria ante el agravio de los signos es permanecer impasible para tratar de desactivarlos por medio de la fuerza ilocucionaria de la inacción.

Efectivamente, cuando se crea un vacío legal frente a un desafío mitológico, el hecho de no recibir una respuesta punitiva por parte del Estado es, en sí, una acción performativa que trata de bloquear el ataque de los signos por medio de la inoperatividad que, en determinados casos, consigue reducirlos semánticamente a lo inocuo. No obstante, la performatividad pasiva empleada ampliamente por el poder para minusvalorar los signos y simular, al mismo tiempo, el control sobre lo público, a pesar de contar con una innegable locuacidad propagandística, no tiene capacidad para sofocar la potencia ilocucionaria de los actos comunicativos de imagen. En este punto surge una excitante cuestión:

¿Cómo se desactiva un signo?



En efecto, tal y como hemos expuesto, un agenciamiento mitológico contenido dentro de los sistemas de agenciamientos políticos y legales está validando una amenaza simbólica, pero sin embargo, se da un trasfondo sociocultural que considera antidemocrático anular, por vías jurisdiccionales, la potestad performativa de los signos pues, implícitamente, estaría haciendo que el racionalismo del Estado diese credibilidad a un régimen de racionalidad mítico.

No obstante, el pseudo-empoderamiento del símbolo emanado de la libertad de palabra se halla en la más absoluta indefensión ante los sub-agenciamientos que configuran el régimen semiótico capitalista. Estos órganos secundarios tienen, a su vez, una especialización signica insuperable. Hablamos de los medios de comunicación, la moda, la publicidad y, con una singular participación, hemos de volver a mencionar, los mundos del arte.

Como se puede comprobar, regresamos a la controversia entre el aparato de Estado y el empoderamiento de las estéticas cotidianas de lo identitario. Sin embargo, en esta ocasión, las tensiones no serán consideradas como dilema filosófico sino en su dimensión semiótica. De esta manera, la máquina mercantil de significados lanza un batallón semiótico sobre los performativos amenazantes, que se ven encapsulados por corpúsculos signicos que extraen su código genético realizativo originario y, en su lugar, inoculan cadenas huésped de información significante.

Este proceso es posible ya que, de acuerdo con conclusiones anteriores, los Enunciados Performativos Estéticos Identitarios se caracterizan por que el soporte significante que los defiende esta expuesto a la transformaciones incorporales irradiadas desde otros campos de performatión.

Apoyándonos en el ejemplo de las uñas doradas, la máquina semiótica capitalista induce un cambio semántico que permite, tras complejos procesos, hacer que el enunciado ilocucionario vea cómo su fuerza se disipa y se transforma, incorporalmente, en una tendencia de mercado temporal e inofensiva que, por otra parte, dejará grandes beneficios económicos durante su agonía signica.

En consecuencia, como ya hemos visto, un símbolo pierde su poder mitológico y deja de representar en exclusiva a un determinado grupo al ser mercantilizado y convertido en objeto de consumo masivo y durabilidad limitada.

De esta manera, las afiladas uñas de joyería dejan de ser un signo y son devueltas al mundo objetual, reducidas a la condición frívola de un producto comercial que ya no representa al empoderamiento identitario de ningún sector de la sociedad, cuyos valores de diferenciación son disueltos en la homogeneidad de los hábitos de consumo. Por lo tanto:

‘Cuando la fuerza ilocucionaria que identifica a un grupo sustenta un empoderamiento en el que el poder estatal contempla una amenaza, el Enunciado Performativo Estético Identitario que se alimenta de ella sufre las transformaciones incorporales producidas por las máquinas semióticas del mercado, que lo reducen de signo-arma a signo-mercancía’

Todo lo anterior refleja una cuestión esencial que ya hemos comenzado a plantear desde una perspectiva sociológica y filofónica, que trabajaremos con intensidad en esta investigación, que son lo que denominaremos Guerras Semióticas.

Efectivamente, si un enunciado performativo es capaz de excitar agenciamientos colectivos contradictorios, esto es sintomático de que,

‘Las sociedades se encuentran atravesadas por conflictos signicos entre máquinas semióticas antagónicas’

Tal y como ya ha sido aclarado, las estéticas de lo ordinario neutralizadas por el mercado encuentran, orgánicamente, canales propios de reversibilidad. De este modo, el hecho de que se comercialice un enunciado performativo no impide que, a posteriori o incluso simultáneamente, un signo identitario adquiera polisemias inéditas, surgidas ya del propio consumo, que habiliten nuevas y, en ocasiones, sofisticadas estrategias de resistencia política.

Es, precisamente, el proceso de esterilización semiótica de las estéticas ordinarias de la identidad, del que se ocupa este trabajo, el que da paso al proceso posterior de fragmentación y reverberación signica que hemos apuntado.

En consecuencia, una vez que la capacidad política de un enunciado estético es reducida, podríamos sugerir que se inicia un singular régimen de guerrilla signica

E. LAS GEOMETRÍAS DEL SENTIDO ESTÉTICO 02.06

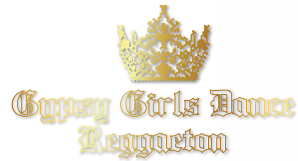
Si regresamos al ejemplo [E_{RATCHET}], cuando un grupo de chicas con estas características actuando y comportándose emite sus EPEi, es decir, voracidad sexual, identificación del poder con la ostentación, agresividad potencial... en un espacio arquitectónico con unas características semiológicas especiales, el parque de un barrio periférico, por ejemplo, de forma incorporal, van trazando, junto a sus sus movimientos, disposiciones de sentido instantáneas e inestables. Estas diseminaciones mórbidas de Transformaciones Incorporales Semióticas asignan unas coordenadas topológicas a cada agente que interviene, junto a ellas, en los procesos realizativos, definiendo narratividades latentes en espera de ser tramadas, en las que los actantes han ido incubando su rol potencial.

Así, caminando por el parque de su barrio, las ratchets van estableciendo redes argumentales embrionarias en las que intervendrán los cuerpos arquitectónicos en los que podrán amar, gozar o consumir, las corporalidades humanas que se sentirán amanezadas o atraídas por su presencia y, en un plano político-simbólico, los cuerpos ideológicos antagonistas.

Si durante el paseo de nuestras ratchets por su barrio, en un estrecho callejón se cruzan con otra chica que no se siente intimidada por el EPEi que le exige que les ceda el paso y se aparte, el perlocucionario que este performativo ha inducido no era el de respeto y sometimiento esperado sino que, por el contrario, la reacción comportamental ha sido la opuesta: una provocación ante el poder que las ratchets presuponen a su Fuerza Illocucionaria. Por lo tanto, el enunciado performativo ha fracasado y ha provocado, instantáneamente, una

TIS en el cuerpo de la muchacha que ha desafiado a las ratchets.

Desde ese episodio, dado que las transformaciones incorporales están fechadas y, en términos actuales también podríamos decir que geolocalizadas, en el momento de su entrada en vigor, la chica valiente se ha trasladado semióticamente a la territorialidad de los cuerpos que podrían sufrir la violencia física de las ratchets.



NOTAS

02.01 TRANSFORMACIONES INCORPORALES SEMIÓTICAS

Como hemos planteado, con la finalidad de definir un campo de acción para los actos de habla de naturaleza estrictamente social, **Gilles Deleuze** propone la noción de **Agenciamiento Colectivo de Enunciación**, que será el que autorice dichos ilocucionarios.

Una vez realizados estos actos comunicativos, se producen ciertos cambios en el mundo de relevancia semántica que Deleuze denomina **Transformaciones Incorporales Semióticas** que recaen como atributos sobre los cuerpos de una sociedad determinada y que también hemos asumido como terminología.

A propósito de la definición de transformaciones incorporales, hemos de destacar que, en Deleuze, el concepto de cuerpo cuenta con una dilatada extensión, considerándose entidades corpóreas tanto a contenidos físicos formados como los cuerpos humanos, como a los cuerpos morales, tecnológicos o espirituales, entre otros.

Dado que las alteraciones a las que conducen los actos de habla abalados por consenso son de carácter social, estos presupuestos implícitos y los agenciamientos colectivos serán, igualmente, de naturaleza social.

Podemos ejemplificar con el clásico acto comunicativo ilocucionario en el que un magistrado emite una sentencia que transforma, de modo incorporal, a un acusado en condenado.

De esta manera, el Acto de Habla –sentenciar–, está lícitado por un Agenciamiento Colectivo de Enunciación –sistema penal–, que produce sobre un cuerpo insertado en un medio social –acusado– una Transformación Incorporal semiótica que cambia sus atributos –condenado–.

Una característica esencial de las transformaciones incorporales semióticas es que se actualizan de modo instantáneo, al llevarse a cabo el acto de palabra. De esta manera, las transformaciones incorporales se producen de manera inmediata y simultánea al enunciado que las expresa. La inmediatez de los presupuestos implícitos no discursivos hace que estén anclados, de modo irreversible, al instante en el que

han sido validados por un agenciamiento colectivo de enunciación determinado. Esta es la razón fundamental, por la que los enunciados performativos están aferrados al presente absoluto, lo que hace que las consignas ilocucionarias sean altamente variables e inestables.

La mutabilidad de los enunciados performativos derivada de su instantaneidad, es consecuencia del elevado número de parámetros circunstanciales internos y externos que los definen. De este modo, el lingüista **Émile Benveniste** estableció que:

“Un enunciado performativo no es nada sin las circunstancias que hacen que lo sea”

Esto es así ya que todo acto de enunciación performativa carece de sentido y efecto si no existe una **Variable Efectuada Circunstancial** que otorga al emisor el derecho a enunciar. Por este motivo, el contenido de una misma consigna puede ser expresado por medio de diferentes enunciados y producir transformaciones diferentes al recaer sobre configuraciones diversas de cuerpos.

La dependencia de los enunciados performativos de las condiciones de contorno, hacen que el medio arquitectónico, tanto natural como artificial, en tanto que circunstancia física espacial que propicia y consiente los actos realizativos, adquiera una relevancia estructural en los procesos de transformación semiótica, por medio de los actos estéticos ilocucionarios que estamos analizando.

Si consideramos que para nosotros cualquier territorio, independientemente de su escala y substancia, es transformado en arquitectura en el mismo momento en el que son proyectadas sobre él las implicaciones espaciales implícitas en el habitar humano, en consecuencia, la conceptualización arquitectónica que se realiza de todo espacio tiene como consecuencia inmediata que:

‘La arquitectura es la circunstancia espacial ineludible que autoriza cualquier enunciado performativo estético’

Hasta el momento, no estamos planteando nada que no resulte obvio pero, lo que no lo es tanto, es afirmar que el contexto arquitectónico que soporta todo performativo no es un fondo de escena pasivo sino que participa, de modo determinante, en la licitación de dichos presupuestos implícitos no discursivos.

Es decir que,

‘La arquitectura constituye un conjunto de agenciamientos colectivos de enunciación que, como Variable Efectuada Circunstancial siempre presente, otorga sentido a los actos de comunicación estética que tienen lugar dentro de ella’.

Por otra parte, si, como estudiaremos en esta investigación, la arquitectura es entendida como sistema semiótico capaz de emitir ilocucionarios no verbales con sus propios medios de generación de significado, nos encontraríamos con que los agenciamientos colectivos de enunciación arquitectónicos que permiten o desacreditan a todo performativo son, en sí mismos, actos comunicativos estéticos habitables.

02.02 CONSIGNAS

A partir de las conclusiones de Austin, la teoría performativa ha sido estudiada, desde diversos enfoques, por numerosos autores. De esta manera, en su texto **Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia**, Gilles Deleuze y Félix Guattari desarrollan una serie de postulados lingüísticos de los que se extraen, como conclusión de especial potencia, las connotaciones políticas de los actos comunicativos.

Gilles Deleuze comienza sus planteamientos lingüísticos afirmando que, por medio de los procesos de enseñanza, un profesor transmite órdenes formalizadas en coordenadas semióticas, que ya incorporan todas las bases binarias de la gramática (masculino-femenino, singular-plural).

De esta manera, los enunciados o unidades elementales del lenguaje son consignas emitidas, recibidas y transmitidas, para que el hablante obedezca y, al mismo tiempo, haga que se le obedezca. En consecuencia, por medio de los actos del habla se inducen

modificaciones conductuales en la otredad y causales en el mundo. Con todo lo anterior, las formas fundamentales de la palabra no pretenden enunciar juicios o expresar sentimientos, sino establecer relaciones de poder dado que,

“Una regla gramatical es un marcador de poder antes que un marcador sintáctico”

En este aspecto, Deleuze confluye con la noción reguladora del lenguaje que desarrolla John Searle en su **Teoría de los Actos del Habla**, en la que afirma que,

“Hablar una lengua implica realizar una acción obedeciendo ciertas reglas establecidas socialmente”

Este arbitrio colectivo propio de la comunicación implica que se ha aprobado un código que, en determinadas circunstancias, autoriza las consignas emitidas a modificar el medio semántico en el que se inscriben.

Trasladando lo anterior a la modificación simbólica efectuada por los actos de comunicación estética de la identidad a través de la seducción imaginal del individuo, comprendemos que, como plantea J. Baudrillard, las acciones transformadoras efectuadas por las estéticas identitarias cotidianas son posibles gracias a la normalización social del régimen sígnico de la seducción que permite la imposición de consignas corporales sensualizadas sobre la otredad.

02.03 ENUNCIADOS PERFORMATIVOS ESTÉTICOS IDENTITARIOS

Siguiendo con la lingüística de Gilles Deleuze, se plantea una diferenciación entre lo que denomina ilocutorio, que serían aquellas acciones únicamente realizables por medio de un acto de habla como cuestionar, prometer o mandar, por ejemplo; y los performativos, que solo pueden ejecutarse por medio del habla y, en particular,



por ejemplo.

Las relaciones de inmanencia que se establecen entre los actos y las palabras son lo que Deleuze denomina presupuestos implícitos o presupuestos no discursivos, que nos son suposiciones explicitables, ya que no remiten nunca a otros enunciados.

La aparición del campo performativo y, más ampliamente, del ilocucionario tiene las siguientes consecuencias:

01. Cuando ordeno, interrogo, prometo, afirmo, garantizo o certifico la palabra no comunica o informa sobre un mandato, una duda, un compromiso, una aseveración... Si no que su función es la de realizar los actos específicos inmanentes implícitos de ordenar, interrogar, prometer, afirmar, garantizar o certificar.

02. El reconocimiento de estos actos del habla imposibilitan la definición de una semántica o una sintáctica como zonas científicas del lenguaje desvinculadas de la pragmática. De este modo, significados y estructuras comunicativas están relacionados, irreversiblemente, con la acción.

03. El sentido y la sintaxis, en la lengua, no se pueden definir con independencia de los actos que la palabra presupone (interrogar, prometer, dudar...)

El performativismo, en consecuencia, consiste en la emisión de presupuestos implícitos no discursivos catalogables como actos de palabra o actos de habla, que emplean la consigna como unidad elemental o enunciado. Estos enunciados no remiten, en particular, a los mandatos concretos implícitos en un acto comunicativo, sino que implican a todos los enunciados que conforman la noción de obligación social normalizada. Por ello,

'La realización de un acto ilocucionario de comunicación, solo tiene sentido dentro de un contexto social'.

Para demostrar esta tesis, Gilles Deleuze, del mismo modo que desarrollará Jacques Derrida en sus planteamientos sobre performatividad en el lenguaje, analiza la idea de redundancia.

Así, entre un enunciado y el acto de habla no hay una relación de

identidad, sino que uno reverbera en el otro. En toda consigna se produce una redundancia recíproca entre el acto y el enunciado, dado que no aluden a significaciones primordiales ni informaciones diferentes de ellos mismos. Así por ejemplo, un diario no es exclusivamente un medio informador de nuestra realidad, sino que, en un acto de redundancia por medio de consignas, nos conduce de modo ilocucionario, es decir, mediante actos de palabra, hacia un modo en concreto de interpretar esa realidad.

Gilles Deleuze define dos tipos de redundancia. Por un lado, establece la idea de 'frecuencia', que involucra a la significancia del contenido informacional en la vibración redundante y depende de los regímenes establecidos de significaciones dominantes. Por otro, destaca la 'resonancia' que concierne a la subjetividad autorreferencial desde la que se transmite la información.

La intensidad de los dos tipos de reverberación depende de determinados 'órdenes establecidos de sujeción'. En ambos casos, la intensidad de la redundancia de una consigna activada mediante un acto de habla estará mediada por factores sociales como las significaciones dominantes y los órdenes establecidos de sujeción.

Por lo tanto,

'A través del concepto de redundancia entre acto y enunciado, podemos decir que, la transmisión de consignas o presupuestos implícitos no discursivos dependen de un campo social determinado'

02.04 MÁQUINAS SEMIÓTICAS

Sobre los avances del punto anterior, en los que se anunciaba la arquitectura como agenciamiento colectivo soporte de todo ilocucionario, analizaremos a continuación el concepto deleuziano de Regímenes de Signos o Máquinas Semióticas, y el modo por medio del que podemos definir la arquitectura, como una de estas máquinas significantes implicadas en los procesos sociales de creación de

sentido.

Regresando de nuevo al sustrato teórico deleuziano sobre el que nos estamos apoyando, recordar que, a consecuencia de su simultaneidad con las transformaciones incorporales semióticas que expresan, los enunciados performativos son altamente inestables y se actualizan, inmediatamente, adaptándose a cualquier cambio en las condiciones circunstanciales en las que se desarrollan.

Por consiguiente, los agenciamientos colectivos de enunciación que habilitan los enunciados performativos, sujetos a la ductilidad de los ilocucionarios, pasan a formar parte de relaciones concretas con otros agenciamientos asociadas a momentos determinados. Como resultado, se generan agrupamientos de agenciamientos colectivos en lo que G. Deleuze denomina Regímenes de Signos o Máquinas Semióticas.

Estos dispositivos sígnicos son múltiples dentro de una sociedad, que se verá atravesada por Regímenes Semióticos Mixtos en los cuales están involucradas, particularmente, las máquinas semióticas arquitectónicas.

Para finalizar este planteamiento introductorio de la máquina semiótica arquitectónica, es esencial, en esta investigación, destacar los fenómenos de mutación sígnica apuntados por Deleuze. A este respecto, dada la alta variabilidad de los enunciados performativos que soporta el hábitat arquitectónico, en determinadas circunstancias se producen generaciones insólitas de enunciados realizativos que, al no contar con ningún régimen de signos conocido que los autorice, dan lugar a la aparición de nuevas exigencias semióticas, que requieren la adaptabilidad orgánica de las máquinas semióticas arquitectónicas.

De ahí que,

'La arquitectura se puede definir como un mecanismo sígnico flexible que, dado que ha de abalar enunciados performativos cambiantes, permite su actualización semiótica adaptada a las diversas configuraciones circunstanciales que contextualizan la producción social de significado.'

En este particular, si retomamos la insinuación de una arquitectura en sí misma como enunciado performativo, podremos reconocer en ella la variabilidad que le permite acoplarse a estas alteraciones constantes. De este modo, el soporte sígnico de las consignas performativas arquitectónicas mantendría su materialidad emitiendo enunciados performativos variables en el tiempo y licitando, al mismo tiempo, en tanto que máquina sígnica,

los ilocucionarios en transformación perpetua que aloja. Por ello podemos afirmar que:

'La arquitectura constituye un régimen de signos que autoriza enunciados performativos estéticos que van variando en el tiempo. A su vez, puede ser definida como un acto ilocucionario con la particularidad de que, un mismo enunciado performativo arquitectónico, puede habilitar diferentes performativos variables. De esta manera, las transformaciones incorporales que expresa la arquitectura son, como consecuencia, cambiantes'

02.05 LA FUERZA ILOCUCIONARIA ENCARNADA

Como investigador epigonal, John Searle profundiza en los planteamientos sobre performatividad lingüística apuntados por J.L. Austin.

Si bien en su TAH –Teoría de los Actos de Habla– no desarrolla, de forma manifiesta, las consecuencias políticas de sus postulados lingüísticos, arranca su texto afirmando que,

“Hablar un lenguaje es participar en una forma de conducta gobernada por reglas constitutivas”

Por lo tanto, si Searle no se detiene, especialmente, en analizar las relaciones entre el poder y los actos del habla, abre una poderosa directriz teórica fielmente abrazada por otros investigadores como Gilles Deleuze que, en su caso, sí que se ocupó extensamente de las ásperas tangencias entre comunicación y política.

En este sentido, esta idea central en J. Searle que nos recuerda que, para poder expresarnos, hemos de realizar un acto genuino de obediencia es asumida apasionadamente en la obra de Deleuze que, a través de la idea de consigna, afirma categóricamente que, el primer acto de sometimiento que aceptamos sin ofrecer resistencia es asimilar la gramática que nos permite comunicarnos y, en consecuencia, inserirnos en la sociedad. Sin sumisión



Ilustrando esta reflexión, Deleuze afirma que,

“La vida no habla, la vida escucha y espera. El lenguaje no es la vida, el lenguaje da órdenes a la vida”

J. Searle realiza un preciso perfil de los actos perlocucionarios como aquellas consecuencias o efectos que los actos ilocucionarios tienen en la conducta del receptor. Por lo tanto, la TAH no duda de la intención de obediencia que exigimos a la otredad al intentar reducirla mediante la comunicación.

Si a la noción perlocucionaria de Austin-Searle, le superponemos las reflexiones deleuzianas, dado que los cambios conductuales del receptor están incluidos en su corporalidad, podemos afirmar que, los actos perlocucionarios son modificaciones corporales aceptadas o, a veces sufridas sin mediación de su voluntad, por el que asume la exigencia ilocucionaria.

En consecuencia, las transformaciones que imprimen sobre un sujeto los actos perlocucionarios que alteran su conducta, recaen sobre la realidad interior del sujeto que podemos denominar el ser. Por lo tanto,

‘Un enunciado performativo estético tiene la capacidad de transformar el cuerpo, el ser y el significado del individuo’

En consonancia con la interactividad reverberada que podemos destacar de los actos de comunicación performativos, encontramos en Searle la noción de Fuerza Ilocucionaria que describe la “energía con la que la voluntad se empeña en transformar el mundo con su lenguaje”.

De tal forma, del trabajo de este autor se deduce una concepción de los ámbitos de acción performativos como Campos Dinámicos regidos por teoría searleana, que define una relación de proporcionalidad directa entre la Fuerza Ilocucionaria (F_i), las Acciones Perlocucionarias, (A_p) y un valor constante (K) propio de cada medio, definido por complejos agrupamientos de agenciamientos colectivos, entre ellos, los supuestos

por el espacio arquitectónico. De este modo:

$$F_i = K \times A_p$$

Así, por medio de ese valor contextual $k=f(ACE)$ obtenido en función de los valores de presión que imprimen las máquinas semióticas que establecen las condiciones ‘termodinámicas’ del medio social por medio de los ACE –Agenciamientos Colectivos De Enunciación–, la Fuerza Ilocucionaria que tiene un enunciado performativo para generar transformaciones en el mundo (corporales, psicológicas y semánticas) es potenciada, atemperada o anulada por la configuración circunstancial del medio.

En consecuencia, John Searle introduce un concepto auxiliar que denomina Indicador de Fuerza Ilocucionaria que escenifica expresivamente la tipología e intensidad del acto ilocucionario que quiere efectuar el emisor. En el caso de los sistemas lingüísticos no verbales, estos marcadores adquieren una relevancia especial dada la condición estética de los medios de expresión que ponen en activo. De este modo, cuando advierte, estéticamente, de la intención y fuerza de su voluntad performativa, podemos decir, que el performante está exhibiendo su maquillaje de guerra. En el caso de los EPE, el Indicador de Fuerza Ilocucionaria, pasa a ser una señal estética más o, incluso, impregnar la substancia de todos los elementos significantes que formen parte del enunciado, lo que vendría a constituir una suerte de entonación estética.

Si abrimos, una vez más, un paréntesis para estudiar las consecuencias de estos planteamientos teóricos en los enunciados trabajados en esta investigación [$E_{RATCHET}$], si tenemos en cuenta, por ejemplo, estos tres elementos estilísticos propios de las chicas ratchet:

Uñas postizas de grandes dimensiones.
Cadenas y grandes aros dorados.
Ropa deportiva de marcas de alto coste.

Podemos detectar temperamentos desafiantes y provocadores comunes a estos tres significantes ratchet que, indudablemente, nos están poniendo en aviso del tipo de exigencias ilocucionarias que vamos a recibir. Estamos sin duda, ante un Indicador de Fuerza Ilocucionaria diseminado en señales indicativas concordantes, compartidas por la totalidad del código signico del EPEi. Así, en este caso cada soporte significativo estético está dotado de una afinación virtuosa que permite empastar tesituras simbólicas en

una rotunda tonalidad coral desafiante, poderosa y sexualizada.

02.06

Con la finalidad de definir las líneas de fuerza de los campos dinámicos de acciones y reacciones involucrados en los procesos de enunciación performativa de la identidad, resultan tener una especial eficacia teórica los constructos diseñados por Deleuze, para insinuar el funcionamiento interconectado de los actantes de la ilocución. Deleuze formula estos patrones atendiendo a la naturaleza de las afecciones que recaen sobre los cuerpos presentes en estos actos de comunicación.

Por un lado, advirtiendo su condición de formalizaciones de contenido, establece una trama de escasos grados de libertad de deformación, constituida por las Modificaciones Corporales que afectarán, por medio de las acciones y pasiones, a las distintas corporalidades del medio ilocucionario. Estas tramas rígidas serán las que constituyan la definición de los actantes por medio de sus cualidades específicas.

Para concluir este nivel, añadir que las tramas corporales resultan completamente indemnes tras la asignación de Transformaciones Incorporales Semióticas propias de los enunciados performativos.

Sobre estas subestructuras ancladas a la causalidad del mundo objetivo, se superpone un estrato fluido de relaciones topológicas que, como consecuencia de las Transformaciones Incorporales Semióticas, introducen sectorizaciones entre los cuerpos ajenas a los límites superficiales de sus formas de contenido. Estas topologías inéditas constituyen una segmentación de la territorialidad social estableciendo distribuciones de significación, que resultan de depositar sobre la trama de modificaciones corporales, Dispositivos Flexibles de Sectorización. En consecuencia, cuando un enunciado performativo se emite, la semiótica de los actantes implicados se organiza en áreas homogéneas de significado que, por medio de pasadas sucesivas de reiteración de los signos, se van depositando sobre las identidades de los cuerpos agentes. Estas geografías de sentido, configuran archipiélagos, continentalidades y disposiciones peninsulares de agrupaciones de significación que, al estar concertadas con los Agenciamientos Colectivos de Enunciación que las erigen, de substancia eminentemente social, informan sobre las redes de afectos y antagonismos que subyacen en las genéticas identitarias de lo colectivo.

No obstante, como hemos observado anteriormente, las reflexiones sobre performatividad en Deleuze, dejan desierta la localización de lo que, en la

TAH de Austin-Searle, se definen como Actos Perlocucionarios.

Estos fenómenos constituyen las alteraciones conductuales que el enunciado ilocucionario pretende infundir en los cuerpos receptores y que, al generar efectos comportamentales observables, no pueden ser incluidas en las Concatenaciones de Transformaciones Incorporales Semióticas que fragmentan semánticamente la trama de los cuerpos. Es más, los actos perlocucionarios, al ser animados por las reacciones psicológicas de los individuos formarán parte de sus cualidades definitorias.

De ahí que, los perlocucionarios, con una substancia psicológica, quedan retenidos en la Trama De Cuerpos definida por Deleuze, fosilizados como realidades subjetivas dentro de la coporeidad de los objetos del mundo. Sin embargo, estas manifestaciones de comportamientos provocados por un performativo, son imanes a los cuerpos, los cualifican, pero establecen una conectividad por puentes empáticos con la rígida trama de la formalización de contenidos corporales.

En consecuencia, el perlocucionario es una especie de interruptor de corriente alterna que, según cumpla o no con las expectativas del enunciado performativo, determina el tipo de Transformación Incorporal Semiótica que recaerá sobre ese cuerpo.

En nuestro ejemplo, la chica amenazada por las ratchets, al ser interpelada por sus EPEi tenía dos opciones perlocucionarias. Apartarse –conducta precavida– o enfrentarse –conducta arrojada–. Si se hubiese apartado, el ilocucionario habría tenido éxito y habría pasado de ser cuerpo-anónimo a cuerpo-sometido. Como por el contrario se ha enfrentado a las ratchets, el EPEi ha fracasado y la transformación incorporal que se ha activado ha hecho pasar a la chica de cuerpo-anónimo a cuerpo-sublevado.

En conclusión,

‘Las Transformaciones Incorporales Semióticas (TIS) que produce un Enunciado Performativo Estético Identitario (EPEi), se encuentran mediadas por los actos perlocucionarios que, puesto que son la respuesta conductual del receptor/a ante el acto de imagen, condicionarán la naturaleza de las afecciones



De este modo, entre la rígida Trama de las Modificaciones Corporales propia del mundo objetivo y las Concatenaciones de Transformaciones Incorporales Semióticas que sectorizan la significación social, se encuentra la Malla de Actos Perlocucionarios que, con la misma densidad que la trama de los cuerpos, está constituida por la intimidad subjetiva de los receptores.

A consecuencia de todo lo anterior, hemos de llamar la atención de nuevo sobre la TAC enunciada por J. Habermas, recordando, brevemente, que en ella se expone que, todo acto de comunicación está compuesto por actos teleológicos que intervienen en el mundo objetivo, actos regulados que tienen lugar con el consenso del mundo social, y actos dramáticos que expresan las afecciones subjetivas interiores.

Este inciso nos sirve para destacar que, poniendo en contacto los planteamientos de Deleuze, Searle y Habermas,

‘En todo Acto Comunicativo Estético, van a estar implicadas la Trama De Modificaciones Corporales perteneciente al mundo objetivo, las Concatenaciones de Transformaciones Incorporales del mundo social, y la Malla de Actos Perlocucionarios del mundo subjetivo interior’

Como consecuencia del razonamiento anterior y, teniendo presente que, toda enunciación performativa es un acto social que siempre está mediada por unas reglas constitutivas de origen comunitario, podemos afirmar que,

‘Los EPEi definen un nodo en movimiento que establece enlaces transitorios entre la afectividad de los sujetos, la racionalidad de los objetos y la socialidad de los signos’

Es por ello que, podemos definir un Sistema de Referencia Performativo que parametriza los nodos mencionados anteriormente, por medio de tres coordenadas de índole psicológica, racional y social. Es decir

que, si según la TAC de Habermas, en todo acto comunicativo existe una proporción de acto teleológico, acto regulado y acto dramatizado, en todo acto comunicativo performativo intervienen una serie de factores psicológicos, sociales y racionales que nos permitirían tipificar los diferentes enunciados performativos estéticos.

No obstante, este propósito es poco menos que aporístico, puesto que, aunque resulta necesario para caracterizar el entorno inmediato de los EPE, al mismo tiempo, es imposible, dada la infinitud de coyunturas estéticas capaces de emitir sentido que constituyen el continuum de imágenes que forman la realidad.

Por lo tanto, a pesar de lo inasible de catalogar el elenco de EPEi que se pueden dar en el mundo, tiene sentido analizar los que acaecen en el entorno inmediato del sujeto y su identidad. Por ello, teniendo en consideración que, realizar un acto ilocucionario consiste en intentar decir algo significativamente, si extendemos este planteamiento a los lenguajes estéticos no verbales que apuntalan la identidad, podemos entender que, cuando se emite un EPEi, existe la voluntad consciente de producir, en los cuerpos receptores, un efecto perlocucionario en su conducta, para lo que se explicita estéticamente esa voluntad.

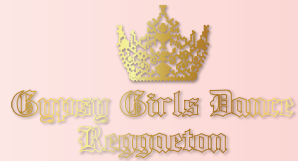
Nacho Toribio

Nacho Torbio

03 EL Bedeuteten PERFORMATIVO O QUERER-HACER- AL-DECIR

Con el concepto de *'Bedeuteten'* **03.01** que Jacques Derrida toma del pensamiento de E. Husserl hemos llegado a un concepto esencial para mantener la solidez de esta investigación, esto se debe a que, si retomamos nuestra Teoría de los Enunciados Performativos Estéticos Identitarios, podría surgir la duda de si se trata de un lenguaje desempeñado por expresiones discursivas o si, por el contrario, se trata de un conjunto de señales indicativas que nunca llegan a ser formalizadas lingüísticamente. Con la intención de demostrar que los EPEi emiten discursos de sentido interpretable, hemos de destacar, en primer lugar, el hecho de que un signo manifestado por medio de una expresión, no necesariamente ha de estar dirigido a un receptor para ser considerado como lenguaje.





De este modo, apoyándonos en el pensamiento derridiano, podemos afirmar que, extendiendo las consecuencias de la afirmación anterior al caso [E_{RATCHET}], una chica que performa su identidad por medio de esta estética, no necesariamente ha de tener en cuenta, de modo consciente, la posibilidad de que sus actos de imagen sean interpretados por un público. Haciendo confluír este planteamiento con la idea que defiende J. Searle de un hablante que se comunica respetando convenios de los que no es consciente o incluso, desconoce, podemos asegurar que, aunque un emisor manifieste un EPEi sin tener conocimiento de estar alineándose con un discurso expresivo identitario, esta no-consciencia no deshabilitaría el significante estético como expresión discursiva.

Con esto, hemos llegado al punto fuerte de nuestra justificación de los enunciados performativos estéticos como expresiones accionadas por un *Bedeuten* performativo: el querer-hacer-al-decir.

Efectivamente, todo signo estético siempre es animado por una voluntad perpetrada por su fuerza ilocucionaria pues, al querer producir un acto perlocucionario que transforme la conducta del receptor, se asegura de que el enunciado sea abalado por los agenciamientos colectivos de enunciación correspondientes.

Es decir, la condición eminentemente social de los EPEi hace que, cuando son manifestados, se tenga muy presente el contexto sociolingüístico en el que se hallan embebidos para generar, de este modo, significación identitaria.

Al mismo tiempo, no podemos dejar de lado el hecho de que la identidad es el significante estético ordinario y contingente del ser desarrollado, ininterrumpidamente, en el tiempo. Por este motivo, dado que la identidad se define por medio de las Transformaciones Incorporales Semióticas que la diferencian, el *Bedeuten* performativo es una realidad que discurre paralela, e indisolublemente, a la existencia del propio ser⁰⁸.

En esencia,

‘La voluntad-de-hacer-al-decir del ser es, necesariamente, infinita’

Sin embargo, y sacando a colación ideas desarrolladas anteriormente al respecto de lo que denominábamos esterilización de los enunciados performativos estéticos, hemos de hacer mención a la posibilidad que plantea Derrida, de que existan signos sin un significado.

Los signos sin sentido a los que se refiere Derrida son aquellos cuyo significante tiene una naturaleza exclusivamente indicativa. Se trata de señales que no encuentran vía de exteriorización discursiva por lo que, al carecer de capacidad de restituir el contenido significado son completamente inexpresivos.

El signo deja de construir sentido cuando el emisor solo está interesado en la parte sensible del enunciado como simple voz. Este es exactamente el proceso de estetificación asignificante del signo que hemos descrito como mecanismo del sistema económico hegemónico para extinguir la fuerza ilocucionaria de las identidades con capacidad de resistencia política.

Cuando un significante estético ha sido vaciado de significado político se convierte en una señal exclusivamente indicativa que, como veremos a continuación, no va a permitir la perpetuación significante del ser, por su condición volátil y efímera.

Dado que estamos considerando la identidad como la expresión estética necesaria del ser, el medio de exteriorizar esta realidad subjetiva de manera indefectible, ha de ser condensada en una operación indicativa, que pasará por la mediación, de lo que Derrida denomina ‘La Cara Física’. Esta frontalidad de la comunicación, es lo que, por su parte, Gilles Deleuze denomina, como hemos visto, ‘La rostridad’.

Según Deleuze, el significante siempre está rostrificado, por este motivo la identidad como dimensión signica del ser, necesariamente ha de ser expresada por un rostro, es decir, por un enunciado performativo estético que construya esa condición de máscara que, desde el mundo helénico, se atribuye a la rostridad. Esta máscara, no oculta el rostro, es el rostro. No tenemos otro rostro que nuestra propia identidad performada al querer-hacer-al-decir.

Con todo lo anterior, no parece inmediato poder desvincular los enunciados estéticos identitarios de la expresión del ser, puesto que éste solo puede adquirir una dimensión discursivo-narrativa por medio de un rostro.

Continuando con la noción de rostridad performativa, esta máscara identitaria nunca puede construirse sobre una estratificación de unidades empíricas irremplazables, irrepetibles y que solo suceden una vez. De ser así, no podríamos hablar de un signo generador de rostro ya que, un signo que no se repite no es un signo. Un significante ha de poder ser repetido por encima de las modificaciones contingentes que puedan afectarlo en cada actualización.

Por otra parte, ha de existir una unidad formal que pueda reeditarlo, en nuestro caso un enunciado performativo estético que pueda ser emitido de nuevo y que un receptor pueda reconocer e interpretar, dentro de un proceso de representación ideal. Jacques Derrida establece que esta representatividad de idealidades solo es factible por medio de la repetición y permanencia de lo mismo. Por este motivo, un EPE que surja de manera espontánea y se agote, será considerado como accidente de la idiosincrasia circunstancial formalizada por un sujeto.

Con respecto a los conceptos derridianos de reiteración como medio para conformar una realidad ideal, hemos de hacer mención, de nuevo, de la condición pragmática que G. Deleuze asigna, indisolublemente, al lenguaje, de donde recibiría su esencia ilocucionaria. Con esto, sin una rostridad o cara física que reitera infinitamente un enunciado performativo por medio de un *bedeuten*, no existe la posibilidad de expresión identitaria del ser, ni tan siquiera la posibilidad de un lenguaje.

En conclusión, puesto que el ser se repite infinitamente a través de los significantes que constituyen los EPEi, esta reiteración expresiva es lo que, según Derrida, permite definirlo como una idealidad absoluta. Por lo tanto, si el ser se apoya en los EPEi para extenderse eternamente como realidad ideal perfecta, la condición *sígnica* de estos significantes estéticos es irrefragable. Podríamos afirmar, en consecuencia, que,

‘Los enunciados estéticos que definen la identidad por medio de la que se expresa el ser tienen una entidad *sígnica* equiparable a la de cualquier tipo de lenguaje’

Husserl define el ser como idealidad perfecta, puesto que se repite infinitamente a sí mismo, representándose de modo redundante en los signos discursivos. Así, los EPEi son expresiones sensibles reiteradas que, al adquirir la condición de signo, idealizan el ser por medio de la posibilidad de repetición.

De este modo, la naturaleza ideal del ser es garantizada por su perpetuación a través de los enunciados estéticos que lo representan, lo que en palabras de Heidegger equivale a afirmar que,

“El ser está implícito en el -cómo es-”

Completando las posibilidades de manifestación del ser por medio de los performativos estéticos, el pensamiento derridiano sugiere que, por medio de estas operaciones que expresan la subjetividad del individuo, se introduce la idea de muerte a través de la disolución estética del ser en la otredad por medio de la comunicación. Por ello, la construcción discursiva de la identidad, en función a convenciones sociales, es una suerte de muerte lingüística del ser en el otro.

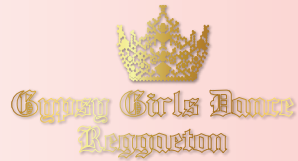
Sin embargo, junto a todo lo desarrollado hasta ahora, Jacques Derrida aporta a esta investigación la definición de una comunicación que solo es posible poniendo en práctica una representación emanada de la idealidad del signo discursivo reiterado.

En este sentido, por medio de la reiteración *sígnica* de la identidad que idealiza al ser, éste es susceptible de poder (re)presentarse. Con ello, el pensamiento derridiano temporaliza la expresión del ser como realidad ideal que se presenta una vez y otra.

Efectivamente,

‘Los enunciados performativos estéticos identitarios, por medio de su calidad *sígnica*, permiten que el ser sea (re) incorporado al presente, de manera infinita, por medio de su (re)presentación discursiva’

Con respecto a la idea de temporalización del ser, Derrida afirma que la forma temporal de toda experiencia es el presente. La vida solo podrá ser y siempre ha sido presente. De ahí que la corriente de fuerzas ilocucionarias solo pueda discurrir en la inmediatez absoluta, y que la performatividad identitaria del ser, solo tenga capacidad para transformar el tiempo y el espacio del presente.



Por consiguiente, a partir de los planteamientos de Derrida, podemos afirmar que el único punto que es susceptible de ser definido como referencia temporal manejable es el ahora. Por lo tanto, el origen de nuestra temporalidad nos devuelve, tozudamente, al presente, definido éste como intervalo entre un micro-pasado y un micro-futuro. Con esto, el presente es un instante comprendido entre un pasado y un futuro infinitesimalmente próximos. De hecho, lo que denominamos presente es, en realidad, un tramo de presente, razonable y comprensible, normalizado lingüísticamente (año, mes, semana...) para poder otorgar un sentido social a las acciones sobre las que estamos volcando nuestra voluntad.

En este punto sugerimos una idea especialmente relevante para esta investigación que vendría a ser la concepción lingüística del tiempo. En esta dirección, nos incomoda la visión entusiasta de los primeros teóricos del happening artístico de los años sesenta que definen el tiempo performativo como un hiper-presente antinarrativo.

Efectivamente, la temporalidad performativa es un viaje a lomos de un límite matemático que nos conduce a un presente ideal ubicado en el mismo centro del ser, tan próximo a nuestro origen absoluto de referencia, que ni tan siquiera podemos tomar consciencia de él. Pero calificar a un hiper-presente de anti-narrativo es una redundancia ornamental, pues en la propia definición de presente absoluto va implícita la imposibilidad de ser narrado.

El instante en el que se produce el hecho performativo carece de pasado y de futuro pero, infinitamente próximo a él, se pueden definir las coordenadas psicológicas, racionales y sociales de otro hecho ilocucionario ubicado en otro presente diferenciable lingüísticamente. Ambos eventos, en sí, no son narrativos, pero las líneas causales que los vinculan para generar sentido, no pueden tener otra substancia que la del relato.

Con todo esto, podemos anunciar la noción de narratividad que manejaremos en esta investigación, como el mecanismo de construcción de sentido que opera realizando una integral múltiple de acontecimientos performativos. Es decir que, realizando una suma continua de infinitos sumandos ilocucionarios a lo largo de intervalos infinitesimalmente pequeños de tiempo, obtenemos lo que podríamos denominar, una estructura narrativa del ser. **03.02**

De este modo, sin una secuencia narrativa, cualquier tipo de investigación llevada a cabo por un ser humano sería inviable. Por

ejemplo, en una pesquisa policial, cada pista es una señal indicativa que arroja el significado autónomo de cada evento. Las muestras de material genético, las causas de la muerte de la víctima... son el soporte sígnico del que dispone el investigador para determinar diferentes actos performativos que serán ordenados narrativamente para poder resolver el caso.

De esta manera, diferenciamos entre 'significado', como la realidad que representa un enunciado performativo estético y 'sentido', como la línea lógica comunicable que se va estableciendo, causalmente, entre performativos distintos con un significado propio que los identifica. Así, el sentido solo se puede construir insertando distintos significados performativos dentro de una estructura narrativa.

En consecuencia, quizá adoptemos una postura no especialmente tentadora para una contemporaneidad que gusta de autocalificarse como no narrativa, pero la acción de relatar es inmanente a la naturaleza humana en tanto que mecanismo comunicativo que permite ordenar, causalmente, acontecimientos para ser transmitidos y comprendidos.

Un asunto bien distinto es que cada sensibilidad histórica dé lugar a géneros narrativos diferentes y que la posmodernidad haya anunciado, precipitadamente a nuestro juicio, el fin de los grandes relatos. Podemos estar de acuerdo con que la noción determinista de los grandes relatos divididos en actos dramáticos haya sido contrastada con el presente continuo de los micro-relatos, pero solo tenemos que hacer una leve incursión en la ficción contemporánea, para comprobar que seguimos siendo seducidos por las grandes megaestructuras temporales épicas.

Con esto no negamos, como es evidente, las posibilidades de la inteligencia artificial como estructuras capaces de hallar sentido siguiendo una lógica no narrativa en las bases de datos, pero a excepción del presente continuo en el que viven los esquizofrénicos, nuestra estructura cognitiva se apoya estructuralmente en la narración generando una maraña de posibilidades, tan amplia e inagotable, que la alternativa de la anti-narración no nos parece suficientemente sugerente, es más, la anti-narración es una posibilidad más, entre otras, de narración.

Naşho Toribio



NOTAS

03.01

En las reflexiones sobre lingüística que **Jacques Derrida** lleva a cabo en su texto **La Voz y el Fenómeno**, realiza un profundo análisis de los postulados de **Edmund Husserl** en materia de filosofía del lenguaje. Como conclusión esencial de su estudio, Derrida afirma que,

“Si no existe la voluntad de comunicar, no hay lenguaje”

Esto es así incluso en el caso en el que el oyente interprete como mensaje, lo que ha sido emitido tan solo como señal no accionada por un deseo de expresar. En consecuencia, el sentido solo aparece si existe la voluntad de querer-decir.

J. Derrida reconoce en la lingüística husserliana signos que denomina ‘señales’ y que tienen un carácter no-discursivo, que diferencia de las ‘expresiones’ que dota de un carácter discursivo alimentado por la voluntad de comunicar o querer-decir. Entre ambos tipos de signos, se da una relación profunda, puesto que las señales son signos indicativos exteriorizados por medio de expresiones a través del querer-decir activado con el habla, que el sujeto anima de manera decidida, voluntaria, intencional y consciente.

03.02 LA GRAMÁTICA ESTÉTICA DEL SER

Teniendo muy presente que la complejidad de los EPEi nunca podrá ser comparable a la alcanzada por un enunciado verbal, las expresiones estéticas que el individuo incorpora sobre sí mismo para significar, no podrán ejecutar un discurso indirecto, puesto que,

‘El emisor de un enunciado estético siempre ejecuta sus actos realizativos de imagen en primera persona del singular (yo) y del plural (nosotr-os,as) del hiper-presente performativo del (verbo) ser’.

En conclusión, a través de los enunciados performativos estéticos (EPEi), el ser se expresa socialmente por medio de una identidad que, funcionando como signo contingente, siempre se manifiesta en primera persona refiriéndose a sí misma (YO) y al grupo social que pertenece (NOSOTR-OS,AS).

Sobre este aspecto, ya hemos mencionado el carácter super-autorreferencial de los EPEi, ya que el sujeto que los emite también es objeto de las transformaciones semióticas que se atribuye a sí mismo. De esta manera,

‘El discurso de la enunciación performativa estética de la identidad es siempre directo, puesto que se construye por medio de afirmaciones autorreferenciales emitidas siempre en un presente inmediato’.

Según las aportaciones a la TAH desarrollada por John Searle, las afirmaciones y referencias son actos de habla que pretenden que se identifique, por diferenciación, a un objeto no presente en el contexto del acto comunicativo en el momento en el que el ilocucionario es emitido. De este modo, cuando un EPEi se exterioriza, el sujeto afirma su identidad a través de sus significantes estéticos y lo hace redundando sobre estos signos, pues se identifica y se hace referencia a sí mismo y al grupo social al que pertenece.

De esta manera podríamos enunciar que:

‘El mundo interior subjetivo se expresa por medio de afirmaciones autorreferenciales en primera persona del presente, singular y plural, del verbo ser, lo que se traduce a un lenguaje no verbal, por medio de los enunciados performativos estéticos de la identidad’.

Trasladando el aspecto que se está analizando al universo filosófico de Jaques Derrida,

éste se ve notablemente reforzado por el concepto derridiano de **‘La Différance’**. Efectivamente, en la conferencia pronunciada en la **Sociedad Francesa de Filosofía** en **1968**, Derrida presenta un neologismo que, con el juego ortográfico de alterar una sola letra, permite al mismo vocablo aludir a los conceptos de ‘diferenciar’ y ‘diferir’.

De esta manera, en sus trabajos sobre lingüística, el significado de una palabra es dado por diferenciación con respecto a otras pero, al mismo tiempo, está diferido ya que siempre ha de apoyarse en otras palabras

Aplicando este planteamiento a nuestra investigación, podríamos afirmar que,

‘El significado del ser es representado por su significante estético que es la identidad, definiéndose por diferenciación con respecto a otras identidades pero, al mismo tiempo, apoyándose en ellas, en diferido, para construirse’

Haciendo acopio de todo lo expuesto, esta Teoría de los Enunciados Performativos Estéticos Identitarios recorre las reflexiones, a propósito de performatividad lingüística, expuestas por J.L. Austin, J. Searle, G. Deleuze, J. Habermas y J. Derrida, para plantear, como base, que la necesidad de diferenciación e identificación del sujeto encuentra en lo estético el medio de comunicación más eficaz.

Nacho Torbio

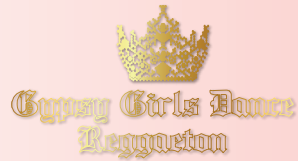
04 EL REGIMEN DE RACIONALIDAD MÍTICA DE LA IDENTIDAD

Como hemos visto, el ser es (re) presentado, es decir, devuelto infinitamente al presente, por medio de los signos estéticos identitarios reiterados, a través de los cuales se expresa. Dado que toda señal se exterioriza expresándose con la irreductible mediación de una cara física, podemos afirmar que, el medio que conduce al ser a su idealidad absoluta es eminentemente estético.

Razón por la cual, podemos afirmar por extensión que,

‘Todo acto comunicativo es un fenómeno estético en tanto que es la exteriorización de una señal indicativa procedente del mundo subjetivo del emisor mediada por una fisicidad expresiva’





Expresado de otro modo, podemos decir que,

‘Toda manifestación del ser proyectada comunicativamente sobre el mundo tiene una condición estética’

Complementando lo anterior, cuando al comenzar a analizar la estética de Nietzsche, especulábamos sobre la orientación que ésta podría dar a nuestro trabajo, estábamos sentando las bases de lo siguiente:

‘La energía que mueve al ser a construir una identidad corporal estética con la que significar es siempre de origen dionisiaco’04.01

Tras esta excitante afirmación del ilocucionario estético como fuerza dionisiaca que vivifica la expresión de la identidad y la necesidad del lenguaje, podemos afirmar como conclusión que,

‘Si la energía que aviva el arte y la producción de la identidad es, en ambos casos, dionisiaca, entonces los procesos de constitución identitaria han de ser equiparables a los de la creación artística’

Pero, junto a este postulado, hemos de tener en cuenta, especialmente, las consecuencias políticas que presenta el hecho de que la identidad sea animada por Dionisos. **04.02** Así, el devenir histórico y social de la humanidad puede ser formulado como un enfrentamiento entre la representación del mundo realizada en términos de lo que Nietzsche define como Cultura Socrática, estimulada por el placer del conocimiento y para la que solo lo inteligible crea belleza; y en

contraposición la Cultura Trágica, que desplaza a la ciencia como la única racionalidad con potestad para ser aplicada, a favor de un saber holístico que aprehenda la totalidad del mundo.

En suma, nos encontramos ante una identidad que, puesto que se encuentra animada por Dionisos, en su proceso de constitución tenderá a rebasar la diferenciación entre naturaleza y cultura, asiendo la libertad sensualista arrebatada por la concepción exclusivamente racional del mundo.

A continuación, una vez esbozado el paisaje conflictivo en el que se inserta la expresión del ser por medio de los enunciados performativos estéticos identitarios, se hace necesario comprender las consecuencias sociales de estas tensiones.

Con esta finalidad, incorporaremos la noción de **Regímenes de Racionalidad**, introducida por **Jürgen Habermas 04.03** en su TAC, para aclarar que aquello que es calificado de ‘racional’ está mediado por procesos de consenso social por lo que, no podemos definir como exclusivo para una sociedad, un único concepto de lo razonable.

Las imágenes del Mundo son, necesariamente, interpretaciones de carácter lingüístico y, en consecuencia y de acuerdo con J. Searle, actos de habla mediados por reglas constitutivas comunes desde que se originan. Estas representaciones establecen la base de los procesos de entendimiento y, por lo tanto, de la socialización.

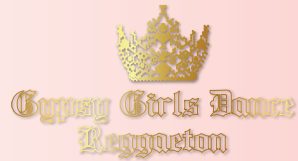
Es inmediato inferir que, en nuestra Teoría de los Enunciados Performativos Estéticos Identitarios (TEPEi), los actos comunicativos, que hemos catalogado como actos de imagen, son habilitados por el contexto social que se define por medio de una Imagen del Mundo determinada y que, como afirmábamos anteriormente, activa los agenciamientos colectivos de enunciación que intervienen en los procesos ilocucionarios estéticos.

Por medio de estas imágenes se elaboran interpretaciones lingüísticas del mundo que se formalizan a través de discursos susceptibles de ser cuestionados. Como resultado, estas Imágenes del Mundo, cuando son sometidas a procesos críticos, ponen de manifiesto la existencia de una pugna de pretensiones de validez, que aspiran a consolidar un Régimen de Racionalidad determinado.

Tan solo con lo expuesto hasta ahora, podemos verificar que, dado que la construcción ilocucionaria estética de la identidad es abalada por unas imágenes del mundo concretas que reafirman una noción particular de lo racional y que, necesariamente, se opondrán a otras visiones; la peligrosidad social que, desde las élites, se identifica en ciertas estéticas identitarias, se justifica por las consecuencias sociopolíticas que podrían tener estos regímenes de signos, si adquiriesen un empoderamiento suficiente como para imponer su racionalidad y, con ella, su imagen particular del mundo. Es por esto que,

‘Los sistemas hegemónicos mercantiles esterilizan 04.04 la energía ilocucionaria de resistencia de las identidades que, de acuerdo a lo establecido anteriormente, cuenta con una naturaleza dionisiaca, cuyo fin es, justamente, desdibujar los límites establecidos por el poder, entre las imágenes del mundo vinculadas a lo natural, y aquellas que otorgan supremacía política a la razón’





De este modo, los signos de la identidad, al ser vaciados de su capacidad política y reducidos a la condición de señales indicativas estéticas mercantilizadas, carecen de pulsión dionisiaca, y se limitan a redundar sobre sí mismos, rebotando en una epidermis visual exclusivamente apolínea.

En efecto,

‘El mercado es una máquina omnipotente de generación de signos apolíneos vacíos, consumidos masivamente y de manera efímera que, como un ejército inerte de residuos estilísticos, aseguran con corrosividad implacable, la hipostatización de un racionalismo de orden científico que persigue, en última instancia, imponer una razón cognitivo-instrumental como naturaleza idiosincrática única, que ejerza una autoridad absolutista en los procesos socioculturales comunicativos involucrados en la comprensión del mundo’

Recuperemos ahora, el ejemplo localizado en el epicentro de este trabajo [E_{RATCHET}] y, en particular, la sugerente condición de signo-arma que atribuíamos a las garras doradas que las chicas ratchet utilizan a modo de uñas.

Resumiendo el caso, nos encontrábamos ante un EPEi {garras doradas} habilitado por un ACE {imagen mítica del mundo} como acto de imagen-consigna {Ten cuidado conmigo, soy una ratchet}, capaz de generar un acto perlocucionario o transformación conductual en quién lo interpreta, que permite que las garras doradas no sean entendidas como ornamento, sino como señal de amenaza. Observábamos que, en este caso, el figurativismo del signo es tal que, incluso la amenaza

que significa, podría perpetrarse por medio de la instrumentalización del soporte material del propio significante.

Condicionadas por la naturaleza del acto perlocucionario que, como ya hemos estudiado, no siempre se corresponde con la voluntad del hablante, se producen una serie de TIS que son atribuidas al cuerpo de, en este ejemplo, la emisora y a los cuerpos de los sujetos receptores implicados. Estas transformaciones semióticas convierten, lo que antes del ilocucionario eran cuerpos-anónimos, en cuerpo-amenaza y cuerpos-amenazados.

Si la chica ratchet del ejemplo, territorializa el enunciado performativo estético que suponen sus garras-joya, en un contexto que dé credibilidad a las imágenes del mundo narrativas que transforman mágica y simbólicamente una joya en arma, el bedeuten performativo o querer-hacer-al-decir en este caso, querer-hacer-al-mostrar un signo fetichizado, es accionado por una fuerza ilocucionaria que, además de estar animada por corrientes de voluntad dionisiaca, está validada como una de las posibles imágenes del mundo que son consideradas racionales, cuando el mundo de la vida o contexto social ha aceptado como no criticable, un ritual semiótico-concretista en el que un signo (garra-joya) forma parte del mundo objetivo de los significados.

Como síntesis de todo lo expuesto hasta el momento, podemos enunciar que,

‘Los Enunciados Performativos Estéticos Identitarios (EPEi) son acreditados ya que, incluso las sociedades científicistas contemporáneas incluyen imágenes míticas del mundo, otorgando, de este modo, a la identidad la condición de fenómeno comunicativo de imagen, animado por una fuerza ilocucionaria de origen mítico, narrativo y dionisiaco’

Sin duda alguna, si consideramos los efectos que, con carácter retroactivo, esta afirmación tiene sobre lo expuesto hasta el momento, podemos extraer significativas conclusiones. En primer lugar, podemos establecer que,

‘La identidad es un acto de imagen performativo animado por fuerzas ilocucionarias dionisiacas que representa el ser reiterándolo a través de signos estéticos mágico-mitológicos, por medio de lo cual, el ser se idealiza’

En otros términos, si damos validez a lo anterior, estaremos asumiendo que, una idealidad absoluta como el ser alcanza su condición, al reiterarse rituales semióticos de signos-fetichismo, a los que comprensiones mitológicas del mundo atribuyen facultades simbólicas y mágicas. Así, John Searle intuye en su lingüística que,

“El estado psicológico que expresa un performativo es una creencia”

Es decir, que la fuerza que nos anima a realizar los actos de comunicación que definen nuestra posición en el mundo por medio de la identidad es la de creer, la de esperar, la de tener fe...relaciones de confianza que vertebran todas las sociedades del mundo, sobre imágenes colectivas completamente inaprehensibles por el discurso racionalista de la ciencia.

Por lo tanto, la justificación mitológica del ser por medio de la identidad, lejos de entenderse como un febril acceso de vitalismo nietzscheano, es perfectamente identificable en cualquier sociedad y, de hecho, cuanto más avanzadas se consideran, más confianza depositan en la revisión de sus mitos.

Es por esto que,

‘Las imágenes míticas del mundo dotadas de un vigor dionisiaco renovado, han saltado enérgicamente de su reclusión en el romanticismo de las tradiciones y la antropología, para ubicarse en el mismo centro de la socialización contemporánea pues, la fuerza que acredita la potencia de las actuales redes sociales digitales procede de una representación mitológica del mundo’

En consecuencia, sin detenernos demasiado en esta idea, el concretismo que habilita la creencia de que las acciones rituales que se efectúen sobre un fetiche, provocarán que la traslación al mundo externo de esas operaciones, recaigan sobre aquello que representa el signo, nos muestra un régimen de verdad, que permite que signos y significantes coexistan en un mismo plano. Este hecho, aunque el etnocentrismo de las culturas occidentales considere propio del pasado o de sociedades no desarrolladas, es lo que justifica y da sentido, como hemos insinuado, a los mecanismos de acción de las redes sociales contemporáneas.

Por este motivo, los espacios sociales digitalizados optimizan, ejemplarmente, las potencialidades metafóricas del lenguaje, permitiendo que los medios lingüísticos propios de la comunicación física, pasen a la digital y se enriquezcan, en este tránsito, de múltiples polisemias que inflaman los significados.

De esta manera, se profesa una creencia firme en que las interacciones que se desarrollan digitalmente entre iconos, signos lingüísticos, fotografías, animaciones, videos y un sinnúmero de objetos partícipes de los procesos de significación social en las redes, tengan las mismas consecuencias entre los significantes que representan.

En consecuencia, cuando solicitamos la amistad de otro usuario en una red social, no lo hacemos por medio de un acercamiento verbal que genere una relación de confianza progresiva como lo haríamos en la realidad no digital. La imagen del mundo que habilita como válida la racionalidad con la que socializamos en redes, permite que aceptemos, como razonable, que un ritual semiótico realizado entre signos, 'prometa' que, en correspondencia, se reproducirá en el plano de la fisicidad.

Finalizando el proceso descrito, recibiremos un aviso, un ilocucionario digital de hecho, que nos confirma que: '(...) y tú ahora sois amigos'. Con esta comunicación, estamos creyendo en un régimen de confianza al que damos la calidad de 'verdad', que nos asegura que, cuando encontremos en una cafetería o un parque a nuestra amistad digital, ya se habrá recorrido un buen trecho, para que se materialice la empatía física.

Esto en aquellas redes sociales cuyo fin es facilitar encuentros físicos ya que, en aquellas en las que los encuentros no trascienden el espacio social digital, los rituales semiótico-concretistas pasan a ser sígnico-animistas dado que los signos, territorializados exclusivamente en lo digital, dejan de relacionarse de manera lógica por medio de una sintaxis, para relacionarse entre sí animados causalmente con la verbalidad que expresa la capacidad de acción de sus significados.

En conclusión,

'Tanto en el ritual realizado por un chamán, como en la fuerza performativa de nuestras identidades, así como en las relaciones de confianza que se establecen digitalmente, el orden del mundo se confunde con su representación lingüística'



Analícemos, a continuación, las consecuencias que tiene todo lo anterior sobre los actos comunicativos estéticos de la identidad, para lo que nos apoyaremos, nuevamente, en el ejemplo [E_{RATCHET}].

Haciendo una síntesis-recordatorio de los elementos que constituyen nuestro ejemplo, podemos reconocer los siguientes:

CONSIGNA [C] : {Yo soy una ratchet }

[EPEI] : { EPE₁: Uñas postizas, EPE₂: Tatuajes, EPE₃: Extensiones de cabello, EPE₄: Ropa deportiva, EPE₅: Cadenas y aros de oro, EPE₆: Marcas de lujo }

[ACE] : Cerrados (narrativo-mitológico)

EFFECTOS PRODUCIDOS:

Sobre el mundo objetivo (EMISOR/A):

Modificaciones Corporales [MC]

Sobre el mundo social (EMISOR/A+RECEPTORES/AS):

Transformaciones Incorporales Semióticas [TIS]

Sobre el mundo subjetivo (RECEPTORES/AS): Actos

Perlocucionarios [AP]

En primer lugar, hemos de destacar el hecho de que ya en la obra de J.L. Austin se reconocía, en los enunciados performativos, la propiedad de no ser verdaderos ni falsos ni referirse a otros enunciados. Trasladando directamente este principio a la TEPEi, podemos afirmar que, puesto que estos enunciados son siempre afirmaciones autorreferenciales que consigan realidades identitarias con una fórmula del tipo {Yo soy una ratchet }; efectivamente, están exteriorizando señales indicativas subjetivas, que definen la identidad del emisor/a, y que no pueden ser expuestos a ningún juicio crítico, ni pueden participar, directamente, de proceso de entendimiento y validación alguno, puesto que, si consideramos este caso contextualizado en una sociedad occidentalizada, las apreciaciones subjetivas siempre quedan fuera del campo de acción de las imágenes racionalistas científico-instrumentales del mundo.

Sin embargo, un EPEi no siempre es entendido como una expresión

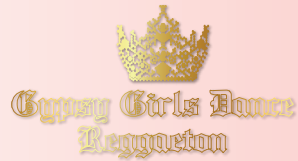
incuestionable de la subjetividad del emisor/a, porque, si bien es absurdo que el receptor/a ponga en duda, objetivamente, que la realidad psicológica que anima el enunciado estético performativo exista, los Agenciamientos Colectivos de Enunciación que validan un EPEi, no siempre respetan y dan por válidos los ilocucionarios emitidos por el sujeto.

Si hacemos un paréntesis en este caso, con un ejemplo teórico que nos hable de cuestiones de género, cuando a un individuo los ACE hegemónicos le asignan una identidad 'masculina' y este sujeto, por medio de una serie de EPEi, lanza consignas que afirman que su realidad subjetiva interior es 'femenina' o 'no binaria', se está generando un conflicto que requiere de un proceso de entendimiento que, sobre determinado contexto social –mundo de la vida en Habermas–, proyecte imágenes del mundo que tengan en cuenta una configuración no binaria del género.

Por lo tanto, nos encontramos ante un caso especialmente significativo que pone de manifiesto la capacidad de los EPEi, para promover la sustitución de ciertos agenciamientos colectivos, por imágenes del mundo inclusivas completamente.

Con esto, el signo reclama la realidad que significa y, por otra parte, tiene capacidad para reivindicar aquellas imágenes del mundo (ACE), que lo integren por completo en el cuerpo social. Esta capacidad resiliente de los significantes, es la que mantiene siempre activa la Guerra Semiótica, que el poder declara a los símbolos empoderados, esterilizando su fuerza ilocucionaria por medio del mercado.

En conclusión, la validación que un mediosocial ofrezca a los enunciados performativos estéticos que definan la identidad de los individuos que lo forman, requiere, tal y como afirmaba J. Searle, un estado psicológico de los/las participantes en ese acto de comunicación, predispuesto a la creencia. Esto es así, puesto que aunque los regímenes científicos de verdad afirmen que un individuo puede tener un género no binario, si no hacemos intervenir en este proceso de entendimiento imágenes míticas del mundo que otorguen a las subjetividades la posibilidad de formar parte de lo colectivo, nunca será eficaz ningún mecanismo de cohesión social.



Con todo lo anterior, los EPEi poseen una naturaleza dogmática doblemente afirmada. Por un lado, la consigna {Yo soy una ratchet} es una afirmación autorreferencial incuestionable para quien la expresa, pues procede de la conciencia que el sujeto adquiere de su propia subjetividad, en lo que Husserl denomina 'La vida solitaria del alma'. Por otra parte, puesto que el/la receptor/a ha de realizar un acto por medio del cual se dé por verdaderas las realidades subjetivas de la otredad, que no siempre encuentran una equivalencia en su propio yo, el régimen de racionalidad que aplica es, necesariamente, de orden mítico, dado que implica que la validez discursiva se concede considerando valores basados en las creencias, las supersticiones, las tradiciones, la religiosidad, los afectos, la confianza... es decir, una tupida red psico-afectiva y sociocultural de concesiones de verdad, no perteneciente a ningún código racionalista de entendimiento.

Para finalizar con este desarrollo, en el que se pretendía explorar las connotaciones dogmáticas de los EPEi, destacar que, a propósito de los ACE o imágenes del mundo que permiten que un proceso de entendimiento comunicativo se abale, decir que se da la peculiaridad de que, un mismo enunciado performativo puede ser acreditado o no, dependiendo de las circunstancias que lo acompañen. Esto se traduce, en que sobre un enunciado se aplique un régimen de verdad mitológico o racionalista, en función a los parámetros que definan el contexto.

Conforme a lo anterior, si caminando por la calle nos cruzamos con una persona vestida de un modo que no nos ofrece confianza, si el encuentro se produce de día y en un lugar concurrido, aplicaremos una racionalidad que no dará credibilidad a nuestros prejuicios y, en consecuencia, no alteraremos nuestro recorrido. Si, por el contrario, el mismo fenómeno se da durante la noche en un espacio deshabitado, la racionalidad que aplicaremos estará, muy probablemente, destilada de una compleja amalgama de emociones y pensamientos, que solo podríamos justificar mediante un discurso, que diese por válidas las decisiones tomadas en base a creencias.

En síntesis, se autentificará o se denegará un mismo enunciado performativo estético, dependiendo de si las circunstancias que lo acompañen, nos induzcan a filtrarlo a través de las creencias o de la razón.

La vida requiere de imágenes lingüísticas del mundo que generan identidades socializadas en grupos, que comparten patrones de interpretación cultural. Estos colectivos humanos definen sus identidades en base a un Saber Mítico Colectivo **04.05**, elaborado sobre la particularidad de los rituales de los significantes.

En consecuencia, estas imágenes míticas del mundo que definen la identidad ponen a disposición del individuo, un 'núcleo de conceptos y suposiciones básicas' que, dada su naturaleza narrativa, hacen que esta inteligencia común, no solo tenga una substancia mitológica sino, al mismo tiempo, narrativa. Expresado de otro modo, estas imágenes del mundo precipitan históricamente, generando un sedimento intelectual de orden narrativo, que configura un saber colectivo mítico activado por impulsos dionisiacos.

El saber mítico-narrativo de carácter colectivo es el sumatorio del grueso de imágenes míticas del mundo que configura un agenciamiento colectivo de enunciación de naturaleza mitológico-narrativa. Esta racionalidad no cientificista vasculariza órganos esenciales del mundo de la vida, a través de lo que G. Deleuze define como Regímenes de Signos o Máquinas Semióticas que, según lo anterior dispondrían de un carácter mitológico-narrativo.

De esta manera, podríamos hablar de máquinas semióticas mitológicas que serían aquellas que habilitan regímenes de racionalidad que aceptan la validez lógica de la puesta en contacto del mundo de los signos con el de sus significados. Esta 'magia semiótica', haría que esta suerte de máquinas redundase en su propia substancia signica, por lo que podríamos denominarlas Máquinas Hiper-Semióticas.

Estas máquinas hiper-semióticas dotadas de una inteligencia mítica-narrativa, licitan socialmente los enunciados performativos estéticos identitarios (EPEi), que se alimentan de fuerzas ilocucionarias dionisiacas.

J. Habermas define en su TAC, a este saber colectivo como 'saber garantizador de identidad', con lo que son diversos los razonamientos que nos conducen a reforzar la idea de la naturaleza mítica de la identidad y, con ella, del ser.

Naşho Toribio



NOTAS

04.01

En línea con los anterior y, retornando a **Derrida**, decir que en su texto **La Voz y el Fenómeno**, establece que el sonido, producido por la voz humana articulada en fonemas, es el más ideal de los signos pues emana del ser, teniendo como consecuencia su **auto-afección**, puesto que podemos escucharnos al mismo tiempo que hablamos.

Derivado de la aplicación a esta investigación del mundo sonoro del ser que Derrida evidencia, proponemos considerar el ámbito de la música y la danza, como una expresión audible del ser, manifestada por medio de enunciados performativos estéticos encarnados.

El motivo por el cual introducimos estas manifestaciones que, tipológicamente, son consideradas formalizaciones artísticas es porque, al mismo tiempo, topológicamente son EPE que todo individuo puede expresar, sin tener conocimientos de música ni danza, empleando como medium creativo, exclusivamente su cuerpo.

Las características performativas que se asignan a la música y la danza como enunciados estéticos emitidos sin otro soporte material que el del propio cuerpo, equiparan estos EPE al resto de los ilocucionarios que configuran la identidad.

No vamos a detenernos a analizar las razones antropológicas que aproximan estas expresiones a los procesos de definición identitaria, por ser un aspecto teórico a propósito del cual, se han realizado numerosos y excelsos trabajos. Por otra parte, es obvio que ninguna expresión creativa es tan inmanente a la corporeidad humana como bailar y cantar, que no requiere de más artificios culturales que la propia condición social.

En suma, del mismo modo que Jacques Derrida plantea la voz como el significante absoluto por emanar directamente del ser, podemos enunciar que:

‘La música y la danza representan la idealidad de los signos ilocucionarios del lenguaje estético de la identidad, pues se manifiestan

por la acción no mediada de los cuerpos.’

O lo que es lo mismo:

‘El ser expresa su idealidad por medio de la acción significativa de los cuerpos danzando’.

Esto es así dado que, si la identidad es el significante estético del ser, necesariamente su esencia ideal siempre está mediada por el cuerpo.

Para comprender hacia dónde nos direcciona la conclusión anterior, que establece la música y la danza como las expresiones estéticas ideales de la identidad, realizaremos un breve recordatorio de la estética nietzscheana.

Friedrich Nietzsche, en su texto **El Origen de la Tragedia** afirma que el sustrato del arte es, eminentemente, trágico. En la tragedia se afirma la superación de la temporalidad a través de la música, que permite una vivencia directa sin mediación simbólica alguna, de la eternidad. La naturaleza de la música es puramente dionisiaca, por lo que se halla, siempre presente, en cada expresión de lo trágico.

Terminando por dotarla de una esencia exclusivamente dionisiaca, como hemos planteado, Nietzsche adopta como propia la definición que A. Schopenhauer hace de la música. En este planteamiento, establece que lo musical carece de un vínculo representativo con la realidad como las artes plásticas figurativas tratándose, por el contrario, de un reflejo inmediato de la misma voluntad, (re)presentando, frente a lo material y sensible, la realidad en sí misma.

Relacionando, por lo pronto, de manera somera, la dualidad apolíneo-dionisiaca y la Teoría de los Enunciados Performativos Estéticos Identitarios, podemos establecer una correspondencia entre los EPEi sensoriales, manifestados por modificaciones corporales (maquillaje, joyería, tatuaje...); y las expresiones apolíneas. Paralelamente, es razonable establecer la misma correspondencia entre los EPEi ideales, representados, fundamentalmente, por la danza como corporalización espacial de la música; y las corrientes dionisiacas.

Para apoyar este argumento, aprovecharemos el estudio de las conclusiones estéticas de Nietzsche, que aún asignando un carácter dionisiaco a la tragedia, reconoce antítesis estilísticas radicales entre el espacio musical del coro, gobernado enteramente por el lirismo ebrio de Dionisos, y la luz de Apolo que visualizamos en la escena, por medio del lenguaje presente en el texto dramático, el color de los ropajes y el movimiento de los actores y actrices, entre otros caracteres sensibles. Por esta razón, a pesar de que una expresión sea finalmente manifestada por medio de un lenguaje dionisiaco (música) o apolíneo (artes visuales), la ebullición que empuja cualquier formalización estética, es siempre de origen dionisiaco. En consecuencia, todos los enunciados performativos estéticos identitarios, tanto los sensuales (expresados mediante artificios), como los ideales (expresados mediante el cuerpo), están avivados por la embriaguez vitalista de Dionisos.

Como síntesis de todo lo anterior, podemos afirmar que, si la energía que origina los enunciados performativos estéticos identitarios es de naturaleza dionisiaca, en consecuencia, la denominada fuerza ilocucionaria está, igualmente, activada por Dionisos.

Anteriormente, hemos identificado esta fuerza, con la *bedeuten* performativa o querer-hacer-al-decir. Esta voluntad de expresar, es lo que hace que los enunciados performativos estéticos constituyan un lenguaje por medio del cual se construye la identidad, significante contingente y estético del ser.

Afirmábamos que el ser, (re)presentado por redundancia en los signos estéticos identitarios es devuelto insistentemente al presente de lo que adquiere la naturaleza ideal absoluta.

Seguidamente se ha planteado que Derrida asigna al fonema, en tanto que sonido, la condición de signo ideal pues es la voz directa del ser. En este punto, es donde hemos extendido este postulado a nuestra investigación, para afirmar que, en tanto que no requiere otra mediación que la del cuerpo, la danza y, en consecuencia, la música, son enunciados performativos estéticos con un carácter ideal. Con ello, la expresión ideal del ser es la producida por el cuerpo a través de la danza.

04.02

Para ello regresemos, momentáneamente, a la estética formulada por F. Nietzsche, para destacar que lo trágico no se encuentra en el deleite estético de la belleza y la apariencia de lo que se entiende convencionalmente como arte, reside en la aniquilación dionisiaca de la individualidad, que se alcanza trascendiendo lo sensible, abrazando, de este modo, lo eterno y universal.

Es lo que Nietzsche denomina superación del *Principium Individuationis*, que implica desdibujar los límites, artificialmente establecidos, entre humanidad y naturaleza.

La consecuencia fundamental de lo anterior, es el conflicto que desata entre la consideración teórico-apolínea del mundo y su opuesta trágico-dionisiaca. Si bien el teatro trágico griego vio su fin a consecuencia del imperativo del saber y del optimismo científico derivados del socratismo estético, por su parte la concepción estrictamente racionalista del mundo, expulsa la poesía, y aniquila la capacidad creadora de mitos que proyectan la dimensión trágica y creativa del ser.

Al mismo tiempo, para comprender la extensión de esta oposición entre racionalidad y mitología que agita la realidad humana, es interesante recordar, brevemente, la filosofía idealista de **Friedrich Schiller** que propone emplear la fuerza liberadora de lo sensible para llegar a una forma elevada de cultura, adoptando así un nuevo principio de realidad de orden estético, lo que conlleva la destrucción anhelada por Nietzsche del ***Principium Individuationis***.

04.03

Previamente al análisis de las reflexiones en torno a la idea de racionalidad elaboradas por **J. Habermas**, es necesario describir lo que él mismo denomina: ***Mundos de la Vida***. Con esta idea, se está refiriendo a los contextos socioculturales que constituyen el trasfondo que los participantes de un proceso de entendimiento, ejecutado por medio de acciones comunicativas, consideran constituido por convicciones aceptadas como a problemáticas o incuestionables.



Estos entornos normativos, constituyen los Agenciamientos Colectivos de Enunciación (ACE), que hemos tomado de la lingüística performativa de Gilles Deleuze y que, por su parte, en la TAH de John Searle, definen las Reglas Constitutivas que normativizan la comunicación.

Cuando una situación requiere un proceso de entendimiento, la acción se desarrolla dentro del marco constituido por un 'Mundo de la Vida' particular y variable, dentro del que se encuentran inmersos los agentes implicados, que formalizarán la comunicación, con la mediación de las Imágenes del Mundo que asuman como propias, con la finalidad de hacer efectivas una serie de pretensiones de validez características.

Estableciendo un paralelismo entre estas representaciones mediadas del mundo y la confrontación entre sensualismo y racionalismo, descrita por F. Nietzsche, lo que en J. Habermas constituyen las Imágenes del Mundo que una sociedad fortalece cada vez que activa un proceso de entendimiento, corresponde a lo que Nietzsche engloba dentro del término 'cultura'. En consecuencia, La Cultura Socrática, la Artística y la Trágica identificadas por el pensamiento nietzscheano equivaldrían a tres imágenes del mundo bien distintas, dentro de la Teoría de los Actos de la Comunicación.

Al igual que en Nietzsche, por medio de la TAC se denuncia un proceso de constante racionalización científico-instrumental de las Imágenes del Mundo contemporáneo, destacando, fundamentalmente, las que Habermas denomina Imágenes Cerradas del Mundo (Míticas) e Imágenes Abiertas del Mundo (Racionales).

04.04

Una vez que hemos reconocido la resiliencia estética de la identidad, subyacente en su substancia dionisiaca, es necesario que, remitiéndonos a nuestro caso de estudio, determinemos qué racionalidad es la que, de modo libre y natural, trata de ser aseverada, como imagen del mundo, en los procesos ilocucionarios estéticos de construcción identitaria.

En primer lugar, tal y como se ha sugerido anteriormente, las interpretaciones lingüísticas del mundo que cimientan los marcos de entendimiento comunicativo y, con ello, de socialización; según J. Habermas están sustentados por estructuras semióticas responsables

de la conformación de la identidad que, a su vez, son armadas por entrecruzamientos de fibras discursivas procedentes del mundo objetivo con un fin teleológico, del mundo social con un fin normalizador y del mundo subjetivo con el fin de expresar la realidad interior del sujeto.

Trasladando los hallazgos teóricos anteriores originados por la Teoría de la Acción Comunicativa (TAC), sobre nuestra Teoría de los Enunciados Performativos Estéticos Identitarios (TEPEi), podemos decir que,

'Las afirmaciones autorreferenciales estéticas que conforman la identidad son la (re)presentación poética que permite la idealización del ser, por medio de la reiteración de su signos expresivos, resonando simultáneamente en el estrato objetivo, el subjetivo y el social del individuo'

Como consecuencia de lo anterior, el ser se substancia en un determinado mundo de la vida, por medio de un sistema de anclaje de tres componentes que, en cada una de sus actualizaciones estéticas identitarias, informará de su posición relativa con respecto a los objetos, a sí mismo y a la otredad.

Este sistema de navegación de la identidad por 'Los Mundos de la Vida' (Habermas), se basa en la capacidad que tiene el ser de reconocerse, en función a su idealidad absoluta (J. Derrida), en la contingencia de todas las auto-es escenificaciones (E. Goffman) a través de las que es (re) presentado y, en consecuencia, reanimado en el presente de manera indefinida, por los signos estéticos de la identidad.

Teniendo como Scaenae Frons, el panorama social que modula su poder performativo, asumiendo la regulación de las imágenes del mundo que se hayan convenido colectivamente en cada contexto para activar los procesos de entendimiento, el ser se socializa encarnado en lo estético para participar, caracterizado de esta manera, en los procesos de validación en los que se involucre para, en consecuencia, colaborar con los regímenes de racionalidad correspondientes.

Poner en relieve el hecho de que el ser, gracias a esta flexibilidad metafísica, en cada uno de los territorios del mundo de la vida a los que se ancla con sus tres coordenadas de navegación (objeto, sujeto y otredad), entra en contacto con códigos de validación autóctonos que no necesariamente tienen una naturaleza estrictamente racional. Aún y así, cuando el ser se mimetiza con un contexto de comunicación racional pura, los medios de expresión, necesariamente, habrán de adoptar una rostridad física, que nos permite asegurar que,

‘Incluso los regímenes de racionalidad científico-instrumental absolutos, cuando establecen las acciones comunicativas que los verifican, son canalizados a través de los medios expresivos de la estética’

Expresando esto de otro modo y, regresando para ello al campo de batalla semiótica entre las Imágenes **Míticas y las Imágenes Racionales del Mundo**, aún las representaciones construidas por un método científico puro, cada vez que requieren, inevitablemente, de un acto de comunicación para formularse, contrastarse, difundirse o aplicarse, han de decantarse por los tamices de la sensualidad, pues, al menos en la actualidad de las inteligencias humanas, ninguna realidad no sensibilizada puede comunicarse.

Por ello,

‘La racionalidad estricta es imposible ya que la argumentación racional es (de)codificada por medio de lo estético y lo sensible’

Hasta aquí, se ha establecido el sustrato que nos permite bosquejar la noción de racionalidad relativa planteada por Habermas. Efectivamente, no podemos hablar de régimen de racionalidad asignando esta capacidad cognitiva a lo que identificamos como puramente científico, sino que lo que Habermas nos plantea como racional está determinado por la imagen del mundo a la que se subordina y que

podría corresponder, como de hecho sucede, con una imagen cerrada del mundo de carácter mitológico-narrativo.

Las imágenes que permiten una comprensión mítica del mundo poseen una visión totalizante, que difumina los límites semióticos entre significante, significado y contexto. Por lo tanto, las relaciones concretistas que vinculan mágicamente significante y significado, producen una confusión sistemática entre nexos internos y nexos externos de sentido.

Las relaciones establecidas por los nexos internos de sentido se dan entre significantes, mientras que los nexos externos vinculan objetivamente los significados. En las imágenes míticas del mundo, el mundo de la vida y sus representaciones lingüísticas están ubicados en una dimensión común, lo que permite que los fenómenos objetivables puedan adquirir la condición de signo, y las estructuras signicas ser consideradas como objetos.

Por esta razón, si un significante recibe atributos de objeto, su función pasa de ser exclusivamente comunicativa y regirse por relaciones semióticas, a ampliarse fenomenológicamente, diversificada a través de las acciones, lo que genera un bucle mágico que liga la significación, con las relaciones causa-efecto.

Con ello, por ejemplo, si una pequeña talla antropomórfica es el signo que representa a un ser humano en particular, en una sociedad que acredite una imagen mítica del mundo, si enterramos el fetiche, estamos poniendo en marcha un fascinante proceso ilocucionario que pretende que su significado es decir, una persona, corra la misma suerte en el plano causal de la realidad objetiva.

Nos encontramos ante una suerte de acto ilocucionario que, trasponiendo los términos propios del performativismo lingüístico clásico, no se limita a hacer cosas con palabras sino a hacer cosas con signos con la intención de que, la realidad que estas acciones signicas representan afecte, homotéticamente, al mundo objetivo de los significados.

En este peculiar ilocucionario, la acción que recae sobre el signo es, en sí, otro signo pues la acción de cubrir con un puñado de tierra una talla de madera que representa a un hombre o una mujer, es una acción simbólica pero, al mismo tiempo, es la representación simbólica de una acción real.



04.05

Dentro de la exposición que Habermas realiza en su TAC sobre las diferentes imágenes del mundo que apoyan sistemas de racionalidad diversos, plantea un concepto especialmente interesante y que identifica como una de las características que mejor definen las sociedades contemporáneas occidentalizadas: 'El Utopismo'.

En su texto, Habermas desvela el error cometido al considerar que, el hecho de definir el mundo por medio de una imagen racionalista, aseguraría que la vida devendría en una realidad perfectamente racional.

Es evidente que, el planteamiento que revela Habermas, está poniendo en contacto el nivel de las relaciones establecidas entre signos y el de las que vinculan a los significados. De este modo, la sociedad contemporánea ha confundido la representación del mundo codificada por lenguajes científico-instrumentales, con la fisicidad tangible de las cosas.

Tal y como hemos explicado suficientemente, esperar que, realizando una serie de rituales semióticos con los signos la realidad de los significados adoptará un comportamiento coherente con el que hemos definido por medio de abstracciones, es simple y llanamente, el resultado de la aplicación de un régimen mítico de racionalidad.

Con esto,

'El sistema de verdad hegemónico de la sociedad actual, que desvirtúa las imágenes mitológicas del mundo en defensa de un racionalismo incuestionable, se apoya, paradójicamente, en regímenes míticos de racionalidad. Esto es así dado que, mientras necesitemos de los signos para comprender el mundo, no estaremos 'a salvo' de los mitos'

Matizando la diferenciación de imágenes del mundo realizada anteriormente, en la que distinguíamos imágenes cerradas (míticas) y abiertas (racionalistas), encontramos apropiado mencionar lo que J.Habermas define como **Procesos de Decentración de las Imágenes del Mundo**, que describen la transición de las sociedades desde los sistemas de entendimiento apoyados sobre las imágenes míticas elaboradas en base a una visión egocéntrica, hacia mecanismos de validación que, con soporte en las imágenes racionalistas, amplían su campo visual hasta abarcar una óptica de escala social.

No obstante, las formas de vida social no se asientan exclusivamente sobre axiomas racionalistas decentrados institucionalizados, pues no todos los agenciamientos colectivos son de índole científico-instrumental, por lo que no podemos analizar a toda una sociedad desde la perspectiva de un único régimen de racionalidad.

Nacho Toribio

Nacho Toribio

05 LA GUERRA SEMIOTICA

Si a propósito de la idea de conflicto sígnico, hasta el momento hemos venido realizando breves apuntes, a continuación, y con la intención de analizar la belicosidad simbólica de la imagen-ícono, revisaremos algunas reflexiones del filósofo catalán Xavier Rubert de Ventós, al respecto de lo que denomina La Teoría del Informativismo. Esta referencia a la noción de informativizar una sociedad, nos permitirá retomar planteamientos anteriores en los que se anunciaban los mecanismos activados por el poder para anular la potencia semiótica de aquellas identidades grupales que se consideran socialmente molestas. Observábamos cómo, al analizar el carácter social de los actos ilocucionarios de imagen, nos era posible concluir que existen determinados Enunciados Performativos Estéticos Identitarios autorizados por los Agenciamientos Colectivos de Enunciación (ACE) de carácter mitológico-narrativo, que los sistemas democráticos modernos combaten de manera sibilina, pues no tienen capacidad jurídica para hacerlo de otra forma, si no es por medio de la minusvaloración desde las élites políticas y la presión de los sistemas económicos hegemónicos.



FUERZAS DE SEGURIDAD CUSTODIANDO UNA
SUCURSAL DE LOUIS VUITTON ANTE LA AMENAZA DE
SAQUEOS

LA GUERRA SEMIOTICA



También mencionábamos la inquietante posibilidad de que un signo, de modo metafórico, pero también literal, pueda convertirse en un arma.

Por lo tanto, si en los regímenes de significación hemos sido capaces de intuir sus conflictos y sus armas, no nos será difícil poder llegar a la batalla.

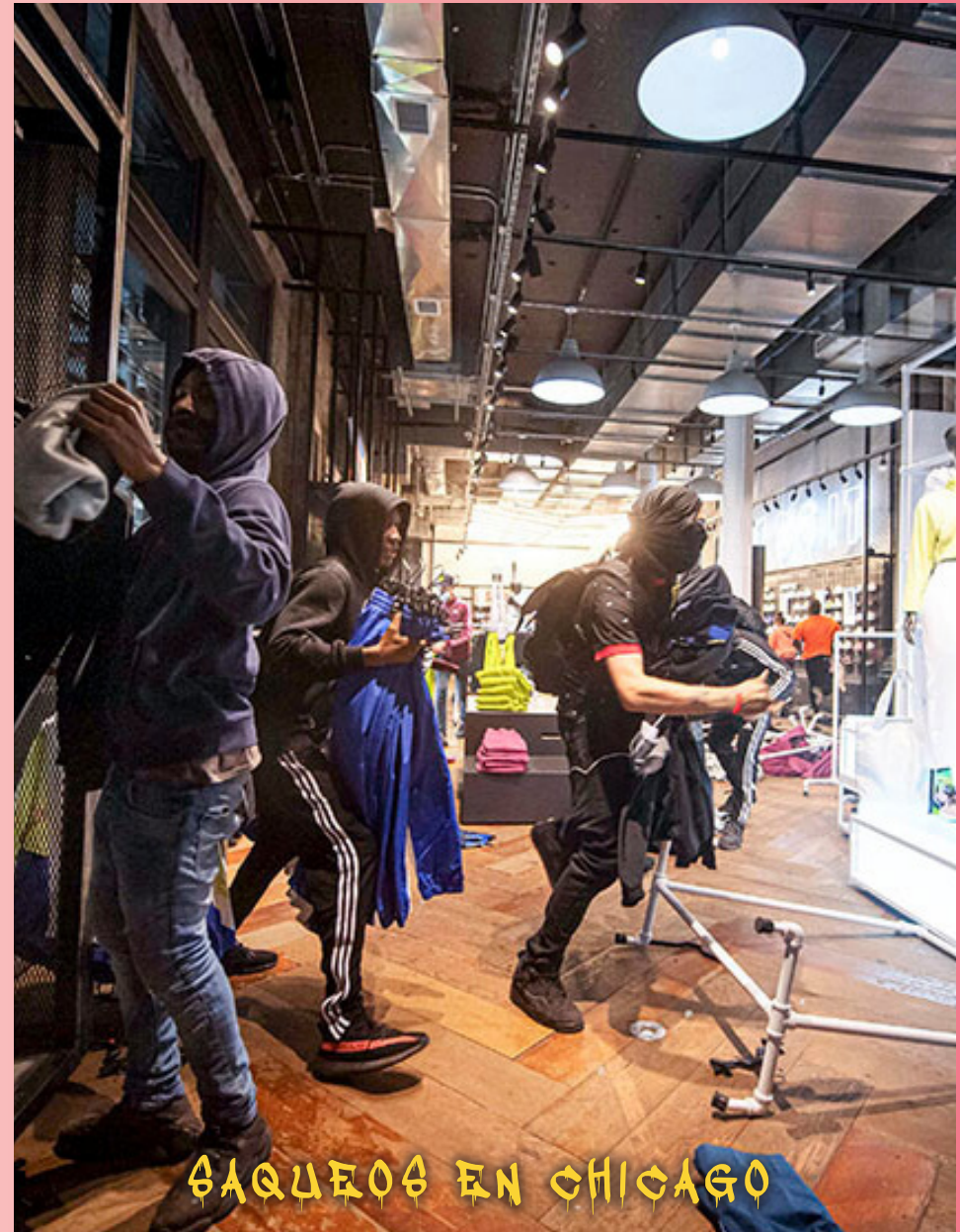
Por ello, nos apropiaremos de ciertas intuiciones de X. Rubert de Ventós, al respecto del Informativismo, para analizar una contienda inextinguible: La Guerra Semiótica.

Durante el **Symposium de Castelldefels** celebrado en **Barcelona** en **1972** e ilustrado por el epígrafe: **'Arquitectura, Historia y Teoría de los Signos'**, tuvo lugar un encuentro internacional que pretendía analizar la posibilidad de aplicar las teorías estructuralistas, en la elaboración de una semiótica de la arquitectura.

Entre los detractores de los postulados de **Levi-Strauss** participantes, se encontraba el pensador **Xavier Rubert de Ventós** que, durante su ponencia, describe el proceso de saturación de la comunicación. Así, según de Ventós, a medida que crece el ámbito comunicativo, los canales se van ampliando hasta que, en un último estadio, todos los productos que genera una sociedad son de factura comunicativa. De hecho, podemos llegar a afirmar que,

'Los intercambios sociales más relevantes que se realizan son los intercambios de signos'

Tomando de la Teoría del Informativismo la noción de transacción semiótica, es inmediato presuponer un valor monetario del significante. Sin embargo, extendiendo estas conclusiones a nuestro concepto de EPEi, los medios por los cuales se extirpa la potencia semántica de las identidades grupales, están más próximos al colonialismo cultural y al apropiacionismo que a los flujos comerciales. Perfilando un poco más la idea de valor del símbolo, por lo que respecta a aquellos que se originan en los procesos de significación social, cuanto más energía ilocucionaria para empoderar a una colectividad tengan los signos que ésta genere, mas valorados y, por lo tanto, ansiados serán, por sus grupos antagónicos. De esta manera, estamos en condiciones de definir el valor de los EPEi, en función de la peligrosidad social que las élites reconozcan en ellos como fuerza ilocucionaria.



Por ello,

‘En la Guerra de los Signos, la fuerza del ilocucionario de la identidad es percibida por el Estado como capacidad de revolución’

Es evidente que, los medios de movilización social identitarios son, en esencia, simbólicos. Pero el carácter representativo de la energía que conduce a los cambios semánticos sociales que estabilizan lo colectivo, no es despreciable para el poder que, tal y como hemos afirmado, reconoce en los enunciados estéticos de la identidad de ciertos grupos la condición de signo-arma.

El alcance del signo-arma es, obviamente, incorporal, pero no por ello deja de ejercer una insistencia corrosiva dilatada en el tiempo, que robustece la complexión identitaria de un grupo ejercitada por diferenciación. En este punto, el indicador de fuerza ilocucionaria del colectivo es detectado por su expresividad y entendido como ‘pintura de guerra’.

En este clima prebélico, el mercado, una vez detectados los performativos estéticos con capacidad de resistencia procede a su esterilización semiótica. Por ello, el signo-peligro es vaciado de su capacidad de acción significativa, pasando a ser una mercancía comercializada y, por lo tanto, despolitizada.

La neutralización de la pulsión política del signo es conseguida haciendo que éste cese en su función identificativa tribal, al dejar de ser un EPEi y sofocarse por completo su fuerza ilocucionaria. Así, sin su energía performativa, un significante deja de ser considerado como amenaza pues, el grito ilocucionario que lo lanzaba ha sido acallado. Como resultado, el enunciado estético performativo identitario ha perdido su capacidad enunciativa para performar una identidad, y ha sido reducido a la frágil momia estética del signo. Por este motivo, el significante embalsamado ya no afirma, refiere, ni identifica. Es una reliquia en venta con un poder percedero para significar.

Para finalizar, es una obviedad concluir que, una vez que se ha desactivado la diferenciación, se anula la necesidad de los procesos de entendimiento social. Es el totalitarismo de los signos sin sentido en el

que vivimos, de los significantes haciendo de cosas y refiriéndose a sí mismos. Este es el ‘baile de signos sin objeto’ al que se refería Rubert de Ventós al definir la semiofagia contemporánea, como consumo voraz de carcasas sígnicas sin significado.

Estos signos vacuos se reiteran pero no significan porque, aunque la reiteración es una condición esencial para generar un signo, esta condición es necesaria pero no suficiente, porque se ha de dar un querer-decir por parte del hablante, para que exista la capacidad de significar.

El querer-hacer-al-decir de un EPEi es su fuerza ilocucionaria. Es la voluntad de decir lo que el mercado, los medios de comunicación y los mundos del arte aniquilan, para esterilizar, forzosamente, los signos. Así, cuando seguimos una tendencia estética masiva de modo pasajero, es muy probable que no queramos decir nada y que adoptemos el signo material como requisito impuesto de pertenencia al grupo y, tal y como afirma J. Searle, nos adscribamos, temporalmente, a una normativa estética vacía, sin saber explicar en qué consiste o, incluso, sin ser conscientes de que estamos acatando una imposición del mercado.

Entonces,

¿Qué conduce al poder a esterilizar los enunciados performativos estéticos identitarios?

Primeramente, recordemos que la mercantilización del enunciado performativo estético hace que el signo pierda su evocación mitológica grupal y, disolviéndose en la indiferenciación del consumo masivo, disipe su fuerza ilocucionaria y, por tanto, su pulsión para empoderar. Más allá de que la monetarización de los EPEi alimente mercados como el de la moda, esenciales para el sistema hegemónico y que ocupan posiciones estructurantes de la espina vertebradora de las desigualdades sociales y las amenazas medioambientales mundiales, la peligrosidad social que el poder detecta en los significantes estéticos identitarios radica en que,

‘El vigor ilocucionario expresa la voluntad de transformar el cuerpo social por medio de la comunicación’

Rubert de Ventós se apoya en la lingüística de Ludwig Wittgenstein, esencial en la Teoría de los Actos del Habla, y en los planteamientos semióticos que Nietzsche expone en La Gaya Ciencia, donde sugiere que lo que se dice de un objeto, se deposita históricamente en su substancia de manera que, la creación y fortalecimiento de los signos implica la aparición de nuevas realidades. Con ello, Rubert de Ventós puede enunciar que,

“Los signos son carismáticas profecías de la situación que han de significar”

Por lo tanto,

“Los signos no solo representan una situación, sino que la provocan”

De este modo, si proyectamos una mirada sobre la noción searleana de acto de habla que define la comunicación como un actuar respecto a normas, la potencia que Rubert de Ventós toma, en última instancia, de Nietzsche y se la atribuye al signo, nos da idea de un poder revolucionario semiótico infinitamente superior al que reconoce la teoría clásica del ilocucionario (Austin-Searle).

Así, los enunciados performativos estéticos que construyen la identidad no solo son capaces de generar transformaciones incorporales semióticas (Gilles Deleuze) en el mundo social y activar procesos perlocucionarios (John Searle) que alteran la conducta del receptor en su dimensión subjetiva, sino que, según de Ventós,

“La existencia de los signos favorece la aparición de la realidad que significan”





Por lo tanto, aplicando lo anterior a nuestro trabajo, podemos decir que,

‘La existencia de signos que diferencien e identifiquen a un colectivo determinado favorece su empoderamiento.05.01 Por ello, el recurso más eficaz empleado por el Estado para limitar el poder grupal es vaciar de significado sus signos identitarios’

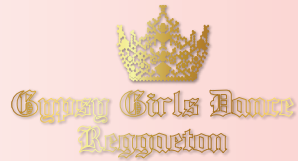
de que existan, realmente, las circunstancias sociales que representan. Es decir, pueden aparecer estéticas ratchet sin la necesidad de que se den las condiciones socioeconómicas en las que se desarrollaría, en condiciones normales, una ‘vida ratchet’.

En la actualidad, la inflación de signos estéticos sin significado social identitario, ha sido posible, entre otros factores, gracias a la digitalización de los canales de comunicación social. En consecuencia, no es disparatado suponer que,

‘Todos los signos que aparecen en las redes sociales y que simulan pertenecer al universo de la identidad, han sido previamente esterilizados y carecen de potencia ilocucionaria’

Por ello, más que de estructuras sociales digitales equivalentes a las tramas sociales táctiles, a día de hoy,

‘Lo que denominamos Redes Sociales son en esencia redes de signos sin significado, de efímera existencia, rápido tránsito y valor exclusivamente comercial’



Hasta el momento hemos planteado cómo el mercado somete al signo estético performativo a un proceso de fetichización desactivadora de significado identitario, reduciendo sus enunciados ilocucionarios a su soporte exclusivamente material, y comercializándolos en forma de tendencias efímeras de consumo masivo.

Durante la vida comercial útil que pueda tener un signo esterilizado de la identidad, éste emite una polisemia ruidosa que interfiere, intensamente, sobre la emisión de identidad singular de los grupos. Esto es así, dado que los significantes identitarios desactivados, tan solo necesitan de una exigencia estilística superficial para ser puestos en escena, sin necesidad de que existan, realmente, las circunstancias sociales que representan. Es decir, pueden aparecer estéticas ratchet sin la necesidad de que se den las condiciones socioeconómicas en las que se desarrollaría, en condiciones normales, una 'vida ratchet'.

En la actualidad, la inflación de signos estéticos sin significado social identitario, ha sido posible, entre otros factores, gracias a la digitalización de los canales de comunicación social. En consecuencia, no es disparatado suponer que,

‘Todos los signos que aparecen en las redes sociales y que simulan pertenecer al universo de la identidad, han sido previamente esterilizados y carecen de potencia ilocucionaria’

Por ello, más que de estructuras sociales digitales equivalentes a las tramas sociales táctiles, a día de hoy,

‘Lo que denominamos Redes Sociales son en esencia redes de signos sin significado, de efímera existencia, rápido tránsito y valor exclusivamente comercial’

En forma de signo haciendo de significado, las consignas identitarias que han adquirido peligrosidad social ilocucionaria por redundancia del grupo en cada individuo y, de cada individuo en el grupo, pasan a resonar el signo sobre sí mismo. Por ello, podríamos decir que,

‘Las redes sociales actuales son medios informacionistas, en los que se practica la semiofagia digital de símbolos de la identidad políticamente desactivados’

En estos espacios lúdicos digitales, practicamos un ocio que ya no está localizado en ciertas horas, sino que ha conquistado la continuidad de nuestro tiempo por medio de un batallón fragmentado de diversión instantánea. De este modo, cada vez que nos entregamos a uno de esos múltiples momentos en los que, a lo largo del día, abandonamos la dimensión física-social para estar presentes en la digital, participamos de un potente mecanismo contemporáneo de banalización de lo que podrían haber sido enunciados estéticos de la identidad. Sin embargo, sórdidamente, estos signos estériles embalsamados tienen la capacidad de reavivar zombies digitales de identidades sin existencia real.

En consecuencia, el enunciado que hemos planteado como tema central de este trabajo [E_{RATCHET}], desde que aparece en redes el propio término que designa a esta subcultura urbana femenina –esto es, la palabra ratchet–, ha dejado de ser un enunciado performativo estético identitario, pues ya circula en los foros sociales digitales en forma de grafemas-‘Rosalía’ desactivados de su fuerza ilocucionaria. Indudablemente, el momento en el que el [E_{RATCHET}], coagula en un grafema consumido en masa, se activan otros mecanismos relacionados con el desarrollo de la identidad como pueden ser los procesos de identificación.

Por lo tanto,

‘Más que de un baile de signos vacíos haciendo de cosas, lo que encontramos en las redes son danzas siniestras de signos haciendo de personas’

De esta manera,

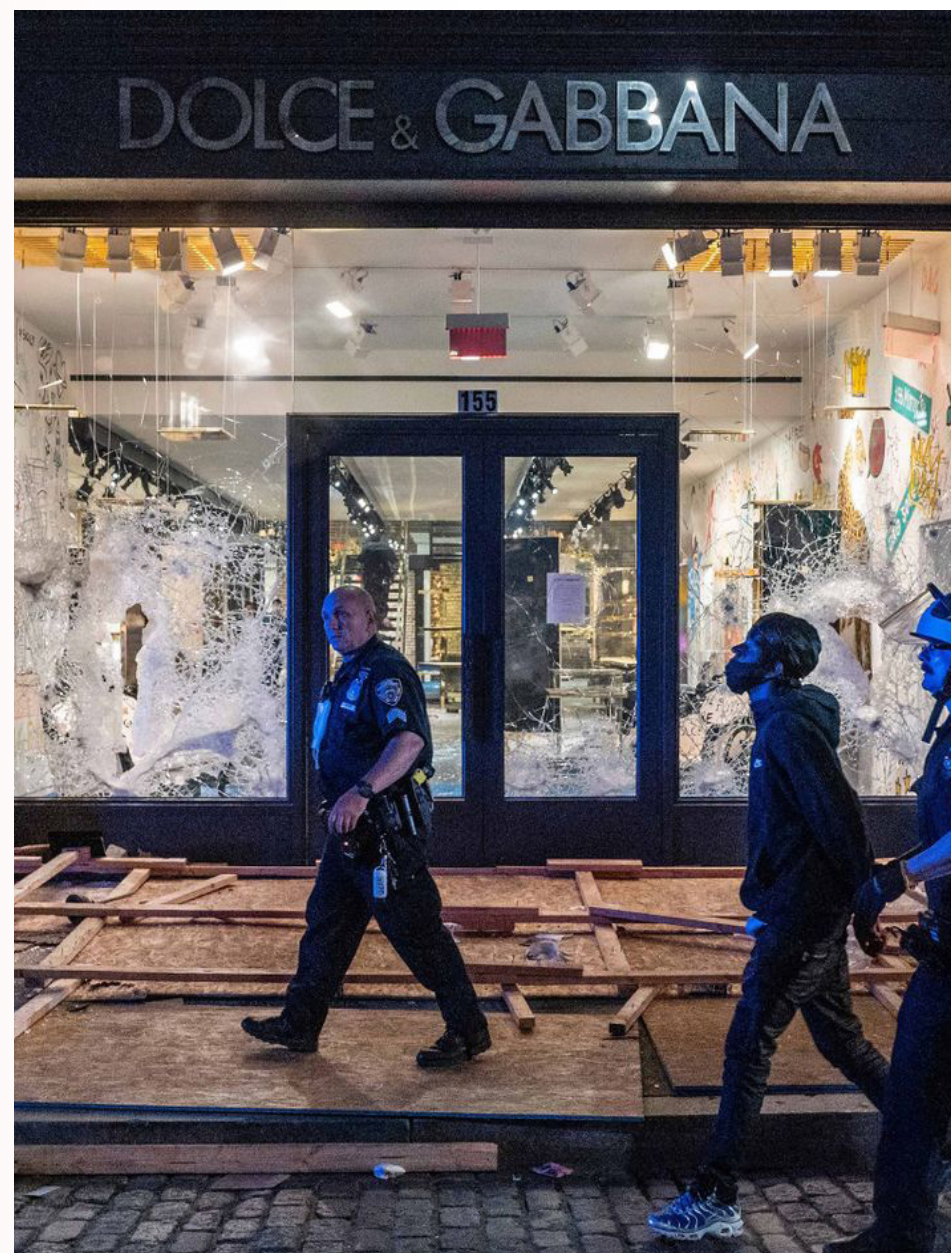
‘Ciertas subculturas digitales podrían no existir físicamente y tratarse de signos vacíos, suplantando identidades grupales sin presencia significativa en el espacio físico arquitectónico’

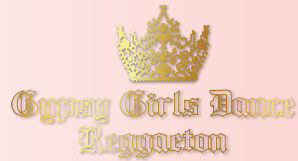
En este punto, cuando los signos extinguen su fuerza ilocucionaria para acceder al mundo digital, se activan nuevos medios de generación de significado social ya que, como tratamos de demostrar, aparecen ciborgs semánticos mitad signo, mitad identidad, capaces de influir en el desarrollo de los enunciados performativos estéticos identitarios de los cuerpos humanos en el espacio arquitectónico-social.

Es por ello que, el carácter mitológico que atribuimos a los agenciamientos colectivos que participan en la definición de la identidad, podría estar adquiriendo la naturaleza de epopeya digital de identidades incorpóreas encarnadas en hordas de cuerpos físicos adoradores de ídolos virtuales.

Para ello, es especialmente adecuado recurrir a las reflexiones de John Searle que afirma que el lenguaje no tiene problema en ser aplicado sobre los ‘personajes de ficción que existen en el mundo de la ficción’, por lo tanto, no tenemos ninguna dificultad en asumir la existencia de estos personajes fingidos, pues nuestra tradición cultural nos permite asimilar los procesos semióticos de la ficción, que son los mismos que los de los lenguajes convencionales.

Es decir, si afirmamos ‘Rosalía vendrá hoy de compras conmigo’ es probable que, si nos referimos a la cantante Rosalía, nuestra afirmación sea tomada a broma pues es extremadamente difícil que exista el grafema-‘Rosalía’ y, mucho menos, que se pueda corporeizar y salir de las redes sociales. Sin embargo, si afirmamos ‘Me voy de compras a buscar unas uñas como las de Rosalía’ los canales normativos del sentido estarán perfectamente a salvo, pues estamos comunicando que nos iremos de tiendas a comprar un signo.





Para finalizar, completando nuestra tesis de las identidades digitales nos es posible polemizar afirmando que,

‘Las redes sociales no son amplificadores identitarios sino, por el contrario, son campos de exterminio digital de las estéticas identitarias consideradas socialmente peligrosas por su capacidad de resistencia política’

Acorde con todo lo anterior, el campo de la batalla semiótica estará sembrado de lobos solitarios, escuadrones, formaciones guerrilleras y tantas otras metáforas militares deseemos idear para describir las configuraciones corporales que asuman las identidades al servicio de la ‘agresividad’ signica del ser.

Por ello, las fuerzas ilocucionarias animadas por lo dionisiaco avivan la lucha de las identidades, como proceso constructivo/destructivo, por medio del cual se definen, temporalmente, los mundos de la vida de lo ordinario. A propósito de lo anterior, J. Habermas plantea en su TAC lo que llama Teorías Cotidianas **05.02**, que podríamos definir como procesos de entendimiento no decentrados y, por lo tanto, mitológicos, en los que las identidades compiten entre sí para establecer la supremacía del mundo de la vida al que representan. Es decir, existen regímenes de racionalidad enfrentados por medio del conflicto entre máquinas semióticas que luchan por controlar las pretensiones de validez y, de este modo, de generación de verdad. Habermas otorga a estas Teorías Cotidianas, la misma solidez argumental con la que se edifican las Teorías Científicas, en el ámbito de los actos de comunicación de los investigadores.

Esta lucha por tomar el poder de los mundos de la vida, e imponer una imagen del mundo, llevada a cabo por las máquinas semióticas que agrupan a los agenciamientos colectivos, que fortalecen unos ilocucionarios estéticos y debilitan otros, da idea de la violencia con la que se pueden llegar a emitir las consignas litigantes, que pugnan por ejercer el dominio sobre los actos de comunicación social.

Estos conflictos entre regímenes de racionalidad van a ser librados por

dos naturalezas de máquinas de guerra. Por un lado se encuentran las racionales que defienden aquellas imágenes del mundo que, en términos nietzscheanos constituirían la cultura socrática que propugna la supremacía del racionalismo. Bien distintas serán las máquinas míticas, que hemos denominado hiper-semióticas compuestas por ejércitos de signos liberados de sus ataduras lógico-sintácticas que, por este motivo, han adquirido la capacidad de establecer las relaciones de causalidad propias de los significados. Estas máquinas incluyen en la controversia lo que F. Nietzsche define como cultura trágica encarnada por un sensualismo dionisiaco que pretende superar los límites entre naturaleza y cultura. Los signos ‘libertos’ que se alinean con la ofensiva contra el absolutismo racionalista, son los enunciados performativos estéticos identitarios, que las máquinas racionales de guerra combaten, fundamentalmente, por medio de la acción neutralizadora de significados identitarios que desempeña el mercado.

En síntesis, la noción de regímenes de racionalidad, nos ha permitido avanzar en el proceso de comprensión de las tensiones sociales expresadas en términos de enfrentamientos semióticos. En consecuencia, las imágenes científico-instrumentalistas que detentan el poder, reconocen un peligro en el empoderamiento acarreado de determinadas identidades estéticas, dado que se comparten visiones mitológicas que permiten concluir en que los signos tienen capacidad de acción revolucionaria.

Naşho Toribio

0125



NOTAS

05.01

Si, como venimos desarrollando en esta investigación, aplicamos la Peligrosidad Social del Signo Identitario que estamos sugiriendo, al caso de estudio [E_{RATCHET}], podemos establecer que, cuando una emisora realiza un acto de imagen mediante el cual expresa la consigna : {Yo soy una ratchet}, está manifestando en Primera Persona de Singular del Presente de Indicativo, una afirmación autorreferencial, que es construida mediante un EPEi formado por un sintagma de signos de imagen {Uñas, Tattoo, Oro...} que, en medida variable, produce unas modificaciones corporales, en este caso, sobre el sujeto que realiza el acto comunicativo de imagen.

Además de estas modificaciones corporales, la fuerza ilocucionaria que indican los elementos que conforman la apariencia descrita, tiene como intención generar unas alteraciones específicas en la conducta del recept-or/a que, simplificando, van a ser afectos negativos (rechazo-desprecio-indiferencia) que, en principio, no son la intención de la emisora o afectos positivos (respeto-miedo-deseo) que es exactamente aquello que se pretende con el enunciado performativo.

Sin embargo, la intención del enunciado no se limita a provocar una reacción psicológica, sino que su objetivo es enteramente semiótico. De este modo, los actos perlocucionarios, como hemos descrito anteriormente, definen la naturaleza de las TIS que van a recaer, en primer lugar sobre la propia emisora y, en segundo lugar, sobre el resto de cuerpos implicados en el acto de imagen.

En este punto, se genera un complejo rizoma de declinaciones semánticas posibles, que los ACE, habilitando las TIS, traducen en una diseminación de unidades protonarrativas en estado latente, que empiezan a insinuar, a través de un campo vectorial de posibles argumentos, tramas factibles de relatos-vida. Ese rizoma [E_{RATCHET}], permite empezar a establecer intuiciones narrativas como que, si se da un EPEi que un ACE licita como significante de {Yo soy una ratchet}, entonces la emisora se narra como una mujer empoderada, libre sexualmente que se organiza en grupos que podrían llegar a ser violentos. Nos habla de periferia, de delincuencia, de proxenetismo y tráfico de drogas... Lógicamente, este esbozo narrativo no

supone ningún compromiso pues en él se imprimen procesos de estereotipación y estigmatización que no son el objeto de este análisis pero cuya evidencia queríamos dejar clara.

El EPEi es emitido por el sujeto que se expresa y, dada su naturaleza redundante, se refiere tanto a sí mismo como al grupo al que pertenece. Si, teniendo en cuenta las aportaciones lingüísticas de Jacques Derrida, este enunciado performativo se reitera, el mismo enunciado es redundado por vari-os/as emisor-es/as por lo que deja de hacer referencia solo al emisor. Esta reiteración, hace que el EPE deje de ser una particularidad excepcional aislada y se transforme en signo identitario (EPEi).

Así, el EPE reiterado, hace que la realidad que significa se haga manifiesta, es decir, empoderamiento de feminidades estigmatizadas. En este momento, la fuerza ilocucionaria estética se ha condensado en signo-amenaza y el poder, principalmente por medio de la acción mercantilista, produce la esterilización del EPEi.

05.02

En este punto, ha lugar preguntarse por la naturaleza del significado que representan los signos identitarios en guerra. Para ello, extendiendo la división que Habermas determina entre las diversas componentes de un acto de comunicación a nuestra TEPEi (Teoría de los Enunciados Performativos Estéticos Identitarios), encontramos que, los ilocucionarios estéticos que construyen la identidad, como significante del ser, nutriéndose del saber narrativo-mitológico de los agenciamientos colectivos que los autorizan y que hemos dado en llamar 'máquinas hiper-semióticas', perpetúan la idealidad del ser reiterando los signos de la identidad. De este modo, podemos afirmar que,

'La identidad es un acto comunicativo estético cuyo contenido discursivo es el ser'

Con lo anterior, estaríamos realizando una abstracción del ser, por medio del mensaje emitido por la identidad performándose

en el tiempo y el espacio. En consecuencia, este acto tendrá una componente social, en tanto que el ser se expresa de modo identitario según la naturaleza del saber mítico del grupo en el que se inserta en cada momento. Pero al mismo tiempo, la manifestación del ser contará con una dimensión dramatúrgica preponderante, pues es por medio de la auto-escenificación, que la identidad expresada estéticamente, comunica y amplifica la subjetividad del individuo. Pero la faceta comunicativa que más nos interesa, en este punto, puesto que tratamos de seguir profundizando en la beligerancia de los signos y, podríamos afirmar que la identidad es una suerte especial de máquina signica encarnada, es sin duda la teleológica. De este modo, apuntaríamos con infinita cautela, la pragmática que moviliza la comunicación del ser. Así,

‘El carácter teleológico de la fuerza ilocucionaria que anima la identidad, determinaría que la finalidad de las acciones de comunicación del ser están orientadas a transformar el tiempo, el espacio y la otredad. De este modo, por medio de los enunciados performativos estéticos identitarios, el ser tiene la capacidad de alterar, a nivel semiótico, los mundos de la vida en los que interviene’

De lo anterior, se deriva una conclusión esencial para nuestra investigación, que consiste en el hecho de que el espacio, que siempre es arquitectónico, pueda sufrir alteraciones en su estructura semiótica, como consecuencia de la expresión identitaria estética del ser. No podemos olvidar, en este punto, que las transformaciones semióticas que produce el ser en el espacio arquitectónico, se encuentran mediadas por los actos perlocucionarios que éste genere y en consecuencia, por las reacciones psico-afectivas que alteren la conducta de todos los cuerpos implicados en el acto de comunicación. Por ello, en el contexto de la arquitectura, hemos de asumir que las transformaciones producidas por el ser, necesariamente adquirirán

un eco social, pues estarán condicionadas por las pasiones-acciones que movilicen al **ser-otro**.

B2

LA TEORÍA NARRATOLOGICA DE LA ARQUITECTURA TNA

En el apartado anterior, se ha expuesto una aproximación a lo que hemos denominado Teoría de los Enunciados Performativos Estéticos Identitarios. Este constructo teórico, por el momento en fase de desarrollo, se apoya sobre una concepción vitalista de la existencia, que nos conduce a plantear la identidad como el resultado de una poiesis estética generadora de significado social.

La TEPEi se basa en el hecho de considerar la estética física y comportamental de la acción del individuo, como un acto comunicativo averbal encarnado que, animado por una fuerza ilocucionaria que manifiesta un querer-hacer-al-decir, produce una serie de transformaciones en los cuerpos que intervienen en el proceso de intersubjetivación.

Estas transformaciones que, fundamentalmente serán de carácter incorporal, se ejecutarán siempre que la finalidad ilocucionaria del enunciado performativo sea validada por lo que hemos denominado Agenciamientos Colectivos de Enunciación.

Si en este punto de la propuesta investigativa se adoptase una postura estructuralista para extraer conclusiones en términos de dialéctica social de la TEPEi estaríamos en condiciones de establecer sistemas de enunciados performativos y estudiar sus relaciones internas desde una perspectiva estrictamente sincrónica.

En consecuencia, si, como ejemplo, analizásemos una serie de enunciados performativos activados a lo largo del tiempo en un determinado espacio arquitectónico, pero no tuviésemos en cuenta ningún tipo de relación sintagmática establecida entre esos fenómenos estéticos de la identidad, obtendríamos a lo sumo, una serie de eventos distribuidos a lo largo de lo que Paul Ricoeur en su Temps et Récit, denomina una "(re)presentación lineal del tiempo cronológico".

Es obvio que, en unas condiciones que, deliberadamente, estarían dejando de lado las consecuencias diacrónicas de todo acto comunicativo, la capacidad de generación de significación identitaria estaría anulada.

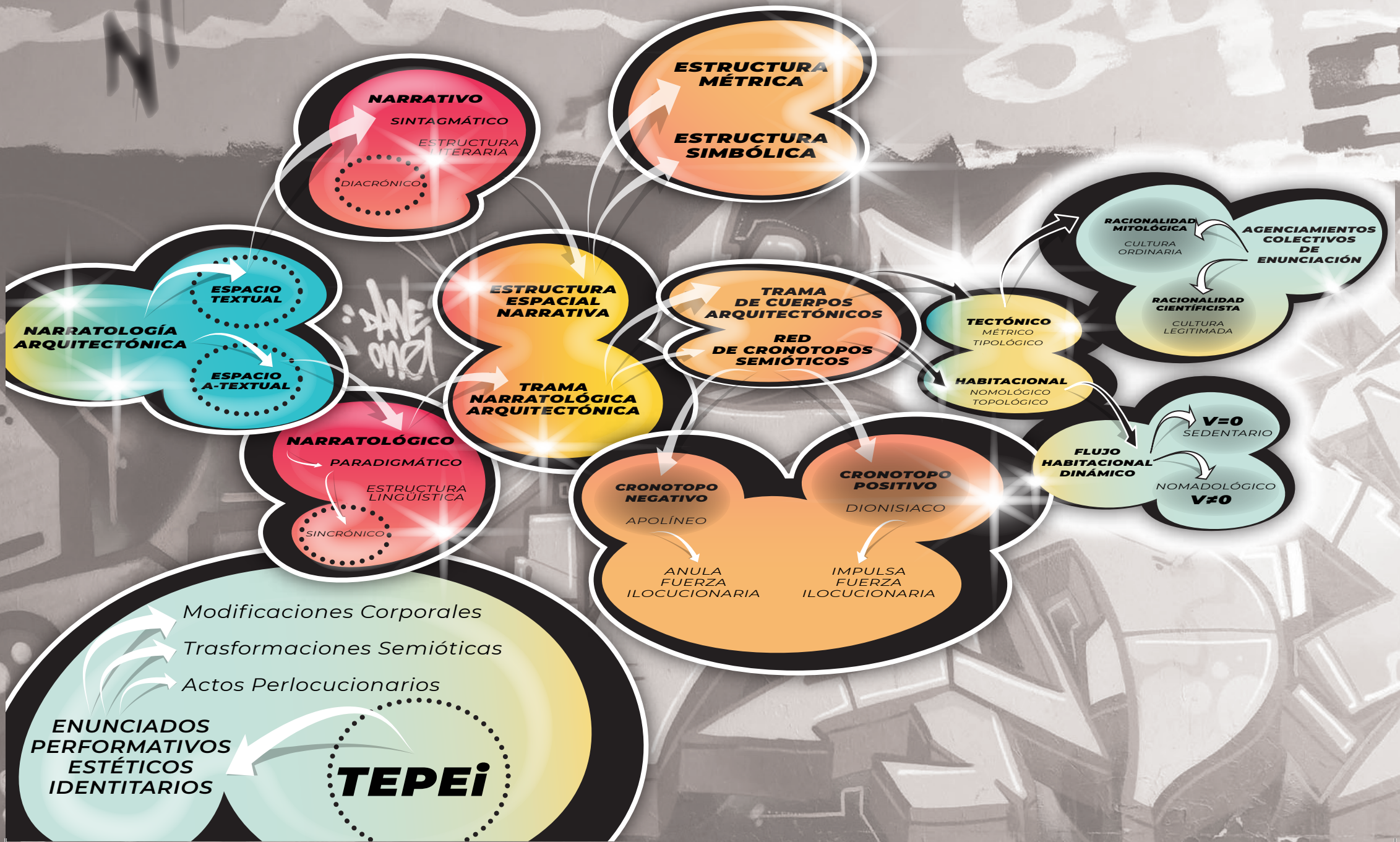
Por este motivo,

¿Qué metodología sería pertinente adoptar para seguir avanzando hacia una teoría del significado estético de la identidad?

Para dar una respuesta satisfactoria a la cuestión precedente, tal y como se adelantaba al mencionar la noción de tiempo cronológico, la identidad no puede construir significado diseminando acontecimientos aislados a lo largo del tiempo. Es más, para poder significar, la identidad requiere de la articulación temporal propia, que solo puede ofrecerle la estructura a-cronológica del Tiempo Narrativo.

Sin embargo, además de la narratividad temporal que estructura los performativos estéticos emitidos por un cuerpo, el contexto espacial arquitectónico en el que se desenvuelve la significación poética del ser, será uno de los agenciamientos colectivos habilitantes de mayor relevancia para la formación de la identidad.

Por esta razón, el espacio, que para la TEPEi siempre es una arquitectura en tanto que actualización habitacional proyectada por el sujeto sobre el territorio, no solo participará en los procesos de generación de significado de los enunciados corporales si no que, en consecuencia, formará parte de un sistema lingüístico que condicionará el modo en el que las performances de la identidad construyan relatos de vida. A continuación, analizaremos cómo se articula la arquitectura para establecer la gramática que permite la narratividad del habitar. Como caso práctico, tal y como planteábamos al introducir esta investigación, estudiaremos las consecuencias de la narratología arquitectónica aplicadas al espacio de creación CA2M en Móstoles, en relación a las estéticas ordinarias de la identidad que constituyen su entorno social.



NARRATIVO
 SINTAGMÁTICO
 ESTRUCTURA LINGÜÍSTICA
 DIACRÓNICO

ESTRUCTURA MÉTRICA
ESTRUCTURA SIMBÓLICA

ESTRUCTURA ESPACIAL NARRATIVA
TRAMA NARRATOLÓGICA ARQUITECTÓNICA

TRAMA DE CUERPOS ARQUITECTÓNICOS
RED DE CRONOTOPOS SEMIÓTICOS

RACIONALIDAD MITOLÓGICA
 CULTURA ORDINARIA
AGENCIAMIENTOS COLECTIVOS DE ENUNCIACIÓN
RACIONALIDAD CIENTÍFICISTA
 CULTURA LEGITIMADA

NARRATOLOGÍA ARQUITECTÓNICA
 ESPACIO TEXTUAL
 ESPACIO A-TEXTUAL

NARRATOLÓGICO
 PARADIGMÁTICO
 ESTRUCTURA LINGÜÍSTICA
 SINCRÓNICO

CRONOTOPO NEGATIVO
 APOLÍNEO
CRONOTOPO POSITIVO
 DIONISIACO
 ANULA FUERZA ILOCUCIONARIA
 IMPULSA FUERZA ILOCUCIONARIA

TECTÓNICO
 MÉTRICO
 TIPOLÓGICO
HABITACIONAL
 NOMOLÓGICO
 TOPOLÓGICO

FLUJO HABITACIONAL DINÁMICO
 V=0 SEDENTARIO
 NOMADOLÓGICO
 V≠0

Modificaciones Corporales
 Transformaciones Semióticas
 Actos Perlocucionarios
ENUNCIADOS PERFORMATIVOS ESTÉTICOS IDENTITARIOS
TEPEi

LA NARRATOLOGIA ARQUITECTONICA

Nacho Toribio

01 EL PRESENTE PERFORMATIVO

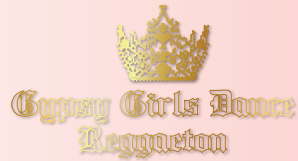
A nivel temporal, tal y como hemos desarrollado anteriormente, los enunciados performativos son inmanentes al presente absoluto sobre el que se desplaza la temporalidad del ser, pues tan solo a través de una actualización reiterada infinitamente en el ahora, los signos de la identidad permiten la proyección del significado de éste.

Con la finalidad de establecerlas características temporales de la acción ilocucionaria en el espacio, estas 'propiedades comunicativas del tiempo', se han hallado en la noción del triple presente que desarrolla san Agustín en sus Confesiones y en la intratemporalidad que plantea **M. Heidegger** en **Zein Und Zeit**.

Partiendo del concepto agustiniano de *Distentio Animi*, que nos habla de un tiempo presente percibido gracias a ciertas facultades del alma como son la memoria, la atención y la intención, cada 'ahora' infinitesimal en el que se reafirma el ser, está triplemente replegado en un presente del pasado, un presente del presente y un presente del futuro.



CRECIMIENTO ORIGINAL DE MOSTOLES



En efecto, los enunciados estéticos performados en un espacio hacen referencia a un ser que se expresa, necesariamente, por medio de signos que se se convierten en significantes al ser repetidos a lo largo del tiempo. En consecuencia, solo podemos considerar que un enunciado estético es un soporte signico, si activamos nuestra memoria y reconocemos que, lo que en su momento fue tan solo un acontecimiento aislado, a través de un historial de puestas en escena, se ha convertido en un artificio lingüístico habilitado colectivamente con capacidad para significar.

Del mismo modo, la consciencia fatua de estar viviendo un determinado hic et nunc del hiper-presente performativo, procede de la constancia de que, intrínsecamente, toda acción tan solo puede ser ejecutada en el presente.

‘Podemos hacer referencia lingüística a un evento pasado o que presuponemos acaecerá en el futuro pero, en ningún caso, tenemos potestad para realizar una acción comunicativa ilocucionaria si no es en el ahora’

Por otra parte, todo EPEi está motivado por un bedeuten performativo o querer-hacer-al-decir, que tiene como fin generar una serie de transformaciones en el mundo, por medio del lenguaje extra-lingüístico de la identidad. De este modo, cada instante en el que el ser se expresa en la estética, se está adoptando una predisposición proyectiva que da idea de que, la cadena causal que activa la acción comunicativa está anclada en el momento futuro en el que tengan lugar sus efectos.

En síntesis, la temporalidad de los enunciados performativos estéticos requiere de un sistema de referencia con tres niveles de redundancia en el presente, para localizar el acto en un ahora, que solo puede ser aprehendido como origen temporal, por medio de la direccionalidad que insinúan dos ejes referenciales, uno hacia lo que tuvo que ser para que ahora sea, y otro hacia lo que será, cuando lo que ahora es, ya no sea.

Con lo anterior, el ser posiciona el querer-hacer-al-decir, por medio de los repliegues temporales que produce la acción subjetivada, pero del mismo modo que la fuerza ilocucionaria se proyecta sobre el sujeto, de modo equivalente se embebe en una objetividad necesariamente lingüística. Es decir,

‘El momento que se establece como presente, es aquel que es articulado en el discurso, al denominarlo ahora’

Esta es la concepción existencialista del tiempo presente planteada por Martin Heidegger a través de su noción de intratemporalidad. De esta manera, mediante el lenguaje y, por esta razón, cuando se emite un enunciado performativo estético, el ser se está haciendo presente puesto que, por medio de signos, está siendo (re)presentado, se está volviendo a presentar.

Así, el pensamiento heideggeriano reconoce en el lenguaje la facultad de hacer-presente una realidad que cuidamos, en el momento en el que la estamos verbalizando. Con esto si, tal y como venimos especulando, el ser se manifiesta por medio del lenguaje averbal de la identidad, la emisión de sus enunciados performativos estéticos es un mecanismo de actualización perpetua del ser en el presente, por medio de los actos del lenguaje.

Naşho Toribio

0105

Nacho Toribio

0136

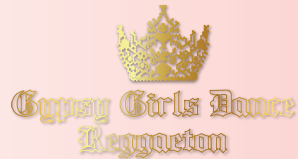
02 LA INTEGRACION NARRATIVA DE LOS EPEI

Con todo lo anterior, una vez establecidas las condiciones temporales en las que acaecen los actos estéticos comunicativos de la identidad, damos por sentado que, la activación de las facultades significantes identitarias se produce en un 'ahora' irreductible. No obstante, en coherencia con lo mencionado anteriormente, para generar sentido performativo, hemos de reconocer las relaciones diacrónicas con el resto de elementos del sistema.

En consecuencia, del mismo modo que, para que un signo sea considerado como tal ha de ser reiterado insistentemente, la construcción del significado del ser se produce por medio de una operación de integración, de todos los enunciados performativos que han sido expresados en un determinado intervalo de tiempo. De esta manera,

'Hemos definido como condición de significación de los EPEI, el hecho de estar integrados en conjuntos de acontecimientos heterogéneos estructurados dentro de una narración'





Una vez presentado que, para que una identidad construya sentido, han de generarse sumatorios de enunciados ilocucionarios estético concatenados según lógicas narrativas, ya habremos establecido el razonamiento que vinculará ser, tiempo y espacio, por medio del lenguaje estético de la identidad.

Es evidente la trascendencia que tienen, a este respecto, los mecanismos lingüísticos que hacen que la acción sea comprensible y susceptible de ser relatada. En este sentido, podemos afirmar que,

‘Una vida que no es narrada no es más que un fenómeno biológico’

Este es el argumento que compartimos con Paul Ricoeur, autor mencionado anteriormente, para justificar una extensión de su teoría narratológica a nuestra TEPEi.

A continuación, estudiaremos en qué medida, los postulados narratológicos, puestos a disposición de los objetivos de este trabajo, producirán expansiones significativas que nos permitan estudiar el proceso de construcción estético de la identidad performada en el espacio arquitectónico.

Tal y como acabamos de exponer, lo que permite que un enunciado performativo emita significado es su integración dentro de un campo ilocucionario estructurado narrativamente.

Si en la primera parte de esta investigación trasladábamos la metodología lingüística performativa al lenguaje estético averbal de la identidad, en este segundo tramo, como anunciábamos, aplicaremos con la misma intención, la teoría de la narratividad que P. Ricoeur elaboró a propósito del relato literario e historiográfico.

Recalibrando, antes de continuar, las motivaciones del presente estudio, debemos asumir abiertamente que,

‘El objetivo de esta investigación es la construcción de una teoría que permita comprender las implicaciones de la arquitectura en el proceso de construcción de la identidad y con ella, de la expresión estética colectiva cohesionadora del cuerpo social’

Para comenzar, disipar rotundamente, y desde un principio, cualquier reminiscencia estructuralista que remita a los intentos frustrados de aplicar, a la definición de una semiótica arquitectónica, el modelo lingüístico de **Ferdinand de Saussure**.

Muy al contrario, el presente trabajo se opone, diametralmente, al empecinamiento de **Umberto Eco** y otros teóricos que trabajaron sobre este campo en el último tercio del siglo XX, por describir una lingüística arquitectónica entendida como una analogía inmediata del lenguaje textual.

Aunque tendremos en cuenta la potencia semántica del objeto arquitectónico, no pretendemos, de ningún modo, hacer una revisión de los desvaídos intentos semiológicos del pasado afanados en descifrar ocultos códigos tectónicos.

Por el contrario, nos introduciremos en el método narratológico con la intención de evidenciar que,

‘La verdadera potencia narrativa de la arquitectura no es la construcción de sentido por sí misma, sino articular la síntesis poética de las identidades significantes que la habitan’

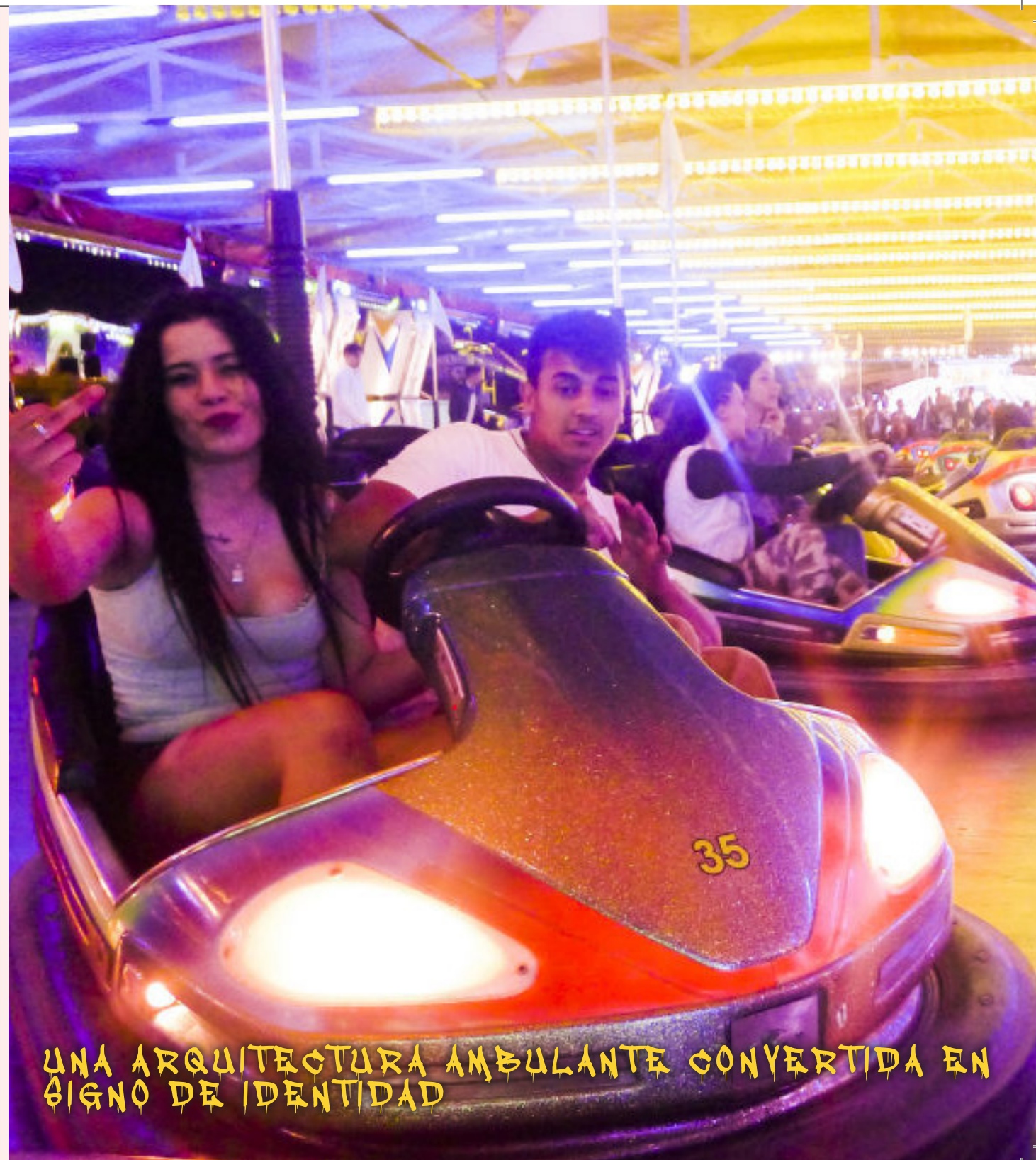
Naşho Toribio

Nacho Toribio

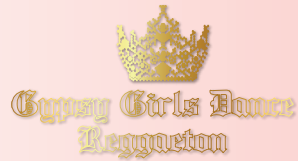
**03 LA
PARTICIPACION
DEL ESPACIO
ARQUITECTONICO
EN LA POIESIS
ESTETICA DE
LA JUVENTUD**

Compactando el firme teórico sobre el que sustentaremos la posibilidad de una narratología del espacio, es esencial aclarar la abstracción que, de ahora en adelante, estaremos evocando cuando esta investigación aluda al medio arquitectónico.

En respuesta a un modelo teórico por medio del cual se pretende analizar el campo significativo de las identidades en acción, era inevitable no aproximarse a una visión dinámica del espacio y del propio habitar. El concepto de dinamismo del que se apropia esta investigación, más allá de ser una figuración discursiva, se trata de una identificación literal del movimiento con su definición física.



**UNA ARQUITECTURA AMBULANTE CONVERTIDA EN
SIGNO DE IDENTIDAD**



Radicalizando este planteamiento, podríamos afirmar que,

‘Es posible realizar una definición nomadológica del territorio como soporte de agentes que actúan variando su posición en el espacio a lo largo del tiempo’

Las condiciones paramétricas de este sistema de actantes en desplazamiento perpetuo contemplan estados de reposo en los que la velocidad del cuerpo se anula y fases en tránsito, en las que es reconocible una aceleración. De este modo, podríamos expresar la existencia en términos de una ecuación de trayectoria, que acompaña y condiciona la totalidad de las acciones que somos capaces de ejecutar a lo largo de la extensión temporal de una vida.

De esta manera, cualquier acto realizado por el ser humano tiene, sin excepción, una componente cinemática. Es por ello que, los enunciados performativos estéticos identitarios estarán, del mismo modo, cualificados por unas variables de movimiento que territorializarán los actos ilocucionarios de comunicación, anclándolos a su posición incansablemente (re)presentada en el tiempo.

Extendiendo a la idea de espacio físico esta caracterización de las identidades estéticas como performativos en desplazamiento, como ya se ha adelantado en varias ocasiones, el presente estudio concibe todo espacio, con independencia del grado de artificialización que haya sufrido, como espacio arquitectónico.

En este sentido, consideramos que,

‘Cualquier territorio sobre el que el hombre-mujer proyecta la naturaleza dinámica del habitar, se transforma en una actualización arquitectónica concreta del concepto abstracto de espacio’

En suma, pretendemos traducir lo arquitectónico a una **Red de Valores Dinámicos Habitacionales** que, con sus viscosidades y distensiones, trasciendan las limitaciones objetuales de la arquitectura.

Dado que, según lo expuesto, para este trabajo todo espacio que reciba la mirada en movimiento del habitar será considerado una arquitectura, los enunciados performativos que la identidad irá poniendo en escena estarán genéticamente determinados por su pertenencia, por un lado, a un sistema temporal narrativo y, por otro, a un enjambre de localizaciones dinámicas.

De este modo, podemos realizar una redefinición del habitar como la dialéctica establecida entre la permanencia, que podemos asociar a una suerte de **sedentarismo estacionario** y el desplazamiento ligado a una **nomadología**.

De esta manera, habitar adquiere un sentido dinámico como acción atomizada en un conjunto cinético ritmado de pausas y movimientos de máxima aceleración. Con esto, nos sería posible redefinir el acto habitacional ligado a una ecuación de la trayectoria vital parametrizada por medio del tiempo y el espacio.

Retomando las apreciaciones realizadas al respecto hasta el momento, hemos considerado el habitar como aquella pulsión dinámica que recorre la arquitectura, animada por las fuerzas ilocucionarias de los enunciados estéticos de la identidad.

El objetivo de este trabajo no es determinar las reglas estructurales de esta **Red Dinámica Habitacional**, sino estudiar cómo se performan las identidades en el movimiento del habitar nomadológico. Con esto,

‘La tesis de que todo territorio observado desde la mirada humana del habitar es arquitectura, se refuerza por el hecho de que el habitar es un flujo dinámico a través de una red narratológica que conlleva permanecer en la arquitectura [v=0] y deslizarse fuera de ella [v≠0]’

El concepto de **dinámica habitacional** nos permite reformular la noción de identidad estética, como agente performativo que condiciona las migraciones del habitar en la red. Esto es así, dado que los enunciados identitarios están animados por fuerzas ilocucionarias que, a su vez, impulsan el flujo habitacional de los cuerpos a través de la arquitectura. En última instancia, los agenciamientos colectivos insertos en cada cuerpo arquitectónico regularán el flujo habitacional habilitando o desacreditando los enunciados performativos identitarios. De este modo,

‘Los EPEi, en su tránsito nómada-sedentario por el espacio urbano, generan unas transformaciones incorporales semióticas en los cuerpos arquitectónicos, que imprimen innovaciones semióticas en el espacio y, en consecuencia, en las narrativas. Estas alteraciones de la arquitectura implican cambios en los sistemas sígnicos que atraviesan el cuerpo social generándose nuevos paradigmas narrativos identitarios’

Como resultado, la red de estados de permanencia y tránsito que representa lo arquitectónico, no puede ser considerada desde una perspectiva acrónica desde el momento en el que está recorrida por un flujo habitacional inagotable.

Así, cada punto del sistema viene determinado por una aleación espaciotemporal, que hace que el espacio devenga fragmentado en escenas configuradas en inmanencia con el presente, entendido en los términos del tiempo narrativo.

Es por ello que, para evidenciar nuestra concepción del espacio como conjunto de estados obstinadamente actualizados en *un ahora*, haremos una interpretación del concepto de **Cronotopo** propuesto por el filósofo del lenguaje **Mijaíl Bajtín**. Por ello podemos afirmar que,

‘La arquitectura tiene un carácter cronotópico puesto

que implica el anclaje estricto del espacio al presente absoluto del habitar’

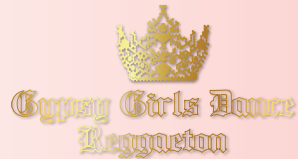
Entendido el espacio arquitectónico como red cronotópica de lugares determinados por su presente y atravesada por un flujo habitacional en movimiento, se hace, una vez más evidente, la rebeldía de la arquitectura ante toda imposición estructuralista que se proponga enajenarla de sus condiciones de contorno.

De esta manera, si bien hemos definido el *continuum* arquitectónico como cronotopos irrigados por un habitar dinámico, hemos de tener en cuenta la conductividad o resistencia al flujo de identidades performativas de estos centros nodales. Con ello,

‘La predisposición de un entorno cronotópico a ser permeado por el habitar dinámico, depende de si presenta una textura lisa o estriada’

En consecuencia,

‘Los Campos Cronotópicos Estriados se corresponden con aquellas áreas del tejido urbano proyectadas desde una visión del mundo exclusivamente racionalista y sedentaria, que acometen el espacio como una realidad estrictamente tectónico-geométrica, sin tener en cuenta las funciones narratológicas que han de estar presentes en toda arquitectura, para que pueda implicarse, positivamente, en los procesos de creación de la identidad, colaborando con los flujos habitacionales que nutren y cohesionan el cuerpo social’



Esta aproximación nos da idea de los cronotopos del espacio estriado como ámbitos de baja conductividad a la corriente habitacional altamente compartimentados. Esta segmentación física, construida respondiendo a los criterios económicos y legales que regulan la parcelación de la ciudad, se traduce en una canalización de los flujos de vida, a través de receptáculos confinados dentro de muros, viales y límites de propiedad, que tienen como consecuencia la fragmentación del cuerpo social.

Dada la definición pecuniaria que se hace del espacio desde esta visión cronotópica estriada, los factores económicos, ligados a la permanencia y a los estados dinámicos habitacionales de velocidad próxima a cero, pueden ser conceptualizados como el coeficiente de resistencia al flujo poético de identidades que, en consecuencia, se opondrá a la fuerza ilocucionaria que las agita.

En este punto, podríamos definir el *Trabajo Ilocucionario* como, la energía performativa consumida por la Fuerza Ilocucionaria de una identidad para vencer la resistencia que le ofrecen los valores económicos de rozamiento propios de los campos cronotópicos arquitectónicos de tipo estriado, opuestos a su flujo habitacional.

Por consiguiente, la fricción resultante de la rugosidad político-económica de los espacios estriados tiende a agotar la energía ilocucionaria de la identidad performativa, actuando como oquedades sedentarizantes, que desactivan la resiliencia política de la identidad estética, pulverizando los cuerpos para que no intercambien energía significativa.

La razón fundamental de este estatismo se da en el hecho de que los Agenciamientos Colectivos de Enunciación que articulan estas Máquinas Semióticas Arquitectónicas diseñadas, exclusivamente, como Cronotopos Estriados no tienen en cuenta los Regímenes de Racionalidad Mitológica que habilitan los Enunciados Performativos Estéticos Identitarios impulsando, de esta manera, las Fuerzas Ilocucionarias presentes en el Flujo Habitacional Dinámico.

Así, el poder estatal ralentiza la dinámica habitacional, atomizando el cuerpo social que, descompuesto en fragmentos de fuerza ilocucionaria nula, son retenidos en las múltiples particiones de los cronotopos estriados extinguiendo, de este modo, su potencial de significancia

colectiva.

Por otra parte,

‘Los Campos Cronotópicos Lisos se corresponden con aquellas áreas del tejido urbano proyectadas con una imagen del mundo mítica y nomadológica, teniendo muy en cuenta las necesidades afectivas y emocionales, que permiten las funciones narratológicas de la arquitectura, por medio de las cuales participa en la poiesis narrativa de la identidad, agilizando, en consecuencia, los flujos habitacionales que irrigan el cuerpo social’

En consecuencia, el espacio liso es aquel que ofrece muy baja resistencia a la circulación de fuerzas ilocucionarias poéticas, de esta manera, se configura por medio de cronotopos en los que la emisión significativa de la identidad se empodera de forma latente al ser autorizada por los Agenciamientos Colectivos de Enunciación que se entrecruzan en las Máquinas Semióticas Arquitectónicas, que en este caso pasarían a ser Máquinas Hiper-Semióticas Arquitectónicas que dan autoridad a aquellas racionalidades que, con una substancia mitológica, ofrecen la posibilidad de que los signos y las cosas interactúen para generar significados a través de la acción.

Entonces, nos encontraremos en un territorio articulado por un ACE (Agenciamiento Colectivo de Enunciación) que potencia la capacidad de poiesis de la identidad, lo que permite la comunicación estética de los cuerpos cohesionados por mecanismos táctiles de socialización. Estos lugares de erótica colectiva se corresponden con los **Sitios Elevados** definidos por Michel Maffesoli. Ilustrando lo anterior, si consideramos a un sujeto emisor de una serie de EPEi a lo largo de su flujo habitacional por una red cronotópica arquitectónica, podemos definir un sumatorio de enunciados performativos que integren la heterogeneidad de todos estos

acontecimientos dentro de una estructura de tiempo narrativo.

Es decir, la identidad poética de este individuo, en su desplazamiento performativo por el espacio urbano, irá emitiendo una serie de enunciados estéticos que, estructurados dentro de una lógica causal no necesariamente racionalista, darán lugar a relatos, como consecuencia de la acción comunicativa.

Este movimiento ilocucionario irá discurrendo sobre campos cronotópicos estriados depositarios de una racionalidad científicista y campos cronotópicos lisos, que manejen una racionalidad mítica. Con ello, los enunciados performativos estéticos de la identidad poética, serán revitalizados o anulados por los agenciamientos colectivos según sean los regímenes de racionalidad que desplieguen.

Para finalizar, se hace imprescindible aclarar que este flujo performativo identitario, se podría expresar en términos nietzscheanos, como el discurrir de las corrientes ilocucionarias de la identidad, a través de nodos de normalización apolínea y nodos de creación dionisiaca.

En resumen, el transcurso de la existencia en el acto de habitar implica la alternancia de estadios afectivo-emocionales –Dionisiacos– en los que el ser desdibuja los límites entre naturaleza y cultura y fases racionalistas –Apolíneas– en las que esta capacidad de transgresión se ve neutralizada por los poderes hegemónicos.

Nacho Toribio

Q146

04 LAS LIMITACIONES NARRATIVAS DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO

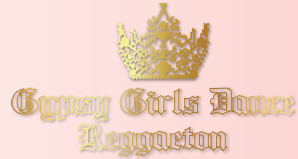
Una vez determinados los parámetros espaciales que condicionan la poiesis estética de la identidad, estamos en condiciones de analizar la **Teoría de la Narratividad** de **Paul Ricoeur**, con la finalidad de describir las posibilidades de una **Narratología Arquitectónica**.

Pretender elaborar una **Teoría Narratológica de la Arquitectura** que, junto a la **Teoría de los Enunciados Performativos Estéticos Identitarios**, permita releer la existencia como narración de vida performada poéticamente en el espacio, conlleva implícitamente, un alejamiento radical de toda aproximación teórica que considere que la arquitectura tiene, por sí misma, capacidad de narrar mediante analogías tectónicas de los tropos de la narrativa literaria.

Sin embargo, aunque el espacio de la arquitectura no es un cuerpo con capacidad para generar relatos por sí mismo, si que podemos reconocer en ella cierta naturaleza signica, que nos permite hablar de una **Fuerza Illocucionaria de la Arquitectura**.



VERTEDERO ILEGAL EN UN POLIGONO INDUSTRIAL DE MOSTOLES



Es decir, un enunciado performativo estético puede ser emitido por medio de signos de naturalezas diversas, entre ellos los cuerpos arquitectónicos, animados, en su caso, por un *bedeuten* de origen sociocultural.

Como consecuencia, cuando una arquitectura expresa una voluntad ilocucionaria, ésta genera una serie de Transformaciones Incorporales Semióticas en las identidades que la habitan.

En este sentido, es obvio destacar que, el carácter de los **Enunciados Performativos Estéticos Arquitectónicos** van a estar determinados por el orden de los *Agenciamientos Colectivos de Enunciación* que se aglomeran dentro de la arquitectura.

En consecuencia, si un espacio arquitectónico ha sido concebido como *Cronotopo Estriado* (cientificista) o *Cronotopo Liso* (mitológico), esto determinará el *Régimen De Racionalidad* que marcará la naturaleza de los *Agenciamientos Colectivos De Enunciación* desde los que van a ser licitados los *Enunciados Performativos Estéticos Identitarios* emitidos por las identidades que lo habiten.

Si bien el orden estático de la arquitectura nos lleva a considerar sus enunciados ilocucionarios como consignas formuladas sin mediación del movimiento, su potencia significativa conduce a profundas TIS **04.01** en los cuerpos que, con cierta aceleración o en reposo, la habitan dinámicamente.

Con todo lo comentado anteriormente, se ha evidenciado que la narratología tectónica centrada en una arquitectura significativa, en los términos semiológicos de *chorema* y *stoicheia* planteados por U. Ecco, si es trasladado al lenguaje verbal, equivaldría a analizar un texto literario exclusivamente desde el punto de vista de su gramática y sintaxis.

En consecuencia,

‘La arquitectura constituye una estructura lingüístico-semiótica que, como integrante de una tecnología narratológica, da indicios para hacer germinar narrativas, pero es incapaz de ser relato en sí misma’

Es por esto que, si bien es cierto que todas las culturas han hecho de su tectónica un soporte significativo, en esta investigación, nos detendremos a estudiar las cualidades vascularizantes que una red arquitectónica de cronotopos podría tener, como sistema de impulsión del habitar dinámico de las identidades poéticas en construcción.

Esta estructura es lo que hemos denominado **Trama Narratológica de la Arquitectura [TNA]**, para cuya definición recuperaremos los elementos fundamentales que Paul Ricoeur estableció en la configuración de las tramas narrativas en literatura.

Naşho Toribio



NOTAS

04.01

Para visualizar todo lo anterior, estudiaremos, brevemente, el ejemplo de un cuerpo-diseñador/a que decide pronunciar, a través de las características formales del edificio, un enunciado performativo estético que afectará a la formalización del espacio y que, además, como condiciones particulares del caso, su emisión contradice, de modo manifiesto, un ACE de orden normativo.

En estas circunstancias generales, siendo más específicos, imaginemos que el arquitecto/a del ejemplo, ha concebido, conscientemente, un proyecto de dotación pública no adaptado a personas con diversidad funcional. En síntesis, el autor/a del proyecto, si traducimos su EPE al lenguaje verbal, está aseverando el enunciado:

[ESTE EDIFICIO CARECE DE RAMPAS]

Así las cosas, en el momento en el que el espacio inicia su actividad y su enunciado performativo secreto sale a la luz y se emite, eclosiona una turbulencia de TIS establecidas sobre cualquier cuerpo que pueda relacionarse con el edificio. De manera inmediata, este EPE estará diferenciando entre 'personas con acceso vetado' y 'personas con acceso permitido'.

Observemos que, las consecuencias semióticas de un enunciado performativo estético se encarnan en cuerpos –humanos o no– cuya significación se ve alterada. Por consiguiente, la sucesión de irregularidades permitidas hasta la apertura del centro dotacional ha trastocado la semiótica de la administración pública y el colegio profesional correspondientes, que adquieren, por este motivo, un nuevo estado semántico que hace recaer sobre ellos, atributos que los transforman en 'cuerpo-corrupto' o 'cuerpo-negligente'.

Por último, es interesante poner en relieve la auto-afectación implícita en los EPE que manifiesta una arquitectura. De esta manera, el mismo cuerpo-arquitectura emisor del enunciado, pasa a significar como cuerpo-delito, y con cierto ensordecimiento, pues la presencia de estos cuerpos no es inmediata, el cuerpo-diseñador/a, pasa a resonar como cuerpo-delincuente.

En el caso anterior, en el que el arquitecto/a emisor/a, consciente de que el enunciado performativo que su edificio iba a manifestar, contravendría completamente un ACE normativo, pone en evidencia una fuerza ilocucionaria que, activando un performativo por omisión –no construir rampas en el edificio–, pretendía generar una afirmación excluyente –“en este edificio no puede entrar todo el mundo”–, cuya motivación podría haber sido la de simplificar el proyecto a nivel presupuestario, presuponiendo que, un ACE normativo corrupto y negligente, autorizaría performativos ilegales.

Sin duda, un edificio no adaptado a la libre circulación de personas con diversidad funcional, pronuncia una aseveración que solo puede interpretarse como que se ha ignorado la accesibilidad en su diseño, por lo tanto, si bien la significación de la arquitectura como mensaje se agota en este enunciado, las alteraciones significantes que desata, dado que, en la actualidad, el ACE normativo es de conocimiento y aceptación universal, son las que resultan relevantes para una narratología arquitectónica.

Por consiguiente, hemos analizado un ejemplo hipotético de máquina semiótica arquitectónica que emite un enunciado fraudulento consentido por un ACE corrupto, lo que tiene una onda expansiva a nivel narratológico, que trasciende los límites físicos de la arquitectura. Esto es así, ya que el enunciado impostor por omisión ha generado un cambio semiótico en el cuerpo político de ese municipio, haciendo que se haya puesto en activo un nuevo ACE corrupto, que resignifica a toda la extensión territorial sobre la que, el mismo agenciamiento sano, tendría jurisdicción.

Si, por otra parte, consideramos que el edificio no adaptado es un cronotopo estriado que no permite el flujo libre de todos los enunciados identitarios en movimiento como consecuencia de irregularidades administrativas, esta estriación física y política, lo transforma en el epicentro de un campo cronotópico de signo negativo, que no solo interrumpe el dinamismo, en sentido literal, de las personas funcionalmente diversas, sino que establece un ámbito de destrucción

Nacho Toribio

Nacho Toribio

0152

05 HACIA UNA TEORÍA NARRATOLOGICA ARQUITECTONICA

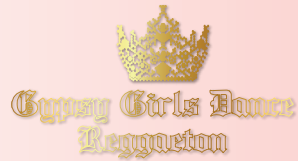
Como se ha podido observar, hasta este momento se ha acometido la cuestión de la narratividad desde la periferia teórica de lo arquitectónico, para abordar, en este punto, el constructo teórico que **Paul Ricoeur** desarrolla en los tres volúmenes de su trilogía **Temps et Récit**, que constituye el corpus fundamental de su **Teoría de la Narratividad**.

Según el punto anterior, en nuestro trabajo la dimensión narratológica de la arquitectura será considerada como una red irrigada por relaciones sintagmáticas lo que, por un lado nos aleja de la rigidez estructuralista y, por otro, nos hace considerar el sistema narratológico de la arquitectura como un campo vectorial de líneas de acción.

Como base de su narratividad, comenzaremos haciendo mención del concepto temporal que maneja Ricoeur y que le lleva a plantear que,

“El tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo”





Con la afirmación anterior, este análisis da por hecho, que los esquemas narrativos son inmanentes a la imagen lingüística del mundo. Lo que dicho de otro modo, establece que,

‘Si nuestra representación del mundo es lingüística, la estructura lógica que universaliza estas imágenes solo puede ser narrativa’

Así, las narraciones son las que permiten la generalización de las expresiones subjetivas que, de otro modo, serían exclusivamente idiosincrásicas. Con ello, sin ser articulados en un discurso narrativo, los EPEi no traspasarían las barreras del mundo interior subjetivado del ser y, por lo tanto, no alterarían, semióticamente, el mundo exterior social y objetivo. De esta manera, podemos apuntar que,

‘El ser solo es posible si es narrado’

En suma, el tiempo humano es narrativo, dado que solo nos resulta inteligible por medio de tramas narrativas, mediante las que el ser se orienta por medio de un origen de referencia fijado por el lenguaje en un presente.

Es por esto que, la expresión espaciotemporal del ser es narrativa, por lo que los enunciados performativos estéticos que lo representan quedan integrados en esquemas narrativos que nos permitirán afirmar, de acuerdo con Paul Ricoeur, que,

‘La construcción de la identidad es la creación de una poética narrativa de la estética de lo ordinario’

No obstante, es obvio que los hechos narrados por la identidad poética no responden a un esquema causal racionalizado al estilo de los grandes relatos, sino al movimiento inasible de los sucesos.

Por otra parte, las narraciones de los cuerpos-relato construyen el sentido del tiempo de cada contexto histórico. Así, si la deconstrucción de la novela contemporánea invita a la superación de la trama, más que

hablar de estructuras no-narrativas, sugerimos la idea de narratividades no lineales fragmentadas en micro-relatos, que ordenan los actos comunicativos de la identidad en paradigmas comprensibles.

Por los motivos anteriores, consideramos que la idea de trama, como sistema intersignificante de acciones vinculada a un tiempo narrativo, es perfectamente válida para esta investigación.

En consecuencia, vamos a analizar cómo determina Ricoeur, en su narratividad, las características de este elemento de orden, con la finalidad de encontrar indicios que nos permitan intuir el modo en el que opera la **Trama Narratológica Arquitectónica**.

La estructura narrativa es una trama altamente flexible adaptada a cada coyuntura histórica. Esta **Trama o Mythos**, definida por Ricoeur sobre la base de la **Poética** de **Aristóteles**, es la representación de la acción, en el medio del lenguaje métrico, a través de la **Mimesis**.

Esta imitación se ordenará según la disposición sistemática de los acontecimientos en el tiempo. Así, la poética para Ricoeur, sería el arte de componer tramas (mythos), siendo el poeta el narrador de dichas tramas.

Si, desde un origen, comenzamos a extraer conclusiones de la narratividad expuesta por Ricoeur para aplicarlas a una narratología arquitectónica, el hecho de entender esta trama como sistema narratológico y no narrativo, se debe a que las propiedades narratológicas de la arquitectura consisten en habilitar los enunciados performativos estéticos identitarios, que son los verdaderos actuantes que desarrollarán las narraciones.

De esta manera, tal y como plantea **Frank Kermode** en **The Genesis of Secrecy**, donde se establece que, para enriquecer una trama narrativa, hay que potenciar a los personajes, del mismo modo,

‘La Trama Narratológica Arquitectónica participa de la maraña de relatos contruidos por las identidades potenciando la poiesis estética de los actuantes’

Por otra parte, se hace necesario poner de manifiesto que la *Trama Narratológica Arquitectónica* –TNA– someterá a los procesos miméticos de construcción narrativa, a una serie de condiciones de territorialidad y espacialización, que trazarán vínculos entre el espacio arquitectónico narrado en literatura y el espacio narratológico construido en el que se construyen las la identidades narrativas.

05.01

Retornando a la narratología en Ricoeur, es especialmente significativa la idea redundante de la construcción de trama que plantea, como proceso mimético triple, que superpone una primera fase de **Pre-Comprensión** narrativa instalada en el mundo de la vida, una segunda fase de **Configuración** en la que el relato se elabora con medios literarios y, finalmente, una fase de **Re-Figuración**, en la que el lector cierra el tejido de la trama, ubicándola en una tradición cultural, un tiempo y un espacio reales. De esta forma, Paul Ricoeur define tres niveles de construcción mimética: **Mimesis I, Mimesis II y Mimesis III**.

Tal y como exponíamos en el párrafo anterior, en la *Mimesis I* y en la *Mimesis III*, la acción se desarrolla en el mundo de la vida. De esta manera, estos niveles de construcción de trama previo y posterior al acto de composición poética en sí mismo descritos por Ricoeur, son especialmente relevantes para una narratología arquitectónica, pues nos mostrarán las líneas de fuerza establecidas entre el universo del texto y el de la realidad.

MIMESIS I PRECOMPRESIÓN

En **Mimesis I**, Paul Ricoeur plantea que, por medio de una observación atenta del mundo, en esta fase de *pre-comprensión* el narrador lleva a cabo una toma de datos aportados por la acción real, a través de los que identifica estrategias de verosimilitud obtenidas de las conversaciones ordinarias, antes de la formalización literaria del relato. En este punto, es interesante mencionar lo que Ricoeur denomina **Inteligencia Phronética**, derivada ésta de la acción –*praxis*–, que nos permite adquirir un conocimiento narrativo empírico, por medio del cual identificamos patrones narratológicos del mundo de la vida.

La asimilación de estos paradigmas factuales de la realidad nos permite pensar en la capacidad pre-narrativa de intuir esquematizaciones lógicas disueltas en el mundo de las cosas. Es por esto que, la narratología de Ricoeur reconoce en el relato un esquematismo inmanente como rasgo necesario para gestionar la multiplicidad y generar la síntesis de lo heterogéneo, que permite trabar, de manera inteligible, elementos textuales diversos.

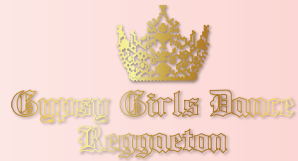
La noción de **esquematismo**, llevada a la narratología arquitectónica, sugiere estimulantes trazas de espacialidad dado que, si bien el esquema no implica condiciones métricas, el establecimiento de nexos topológicos permite hablar de espacializaciones generadas por la imaginación que, según el pensamiento kantiano, crea sus imágenes siempre a través del esquema.

Afirmándose, de este modo, las facultades pre-narrativas o potencialmente narrativas de la realidad, estudiaremos los distintos órdenes estructurales que Ricoeur reconoce en su narratología. Para esto, junto a los factores temporales que hemos presentado, podemos identificar otros dos elementos vertebradores de la trama narrativa, uno con naturaleza estructural y el otro de tipo simbólico.

En primer lugar, la estructura profunda que Ricoeur reconoce en el mundo de la pre-figuración, constituye una **estructura semántica**. Este sistema representa un primer anclaje o punto referencial para la trama, y está formado por una **Red Conceptual de la Acción –RCA–**, que es la subestructura presente en el campo de las acciones reales. Es especialmente relevante el énfasis que Ricoeur pone en aclarar, que esta estructura semántica se comporta como una red de significados interconectados. Esto implica que la acción de cualquier actuante dependerá de la significación del resto de elementos en red.

Paul Ricoeur habla de la adquisición, por parte del narrador, de una buena **Competencia de Comprensión Práctica**, para asegurarse la identificación eficaz de las relaciones de intersignificación que atraviesan la estructura semántica de la realidad, habilidad que sería deseable adquiriesen, igualmente, los arquitectos.

Cada uno de los puntos nodales no se corresponde, necesariamente, con la presencia de un cuerpo agente, sino que pueden estar definidos por campos de acción grupal, movidos por unos motivos y unos fines que establecerán las direccionalidades causales del sistema.



Es decir,

‘La realidad se puede abstraer como un despliegue de centros de acción entre los que se desencadenarán afectos y repulsiones, representados por cada cuerpo involucrado en la creación poética de su identidad’

No podemos olvidar que, una identidad estética performativa lo es en el tiempo presente de un espacio determinado por lo que, para su definición, dispondremos siempre de unos parámetros temporales y espaciales de referencia.

Orientando esta reflexión a la construcción de una *Teoría Narratológica de la Arquitectura*, podemos afirmar que toda *Red Conceptual de Acción*, está necesariamente territorializada. En consecuencia, suponiendo un escenario de exploración de las posibilidades narratológicas del tejido urbano, podríamos posicionar, sobre la red cronotópica de la ciudad, las líneas de fuerza que seguirían los vectores de dirección que, por su parte, cualificarían las diadas motivo-fin de la acción.

Por consecuente,

‘El espacio urbano cuenta con una capa de impulsos motivacionales narrativos disuelta en lo construido, cuyos indicios rastreamos gracias a la capacidad de la imaginación, abstrayendo así el esquematismo que subyace en la realidad’

Tomando las palabras del propio Ricoeur, esta estructura puede redefinirse como una **Red de Intersignificación entre Categorías Prácticas**. En virtud a este planteamiento, la red cronotópica de puntos habilitantes de la significación en la que hemos descompuesto el espacio arquitectónico urbano, va a formar parte del **Medio de Acción** que, en la narratología de P. Ricoeur, es generalizado como **Circunstancias** y que participará, activamente, de la red de intersignificación entre categorías prácticas.

Es inmediato, en este caso, entender esta red de intersignificación como el campo de batalla de la *Guerra Semiótica* librada entre sistemas signícos a la que venimos haciendo mención a lo largo de este estudio. Es por esto que, de nuevo, volvemos a demostrar que,

‘La naturaleza narratológica de la arquitectura como factor de territorialización de los conflictos de significación que ensartan el tejido urbano, es de una trascendencia social infinitamente más relevante, que la resultante de una lectura sincrónica de los objetos arquitectónicos entendidos como iconos de significación aislada’

Junto a todo lo anterior, superpuestas a las redes de intersignificación, se encuentran lo que Ricoeur denomina **Reglas de Composición Narrativa** que, gracias a la intervención de la *Inteligencia Phronética*, definen los métodos por los cuales las identidades poéticas componen cadenas narrativas de enunciados.

En síntesis, las circunstancias arquitectónicas integran una red de intersignificación paradigmática, sobre la que se dan tensiones que permiten intuir la trama de acción. Este equilibrio solo puede quebrarse introduciendo la diacronía evolutiva de la narración, con lo que los significados de la red dejan de ser virtuales y pasan a tener un valor efectivo que actúa, solidariamente, junto a los agentes y sus motivaciones dentro de una totalidad temporal efectiva.

Realizando una síntesis que transcriba todo lo anterior a la terminología de esta investigación podemos afirmar que,

‘La Trama Narratológica de la Arquitectura define una red intersignificante de cronotopos formados por máquinas semióticas, que activan el flujo dinámico habitacional de enunciados performativos estéticos identitarios, cuyas fuerzas ilocucionarias generan tensiones que determinan las directrices de la acción.

No obstante, esta estructura no superará el estatismo paradigmático que anula las posibilidades de acción, si no se tienen en cuenta las condiciones diacrónicas de las identidades narrativas que, incorporando la temporalidad humana del relato, activarán la evolución significativa del sistema, dentro de una totalidad temporal efectiva’

El siguiente elemento de orden de la trama pre-narrativa de la realidad estudiada por Paul Ricoeur es lo que denomina **Recursos Simbólicos**. Ciertamente, estas mediaciones simbólicas no constituyen un nuevo elemento en sí mismas, si no que son el modo en el que funciona la Red Conceptual de la Acción que hemos analizado anteriormente. Por este motivo,

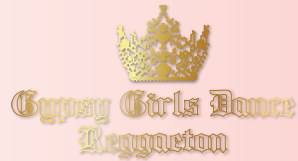
‘La red entre categorías prácticas que incluye a los agentes (EPEi), a sus impulsos motivacionales (Fi) y a sus

circunstancias espaciales (TNA), tienen la facultad de constituir una trama pre-narrativa de la realidad, porque ya están articulados lingüísticamente dentro de un sistema semiótico de intersignificación. Por lo tanto, en el campo práctico de la acción, los cuerpos, los motivos/fines y las circunstancias forman parte del relato, necesariamente, a través de sus significantes’

De este modo, los agentes actuantes que construyen, por *mimesis* de la acción, la trama pre-narrativa de la realidad no son los significados, sino los significantes que se refieren a ellos. A estos soportes signícos actantes, Ricoeur los denomina **Interpretantes Internos de la Acción**, para manifestar que, en toda narrativa, los elementos que, en último término, representan esa acción, son de orden simbólico.

De todo lo anterior, puesto que las fuerzas ilocucionarias se manifiestan por los enunciados performativos estéticos que activan, y la trama narratológica arquitectónica emite unos enunciados performativos estéticos (EPE) coherentes con los agenciamientos colectivos que representan, la intersignificación que tiene lugar en la red pre-narrativa del campo práctico se va a producir entre EPEi y los ACE que los habilitan.

Enlazando con las relaciones semióticas de la red de intersignificación, ya que los EPEi nos hablan de las acciones comunicativas de identidades en construcción y, por otra parte, los ACE representan al medio social que, regulado normativamente, bloquea o impulsa la poiesis identitaria, estas tensiones signícas están ilustrando el conflicto entre la creatividad de la imaginación del sujeto y la racionalidad del poder estatal.



MIMESIS II CONFIGURACIÓN

En la fase descrita en el punto anterior, se ha concluido en que, en última instancia, existen unos '*interpretantes*' de la acción de carácter simbólico que serían los verdaderos agentes en las pre-narrativas del mundo práctico.

En consecuencia, en ese estadio que la narratología de Ricoeur denomina 'Pre-comprensión', se podría afirmar que el sujeto pre-comprende, es decir, toma consciencia antes de lanzarse a la interpretación de relatos, de que está asistiendo, constantemente, a la representación de narrativas en las que los interpretantes son los signos.

De este modo, el sujeto, consciente de la naturaleza narrativa del mundo, se apropia de los paradigmas narrativos de la cultura a la que pertenece y que le permiten '*actuar*' en sociedad, según una articulación performativa del lenguaje.

Si desplazamos la reflexión anterior al mundo escénico que Aristóteles analiza en su Poética, nos damos cuenta de que, la consecuencia inmediata de hacer una interpretación narrativa de la realidad es aprehender que los verdaderos actuantes son las máscaras-signo.

En este sentido, hallamos, de nuevo, el concepto de 'rostridad' que Gilles Deleuze atribuye al significante, cuando afirma que el signo de la identidad siempre está *rostrificado*. Por ello, si los verdaderos actuantes son las máscaras es porque, como ya hemos citado,

**“La máscara no oculta rostro,
es rostro”**

Por esta razón, el cuerpo que soporta físicamente un enunciado performativo estético, en verdad es un **Sujeto Paciente** sobre el que recae la auto-afección de sus acciones comunicativas. Estos enunciados producen sobre él modificaciones corporales, transformaciones semióticas incorporales y actos perlocucionarios reflexivos, que lo transforman en el mundo objetivo de los cuerpos, en el mundo social de los significados y en el mundo subjetivo de los estados psicológicos.

Con todo lo anterior, cuando Ricoeur definió su segundo nivel de profundización en la construcción de las tramas narrativas que

denominó **Mimesis II**, quizá trasladó demasiado pronto su campo de análisis al mundo textual de la literatura.

Efectivamente, la *Mimesis* que representa literariamente la acción, cuando pasa al plano del texto, en realidad está (re)escribiendo una historia que ya ha sido pre-narrada. Esto es así, no solo porque los actuantes son conscientes de la condición narrativa del mundo, sino porque también son conscientes de que estas representaciones, tienen un público. Por lo tanto, aunque no haya texto, siempre que exista un público habrá representación.

La trascendencia del planteamiento que Ricoeur hace de la identidad como construcción narrativa, adquiere una plenitud total cuando completamos su narratología con la **Teoría de la Acción Comunicativa** de **Jürgen Habermas**.

Teniendo en cuenta el concepto de **Acción Dramatúrgica** como una de las tres componentes que Habermas integra en todo acto comunicativo y que, a su vez, procede de la investigación desarrollada en **1956** por **Erwing Goffman** en su texto: '**La Presentación de la Persona en la Vida cotidiana**', nos es posible evidenciar que,

‘Todo sujeto que emite un enunciado performativo estético identitario es consciente de que lo hace de cara a un público’

Este es el detalle que Ricoeur no tiene en cuenta y que le lleva a considerar que la representación de la acción solo tiene cabida en el texto literario. Sin embargo,

‘Cuando trasladamos la narratología al mundo de la acción real, la construcción poética de la identidad se transforma en un acto performativo de la estética de lo ordinario que cuenta con sus propias condiciones escénicas’

En primer lugar, el sujeto es puesto en escena bajo la condición simultánea de performante y audiencia, exhibiendo públicamente una imagen de sí mismo que exterioriza su subjetividad con el fin de causar una determinada impresión.

Esto es lo que E. Goffman define como **“la visión de la situación”** que el emisor trata de imponer en el receptor, cuando dramatiza un enunciado performativo con la intención ilocucionaria de producir transformaciones con su acto de comunicación.

Vinculando los planteamientos de Haberman y Goffman con la **Teoría de los Actos del Habla** que John Searle desarrolla como investigador epigonal de J.L. Austin, recordemos que aquello que Searle definía como **Indicador de Fuerza Ilocucionaria** y que, según él, tenía la intención de amplificar la expresividad de un enunciado performativo, se correspondería con la idea de dramatización de la acción.

Por lo tanto,

‘Toda acción comunicativa se manifiesta mediada por un cuerpo en movimiento que dramatiza una acción, para ‘representar’ ante un público, que sus enunciados disponen de la fuerza ilocucionaria suficiente para hacer valer sus consignas’

En consecuencia, mediante la dramatización, que es el maquillaje de guerra de los signos, el agente emisor da grandes concesiones a los aspectos formales de su autoescenificación, siendo por ello fundamentales los aspectos estéticos.

Es por esto que,

‘Todo Enunciado Performativo Estético Identitario (EPEi), cuya finalidad es la expresión de realidades subjetivas, siempre estará auto-escenificado por la acción dramática de la comunicación materializada estéticamente por medio del Indicador de Fuerza Ilocucionaria’

El concepto de **Auto-Escenificación** desarrollado por Habermas a partir de Goffman, nos da noticia de un sujeto que, por medio de enunciados performativos estéticos, construye una identidad poética con la escenificación de sí mismo.

Así, cada actuante, además de formar parte de la audiencia de otros intérpretes, es afectado por su propia dramatización, como expresión estilizada de una subjetividad representada en público. En este punto, se reafirma la idea de que,

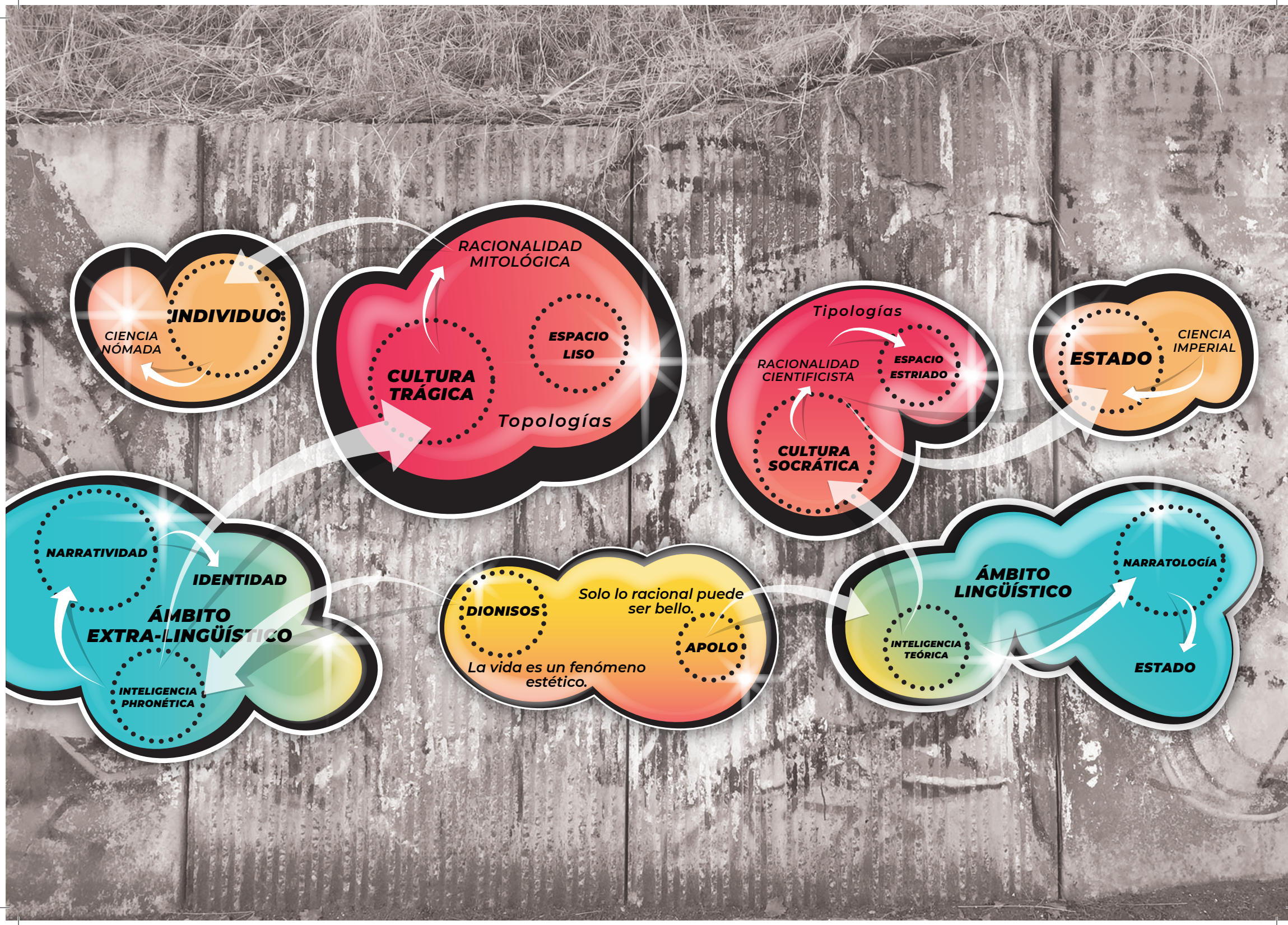
‘El ser siempre se manifiesta ante la otredad por medio de una representación dramatizada estéticamente en lo ordinario’

La autoescenificación no es, por lo tanto, un comportamiento expresivo espontáneo, sino que es una estetización de las vivencias personales puesta en práctica cuando se hace pública la subjetividad.

Reafirmándonos en el desplazamiento de los efectos de la Mimesis II de Ricoeur, desde el mundo literario al práctico, la noción expuesta en su narratología del **‘como si’** para aclarar que con la representación de la acción, los caracteres interpretan un papel *como si* fuesen personas reales, no se encuentra exclusivamente en el mundo del texto.

Por esto, en las redes en las que actúan los signos interpretantes de la acción, estos símbolos, en tanto que agentes, representan a los sujetos ‘como si’ fueran personas reales auto-parodiando – *autoescenificando*– la imagen que tienen de su propia identidad. Este es el motivo por el que,

‘Los Enunciados Performativos Estéticos Identitarios (EPEi) siempre están dramatizados, por lo tanto, los flujos de un sujeto a través de la realidad son construcciones narrativas conscientes que, manejando un tiempo narrativo, generan unidades con significación total’05.02



INDIVIDUO
CIENCIA NÓMADA

RACIONALIDAD MITOLÓGICA
CULTURA TRÁGICA
Espacio LISO
Topologías

Tipologías
RACIONALIDAD CIENTIFICISTA
CULTURA SOCRÁTICA
Espacio ESTRIADO

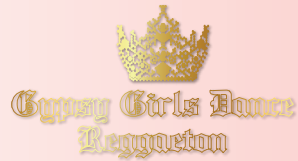
ESTADO
CIENCIA IMPERIAL

NARRATIVIDAD
IDENTIDAD
ÁMBITO EXTRA-LINGÜÍSTICO
INTELIGENCIA PHRONÉTICA

DIONISOS
Solo lo racional puede ser bello.
APOLO
La vida es un fenómeno estético.

ÁMBITO LINGÜÍSTICO
INTELIGENCIA TEÓRICA
NARRATOLOGÍA
ESTADO

NARRATIVIDAD Y NARRATOLOGIA



Por lo tanto, afirmar que la vida es el relato construido por una identidad narrativa sobre una trama, no se detiene en el figurativismo de una hermosa metáfora. Por el contrario, se evidencia en el hecho de que la percepción del tiempo con la que creamos sentido y con la que interpretamos el sentido generado por otros, es de naturaleza literaria y narrativa. **05.03**

Tal y como hemos fundamentado hasta ahora, cuando se tiene en cuenta la audiencia sobre la que llama la atención la teoría dramática de **E. Goffman**, la representación de la acción que Paul Ricoeur ubica en el mundo textual, se '*des-textualiza*' y pasa al mundo práctico, adoptando el código performativo de los enunciados estéticos identitarios. No obstante, lo que implica la presencia de ese público es la existencia de una red de intersignificación narrativa, en la que se comparten las tramas temporales humanas, que siempre son las del relato.

Por este motivo, el tiempo social narrativo superpuesto a la linealidad del cronológico soporta relatos-vida cuyas tramas reiteradas instauran **Tradiciones Narrativas**. Este concepto, procedente de la narratología de Ricoeur, ha sido trasladado al mundo de la acción real de la TEPEi, para reconocer en él una sedimentación cultural de paradigmas narrativos, que permiten identificar y clasificar determinadas configuraciones de trama como pertenecientes a un **Género Narrativo**.

De este modo, la idea de **Tradicionalidad** que la narratología reconoce en los textos literarios, también está presente en las narraciones de los relatos-vida pues podríamos sugerir que,

'Los patrones conductuales reconocibles socialmente pertenecen a las tradiciones narrativas propias de un cierto género narrativo de vida'

Retomando la dramaturgia social de **Goffman**, encontramos que la acción de un agente puesto en escena presenta rasgos estilísticos que se pueden tipificar según determinados roles dramáticos. Sin embargo, lo que proponemos es dilatar el planteamiento de Goffman hasta el marco de la tradicionalidad en la narratología, para afirmar que, más que hablar de papeles estereotipados en la escena, es posible identificar paradigmas narrativos asimilados y reproducidos socialmente, catalogados en

diferentes géneros narrativos de acción.

Aparte de la noción de *sedimento*, a propósito de la idea de tradicionalidad, la narratología propone la acción de innovar como aquella ruptura de la gramática de paradigmas que normaliza la composición literaria. Estas disrupciones son producidas por la acción transformadora de ciertas innovaciones narrativas, que operan según sea la substancia del sedimento cultural.

Si devolvemos la mirada al mundo de la acción, podemos reconocer que estas transformaciones ya han sido definidas por nuestra TEPEi cuando hablábamos de los cambios semióticos que un EPEi puede producir en un determinado Agenciamiento Colectivo, cuando se dan las circunstancias que así lo propician.

Al igual que en el ámbito de los géneros literarios, la ruptura de paradigmas narrativos representados por la identidad, por lo general, no es inmediata y está imbuida en las dinámicas de conflicto sónico que venimos estudiando.

La posibilidad de desviación de estas tradiciones narrativas sociales se definen por el ratio entre paradigmas culturales sedimentados e innovaciones estéticas identitarias que, si bien en un momento desafían los sistemas sónicos hegemónicos, terminan siendo absorbidas por los agenciamientos colectivos que controlan las relaciones de poder como es el caso de la arquitectura.

De este modo, la Trama Narratológica Arquitectónica puede ver transformada su constitución gramatical a consecuencia de una alteración de los paradigmas narrativos ejecutada por la acción estética de las identidades induciendo un cambio semiótico en el agenciamiento colectivo que representa esa arquitectura y que, por su parte, intervendrá en los procesos de construcción identitaria de otros sujetos diferentes a los que han generado el cambio paradigmático. En consecuencia,

'Los cambios semánticos que las identidades pueden inducir en el espacio arquitectónico performando estéticamente la cotidianeidad tienen capacidad para transformar los regímenes de racionalidad impuestos al cuerpo social'

Expresando lo anterior en otros términos podemos afirmar que,

‘La alteración de la Trama Narratológica Arquitectónica permite a la identidad intervenir en la construcción del cuerpo social performando su corporalidad en el espacio. Es por esto que, los cuerpos individuales transforman la fisonomía del cuerpo social por medio de su presencia física en la arquitectura’

Para finalizar, hemos de reforzar la idea de que, para hacer efectiva una traslación de los mecanismos de configuración de la narrativa literaria a la acción real, ha sido necesario tener en cuenta la existencia de una audiencia que transforma las performances identitarias en auto-espectáculos ante un público.

MIMESIS III REFIGURACIÓN

La diferenciación entre las tres etapas que P.Ricoeur establece en su narratología para definir la construcción de la trama narrativa literaria (Mimesis I-Precomprensión, Mimesis II-Configuración y Mimesis III-Reconfiguración), ha sido adoptada para presentar las características de la red narratológica de la realidad, teniendo como apoyo la teoría de la narratología textual.

Más allá de estos requerimientos discursivos, lo que Ricoeur define como fases diferenciadas ejecutadas en diferentes escenarios –mundo real, mundo literario y mundo del lector–, en la dimensión práctica de la acción, constituyen un único aparato comunicativo en el que la construcción de las tramas narrativas forman parte de un *continuum* de acontecimientos simultáneos de significación.

Por este motivo, lo que en narratología literaria se considera la culminación de la trama por parte del lector y, consecuentemente, la actualización del relato en su universo físico y significativo, en la narrativa de la vida,

se produce en un medio común en el que las relaciones intersubjetivas entre emisor y receptor están disueltas en la inmediatez de la acción comunicativa.

Por otra parte, resulta relevante analizar cómo la interpretación que la refiguración implica, permite que los enunciados performativos emitidos por el actuante sean comprendidos por el auditorio. Esta capacidad de producción de sentido se sustenta sobre la percepción narrativa del tiempo que nos conduce a (re)construir un relato desde nuestra propia subjetividad a partir de las narraciones estéticas performadas por otros agentes. Esto es así, ya que las continuidades y solapes de narrativas se produce en base a un **régimen referencial compartido de índole metafórica**. De este modo,

‘Los enunciados performativos estéticos identitarios (EPEi) son afirmaciones autorreferenciales que representan al ser por medio de un sistema de figuración metafórica compartido con su audiencia y habilitado por el agenciamiento colectivo que rige las circunstancias de la acción comunicativa’

Por ello, los enunciados performativos estéticos que llevan a cabo las identidades poéticas se articulan dentro de tramas narrativas que escenifican el ser, no de modo descriptivo, sino por medio de tropos metafóricos. Es por esto que,

‘La identidad es una metáfora estética del ser’

Las referencias metafóricas del ser exteriorizan aspectos del *ser-en-el-mundo* no discursivos. Esta metaforización alcanza un sentido pleno cuando recaemos en que los enunciados estéticos performan el verbo ‘ser’ en sus afirmaciones autorreferenciales. De este modo, estas narrativas de vida se entretajan en la intersubjetividad comunicativa por medio de la escenificación de la estructura metafórica esencial del **‘ser-cómo’**



A consecuencia de lo anterior, en tanto que fenómeno poético, los significados del ser son dilatados por medio de un sistema referencial metafórico. Este agrandamiento es lo que Ricoeur define en su narratología la **Ampliación Icónica** de los significados realizada por la narración.

Así, en esta acción de re-figuración narrativa que Ricoeur establece al final del proceso de generación de sentido, y que nosotros incorporamos en una estructura amorfa interconectada de relatos, la acción narrativa del receptor resignifica lo que ya ha sido significado por la acción del emisor.

Naşho Toribio

0165



NOTAS

05.01 LA ARQUITECTURA CONSTRUIDA Y LA ARQUITECTURA NARRADA

A través de los planteamientos narratológicos de P. Ricoeur, aplicados, en el campo práctico real, a la performación de enunciados estéticos de la identidad, hemos planteado que el espacio arquitectónico, en tanto que circunstancia física del relato, formará parte de la red intersignificante en función a la que se compondrán las tramas narrativas del habitar dinámico. Tal y como se ha expuesto, esta red, que funciona como trama narratológica territorializada que presenta una naturaleza eminentemente semiótica.

Con la finalidad de optimizar los recursos que nos permitan diseccionar la Trama Narratológica Arquitectónica, proponemos un campo metodológico de investigación que se base en el análisis comparativo entre las propiedades del espacio arquitectónico construido y las del espacio arquitectónico narrado.

Efectivamente, si la arquitectura puede incorporarse al relato literario es porque, en el ámbito práctico, está descompuesta en la TNA representada por máquinas semióticas.

En este punto, lanzamos la suposición de que han de darse paralelismos relevantes, entre lo que hemos definido como **Trama Narratológica Arquitectónica** y la **Estructura Espacial Narrativa** que, en el medio textual representa, literariamente, a la arquitectura, implicándola, como circunstancia física, en la construcción de la trama narrativa de un texto. Como consecuencia de esta correspondencia, surgen infinidad de cuestiones:

¿Cómo se construye la trama espacial de un relato?

¿Del mismo modo que hablamos de un tiempo narrativo literario, podemos hablar de un espacio narrativo?

¿Qué relación existe entre los espacios narrados y los espacios construidos?

¿Es la estructura espacial en la que se desenvuelve la acción fundamental para la trama literaria?

¿Cuáles son los recursos constructivos que emplean los autores literarios para soportar sus estructuras espaciales?

Como es evidente, en este momento no es un objetivo inmediato, para este trabajo, dar respuesta a todas estas cuestiones. Con su planteamiento, sencillamente se pretende dejar constancia de las posibilidades que ofrece el estudio del espacio literario, para definir la trama narratológica de la que forma parte la arquitectura en el mundo de la vida.

Indudablemente, un espacio narrado, aún describiendo con esmerada fidelidad una arquitectura construida, siempre implicará un ejercicio de composición arquitectónica desarrollado por medio de recursos literarios narrativos. Podríamos, como resultado, hablar de una arquitectura construida por medio del lenguaje ampliado icónicamente con el uso de un sistema de referencias metafórico.

A modo de ejemplo de lo que estamos planteando, vamos a realizar un breve análisis, desde esta perspectiva, del texto místico de **santa Teresa de Ávila 'Las Moradas del Castillo Interior'** dado que, si bien existen innumerables ejemplos destacados en los que la arquitectura y la literatura se aproximan estrechamente, como pueden ser los textos de **Jorge Luís Borges** o **Italo Calvino**, en este caso es especialmente destacable el hecho de que la arquitectura forma parte de la estructura espacial del texto, determina la estructura narrativa y, al mismo tiempo, es uno de los 'personajes' del relato.

En Las Moradas, se establece una imagen metafórica que define el alma humana como un castillo **“todo de diamante u muy claro cristal”**. Como consecuencia, el signo que representa al alma es una arquitectura perfectamente definida, que pasa a ser un personaje pasivo a lo largo del cual y sobre el cual, transcurre la narración que, simultáneamente, está determinada por su estructura espacial.

La acción se ordena según las características espaciales de esta arquitectura a lo largo de siete fases definidas, detalladamente, que implican un proceso por el que el alma se conduce, desde la periferia del castillo, a su morada central y principal, habitada por la luminosidad de Dios. Con esto, se produce un desdoblamiento del alma de modo que, al mismo tiempo que es el castillo, es el personaje que lo recorre centrípetamente.

Santa Teresa construye un espacio metafórico por el que se produce un recorrido expiatorio del alma y, sin embargo, las propiedades de este castillo, más allá de su materialidad vítrea, se ajustan a una tipología arquitectónica realista y humanizada que, carente de toda fantasía formal, podría ser recorrida por un cuerpo humano.

La arquitectura del alma teresiana tiene unas condiciones tectónicas perfectamente ancladas al mundo material del arriba y abajo, de lo pesado y de lo ligero, de lo interior y lo exterior, eventualidades mundanas de las que, curiosamente, por medio del recorrido de la arquitectura, el alma quiere alejarse. En esencia, se construye una metáfora del alma humana, identificándola con un espacio arquitectónico que se describe con los recursos literarios del espacio del texto, pero respondiendo a condiciones tectónicas realistas.

La arquitectura y el alma comparten, en el texto de Santa Teresa, el sistema constructivo de la metáfora. En consecuencia, el espacio metafórico literario que representa al alma se construye describiendo, con gran precisión textual, una arquitectura racionalmente ejecutada.

Es decir, los medios literarios con los que se compone la metáfora adoptan la consistencia de la arquitectura a la que están significando. De esta manera, santa Teresa se apoya en un régimen de racionalidad mítica pues hace que los signos que están representando al castillo absorban las propiedades reales de su significado.

Junto a esto, el castillo que describe la mística no es la imagen literaria de una arquitectura real, sino que es una figuración metafórica cuya imagen es el alma humana. Es decir, los signos significan un castillo real y el texto descriptivo significa un alma. Así, si las palabras que

emplea adquieren la racionalidad de la arquitectura, entonces tendrán la solidez suficiente como para poder construir una imagen metafórica del alma. En síntesis, el lenguaje adquiere la racionalidad que le permite describir el alma humana absorbiendo la lógica de la arquitectura a la que representa. Expresado de otro modo, la calidad lingüística del signo que permite describir una abstracción como es el alma es tomada de la calidad técnica del significado de esos signos que, por medio de un sistema de referencia metafórico, son transferidos al alma. Así, la calidad del alma humana dependerá de la solidez de sus metáforas lingüísticas y arquitectónicas.

Otro aspecto especialmente interesante de la equivalencia que *Las Moradas* establece entre la calidad lingüística de un significante en el espacio textual, y la calidad técnica de su significado en el espacio arquitectónico, son las consecuencias urbanísticas y, con ello sociales, que tiene su metáfora del castillo de cristal.

Haciendo una mención sucinta al espacio descrito por santa Teresa, el alma se edifica, metafóricamente, por medio de siete cortezas de espacio concéntricas, que conducen a un núcleo en el que se (re)centra en su encuentro con Dios. El alma va recorriendo un espacio no jerarquizado dentro de una misma corteza o estadio espiritual en el que múltiples celdas contiguas, le van haciendo encontrarse con representaciones del mal por lo que, en este periplo centrípeto, existe la posibilidad de extraviarse. Esta arquitectura quasi-esférica, estaría defendida por medio de una cerca con camino de ronda y un foso periférico con alimañas.

En este punto, si entendemos que, próximas al alma existen otras almas, podríamos hablar de un **urbanismo teológico teresiano**, que implicaría un tejido social formado por almas que, en lo material, estarían completamente aisladas las unas de las otras.

En consecuencia, la cohesión social, según el pensamiento místico de la santa, no viene producida por las condiciones materiales en las que se definen las relaciones entre los cuerpos, sino del proceso espiritual de (re)centramiento que hace coincidir esas almas en su propio centro, en el que pasan a identificarse con Dios y formar una unidad junto al resto de almas. En esta disposición, se activaría la capacidad significativa del individuo como punto perteneciente a una red intersignificante de naturaleza espiritual.



La metáfora del urbanismo teresiano nos sirve para seguir evidenciando los elementos constituyentes de lo que, en una narratología de la arquitectura, definirían la **Trama Narratológica Arquitectónica**.

En el castillo luminoso de santa Teresa, imagen metafórica del alma, existe un soporte construido que se va abandonando en una migración hacia el centro, punto en el que el sujeto encuentra, y es capaz de transmitir, su significado.

En este sentido, el ser solo puede expresarse cuando forma parte de una red que significa solidariamente acompasada con la potencia divina.

Es indudable que las peculiaridades formales de cada arquitectura-alma harán que la re-centración sea más o menos dolorosa pero, aún dependiendo de sus cualidades estructurales, el alma solo significa una vez que se ubica en una posición concéntrica consigo misma.

Estos dos estratos son los que reconocemos en la TNA actuando como habilitantes de las narrativas de las identidades poéticas. Así, el soporte narratológico de la arquitectura se compone de:

Trama Paradigmática de Cuerpos

Este nivel está conformado por los cuerpos arquitectónicos en su contenido formado y se encuentra afectado por pasiones y acciones. Presenta una formalización de contenido tectónico como lección de cosas y, en el texto teresiano, correspondería al alma-estructura.

Red Sintagmática de Signos

Este nivel está conformado por los sistemas sígnicos arquitectónicos habilitantes de los enunciados performativos estéticos identitarios por medio de los Agenciamientos Colectivos de Enunciación que se agrupan en ellos. Presenta una formalización del acto de habitar como lección de signos y, en el texto teresiano, correspondería al alma-significante.

Como se deriva de lo anterior, del mismo modo que las arquitecturas-alma en santa Teresa configuran una trama de construcciones aisladas entre sí, el primer estrato que define la TNA, se compone de cuerpos ensimismados en las condiciones sincrónicas propias de su orden paradigmático.

Podríamos así desvincular esta trama de toda temporalidad teniendo en cuenta, exclusivamente, una serie de relaciones internas de orden lógico independientes de las condiciones de contorno.

Esta estructura tectónica inflexible, permite que se impriman sobre lo narrativo factores de incertidumbre basados en los encuentros y desencuentros que, por las condiciones físicas de la trama, se provocan en los relatos-vida que fluyen, narrativamente, a través de un sistema habitacional dinámico.

En efecto, la fisonomía de una ciudad imprime en su trama narratológica unos parámetros de azar que repercuten sobre las interacciones internarrativas que se producirán entre individuos. De modo equivalente, la estructura del alma descrita por santa Teresa hace que resulte más o menos costoso que ésta alcance su propio centro espiritual.

Pero junto a las particularidades materiales de la trama que, al igual que el castillo de cristal de santa Teresa, contemplan la posibilidad de extravío y, en consecuencia, descontrol del relato-vida, lo que determinará la cualidad significativa de las narrativas identitarias es la intensidad conectiva entre los enunciados estéticos y los agenciamientos colectivos representados por las máquinas semióticas arquitectónicas que los habilitan.

De este modo, al igual que las almas, en la mística, solo pueden significar con plenitud cuando se interconectan gracias al esfuerzo de cada sujeto por ubicarse en su epicentro espiritual para estar en contacto con Dios, las identidades narrativas solo pueden explotar todas sus cualidades para construir sentido social, si se les permite aproximarse, performativamente, a los centros de significancia colectiva de la arquitectura.

Con todo lo anterior, por medio de la metáfora teresiana hemos añadido nuevas precisiones a la definición de **Trama Narratológica Arquitectónica**, con las que poder concluir que,

‘El mundo del texto cuenta con una ESTRUCTURA ESPACIAL NARRATIVA relacionada con las TRAMAS NARRATOLÓGICAS ARQUITECTÓNICAS que configuran el mundo de la práctica’

En consonancia con lo que afirmábamos al inicio, el objetivo de todo lo anterior es proponer un análisis de las características de las **Estructuras Espaciales Narrativas** del mundo del texto para, posteriormente, establecer posibles relaciones con las dinámicas establecidas entre la **Trama Narratológica Arquitectónica** del mundo de las cosas y el proceso de construcción poética de las identidades narrativas.

En otros términos, lo que estamos proponiendo es buscar paralelismos entre la evolución de los caracteres literarios en una trama espacial narrativa, y la poiesis estética de las identidades narrativas interactuando con la trama narratológica de la arquitectura.

ESTRUCTURAS ESPACIALES NARRATIVAS DE LA ARQUITECTURA LITERARIA

Una vez determinadas las capas activas de la TNA, se hace necesario esbozar los caracteres generales de las estructuras espaciales arquitectónicas presentes en la narrativa literaria. Es evidente que aplicar un método empírico de estudio a través del análisis detallado de diferentes estructuras espaciales literarias es seductor por la belleza del sistema operativo, pero trasciende, ampliamente, la delimitación actual de este trabajo. Es por ello que, ilustraremos la metodología con las generalidades más condicionantes. De este modo, podemos establecer, aproximativamente, que en literatura la estructura espacial es la representación textual de un espacio geométrico que interviene 'como si' estuviese construido y, al mismo tiempo, actúa como sistema signifiante de connotaciones socioculturales, ambientales y psicológicas. Así, la estructura espacial narrativa conduce a los caracteres por espacios literarios de ficción en los que su evolución se ve afectada por el azar, al mismo tiempo que el sentido del personaje se va construyendo, en parte, con las competencias simbólicas atribuidas literariamente al espacio. Si buscamos un paralelismo de todo lo anterior en el plano de la práctica, comprobamos que las identidades estéticas se mueven por la ciudad exponiéndose a encuentros y desencuentros que irán influyendo en su historia de vida, al mismo tiempo que, su significación se irá habilitando interactuando con los agenciamientos colectivos del medio arquitectónico. Como estamos observando, la equivalencia operativa que existe entre estructura espacial narrativa y trama narratológica arquitectónica es significativa.

Por lo tanto, podemos afirmar que, la *Trama Narratológica Arquitectónica* imprime una acción dinámica y semiótica combinada sobre el flujo habitacional de identidades narrativas, del mismo modo que la *Estructura Espacial Narrativa* establece relaciones sintagmáticas entre sus cuerpos literarios, para permitir que los relatos sean inteligibles espacialmente.

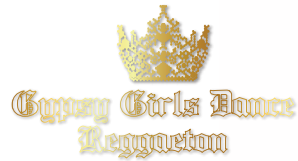
Al igual que la TNA, la *Estructura Espacial Narrativa* es cronotópica, es decir, ancla el espacio a un tiempo determinado. No obstante, sus características estructurales hibridan las propiedades de las dos capas actuantes de la TNA del mundo de la acción. Es decir, la substancia del sistema es siempre narrativa y, por lo tanto, sintagmática, pero presupone propiedades métricas y escalares formalizadas mediante recursos textuales.

En consecuencia, la *Estructura Espacial Narrativa* es infinitamente flexible, pues tiene la capacidad de introducir alteraciones dimensionales que solo pueden materializar los usos literarios del lenguaje. Es por ello que, la materia textual que configura el espacio arquitectónico narrado, permite pliegues, discontinuidades, fragmentaciones, solapes, dilataciones, contracciones y todo tipo de intercambios simbólicos de atributos con los interpretantes de la acción.

En este aspecto, la estructura espacial narrativa se configura en continuidad literaria con los personajes interpretantes. Por ello, existe una condición lingüística monomatórica que permite una transferencia constante entre la subjetividad de los personajes y las condiciones espaciales de la estructura espacial.

No es posible, por lo tanto, disociar a los caracteres de su espacio como se da, por ejemplo, en la acción teatral. Los caracteres pueden manifestarse o no en la arquitectura narrada o, por medio de descripciones se puede presentar un espacio vacío, pero el *medium* que permitirá sacar a escena a los actuantes es el mismo, tanto para los agentes como para el espacio.

Por ello, los personajes, en el espacio literario, nunca se pueden emancipar, completamente, de una arquitectura narrada que los muestra casi como una apéndice del espacio con capacidad actuante o, expresado de otro modo, los personajes transfieren su humanidad a la arquitectura narrada imprimiendo en ella su capacidad actante dilatada.



Por otra parte, la estructura espacial de la narración está íntimamente ligada a la estructura temporal. En consecuencia, las características con las que la trama relate el espacio arquitectónico van a depender, directamente, de cómo esté transcurriendo el tiempo narrativo. De esta manera, si el relato se acelera, los espacios se contraen y se presentan por medio de imágenes fugaces que, incluso, pueden desaparecer diluidas en la acción. Si por el contrario, el tiempo de la narración se sosiega, los espacios amplifican su grado de detalle, incorporando, solidariamente, sus características al relato. En consecuencia, los elementos de la estructura espacial mantendrán entre sí relaciones paradigmáticas mesurables, que se presentarán supeditadas a la acción por medio de relaciones sintagmáticas que relativizarán geometrías y distancias, haciendo de la arquitectura relatada, un sistema inestable sometido a las turbulencias narrativas que requiera la trama lógico-temporal. Así pues, será el lector quién, mediante el ejercicio de refiguración, irá restituyendo los vacíos de esa estructura espacial, con el rigor que corresponda a las necesidades de verosimilitud del relato.

El espacio arquitectónico de la narración estabilizará sus condiciones de habitabilidad por medio de la subjetivación del lector que, no podemos olvidar, es el único agente con capacidad de habitar en el momento en el que se produce el acto de interpretación de la obra. Así, el lector, junto a la restitución de los caracteres de los personajes, estará implicado, a lo largo de toda la obra, en llevar a cabo una reestructuración espacial lógica del escenario narrativo. Es indudable, en este aspecto, que la metodología de (re)construcción de la arquitectura narrada mediante la reconfiguración lectora, está profundamente mediada por las experiencias habitacionales del lector en el mundo práctico de las cosas.

Por consiguiente, del mismo modo que el lector, a través de una vivencia literaria del lugar, aprenderá estructuras espaciales inéditas, los personajes solo pueden habitar el espacio literario cuando éste es avivado por el acto de leer y se encarna en las facultades humanas habitacionales del lector.

05.02

Para poner de manifiesto las afirmaciones anteriores, vamos a hacer uso de la noción de audiencia consciente presentada, esbozando los medios de los que dispone el sujeto cuando forma parte de un público expectante. Para ello, consideremos un relato de vida genérico compuesto por un sujeto que emite una serie de enunciados performativos integrados en una narración y que, además, actúa consciente de tener una audiencia, por lo que se exterioriza con una autoescenificación dramatizada.

Sin duda, nos encontramos ante un individuo que, movido por una voluntad de transformación de su medio, lleva a cabo un acto comunicativo que forma una unidad significativa ya que, como humano, ha actuado en todo momento dentro de una totalidad temporal narrativa comprensible. Dado que el tiempo humano es narrativo, todo tramo experiencial recorrido dentro de una red intersignificante por el flujo habitacional de una identidad, se acomoda a una trama narrativa pues, de lo contrario, carecería de inteligibilidad.

Siendo conscientes de que, para que los significados de nuestra identidad estética sean comprendidos han de articular un relato, nos adaptamos a la derivación performativa que el lenguaje encuentra en la acción, para asegurarnos de que la re-figuración, igualmente narrativa, que nuestra audiencia conformará con nuestros enunciados estéticos, se corresponda, en la mayor medida posible, con la intención ilocucionaria que hemos puesto a elaborar la narración performativa.

De este modo, el espectador que asiste físicamente o que reescribe mentalmente un relato de vida performado, lo reconstruye de manera lingüística pero igualmente narrativa. Esto es así, ya que el público no se limita a asumir esa realidad como una mera sucesión de hechos dispuestos a lo largo del tiempo, ni tan siquiera acepta la temporalidad que el intérprete ha tratado de imponer dramatizando sus intenciones.

El que lee un cuerpo-relato elabora su propia trama, su propia visión de la situación que diría Goffman, refigurando la narración con su propia subjetivación del tiempo narrativo.

Efectivamente, con la relectura de una narración, ésta es filtrada a través de una nueva subjetividad, que genera un nuevo orden narrativo apoyado en sus propios tropos literarios, para (re)producir el sentido de un conjunto de hechos relatados a través de la acción. Sin duda, la subjetividad del espectador deformará la trama narrativa manejada por el intérprete, aportando tantas reinterpretaciones como su necesidad de configurar un sentido global requiera

Es por esta razón que, el espectador que recibe un relato hace una nueva síntesis de lo heterogéneo hibridando la historia recibida con su propia experiencia y este proceso, según la narratología de P. Ricoeur, es el que pone en práctica la Mimesis II que es a través de la que se realiza la composición literaria del texto narrativo. Por lo tanto literatura y realidad tienen recursos comunes.

05.03

Con el fin de articular el razonamiento anterior con la narratología de Paul Ricoeur, hemos de aclarar que la inteligencia narrativa a través de la que conformamos nuestras imágenes relatadas del mundo nos requiere llevar a cabo **Actos Configurantes Narrativos**, con la misma substancia con la que este mismo recurso se emplea en la composición literaria de la narración.

Con lo anterior, no solamente necesitamos que un texto literario organice una serie de acontecimientos dentro de un orden sintagmático narrativo instalado en una totalidad temporal, de la misma manera, las imágenes del mundo que construimos son estructuradas como actos configurantes narrativos para que resulten inteligibles.

Es evidente que, como ya hemos apuntado, nuestra imagen del mundo elaborada por medio de *actos configurantes narrativos* se debe a que, insistimos una vez más, la noción de temporalidad que manejamos es siempre narrativa.

Esto es así, ya que la dimensión episódica de una sucesión de hechos reales dispuestos cronológicamente en un tiempo lineal no construye un sentido que podamos interpretar, porque el significado surge de las relaciones sintagmáticas que establece una trama anclada diacrónicamente a su contexto, estructurada según una temporalidad humana no cronológica y, por lo tanto, lógica y narrativa.

Una estructura temporal narrativa es eficaz, si la causalidad que guía el relato hacia la consecución de un fin tiene un funcionamiento lógico adecuado, con independencia de que los acontecimientos no se dispongan según una secuencia cronológica. No nos interesa el orden paradigmático de un conjunto episódico de eventos, sino la dirección a la que nos oriente el tema de una narración elaborada en base a ellos.

Este **tema** es lo que la Poética aristotélica denominó **Pensamiento**, que responde a un acto reflexivo que dispone los sucesos de una linealidad cronológica, según una configuración que sea capaz de generar una

totalidad significativa.

De esta manera, fragmentamos la realidad en *quantums* significantes otorgando a ciertos hechos la condición de **fin**. Estos dispositivos narrativos de cierre, funcionarán como **finés** ya que constituyen las causas que han desencadenado la acción, pero esto no implica que, necesariamente, hagan las veces de **finales** como el último episodio de la línea cronológica del tiempo.

Como sabemos, en cine el fin de una cadena causal puede presentarse en el inicio cronológico de la pieza, mientras que el final puede ser tan solo aquel acontecimiento que la trama narrativa ha estimado presentar al final de la obra. Como vemos, el fin y el final no coinciden en el mismo punto temporal si no es en una película que siga una trama narrativa en orden cronológico. Es interesante, en este aspecto, observar cómo una correspondencia errónea entre tiempo cronológico y tiempo narrativo, conduce a exhibir al final de una cinta el texto de *FIN*, cuando, en realidad, la escena que acaba de contemplar el espectador es un mero *FINAL* cronológico, dado que el fin causal de la historia se ubicaba en otro punto de la obra.

Efectivamente, lo que concede la relevancia suficiente como para que consideremos que un cierto acontecimiento constituya un fin narrativo en el campo práctico de la realidad, es que podamos reconocer en él la condición de conclusión de un ciclo causal desde la que contemplar la evolución del relato de vida.

En el mundo de las cosas, el fin narrativo y el final cronológico de la historia, siempre coinciden en el mismo punto puesto que no damos por terminada ninguna historia de vida si ésta no nos ha conducido a un fin.

Es por esto que, dejamos abiertas narraciones que, aunque hayan finalizado cronológicamente, para nosotros no han encontrado su fin causal narrativo. La trascendencia que le damos al fin de un relato de vida radica en que, en realidad, no es un punto de cierre sino un punto de continuidad, que nos permite volver a narrar o, lo que es más importante, continuar la historia.

Nacho Torbio

0172

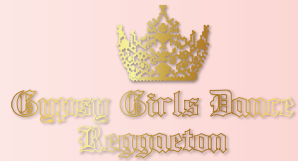
06 UNA CRÍTICA A LA NARRATIVIDAD ARQUITECTÓNICA DE PAUL RICOEUR

Es un hecho de gran valor para este trabajo, haber tenido la oportunidad de conocer, por medio de sus propias reflexiones, las estrategias discursivas que Paul Ricoeur pone en acción, para trasladar las conclusiones fundamentales de su teoría narratológica a la comprensión narrativa del espacio arquitectónico.

De este modo, por medio de su texto **'Arquitectura y Narratividad'**, publicado en **1989** en la revista **'Urbanisme'** Ricoeur admite estar de acuerdo con la posibilidad de una Narratividad Arquitectónica, puesto que, de manera paralela a como se produce en la trama temporal en el caso de narrativa literaria, la arquitectura define, según él, una trama espacial. En su investigación, Ricoeur hace una excitante promesateórica cuando sugiere el entrecruzamiento de la configuración arquitectónica del espacio y la configuración narrativa del tiempo, fundiendo la espacialidad del relato y la temporalidad del acto arquitectónico en un intercambio bidireccional espaciotemporal. No obstante, aunque es indudable la profundidad abierta con esta propuesta de solape arquitectónico- narrativo, P. Ricoeur construye su narratividad arquitectónica reconociendo un paralelismo entre la arquitectura, como espacio físico construido y la literatura, como espacio narrado.



LOS SUB-SUBURBIOS DE MOSTOLES



Esta relación de correspondencia, atrapa a Ricoeur, como veremos, en la vía muerta de la aplicación del modelo lingüístico a los procesos de construcción de sentido en los que está implicada la arquitectura. En la articulación de su constructo teórico, la narratividad arquitectónica de Ricoeur hace uso de la teoría de la representación mimética de la acción en tres fases, que darán lugar a los estadios de pre-figuración, configuración y re-figuración. En esta traslación, que ha sido fundamental para nuestra definición de una narratología arquitectónica, se acomete un planteamiento forzosamente binario, que sitúa las fases de prefiguración-refiguración en la dimensión orgánica y social del habitar, y la configuración, como poiesis narrativa arquitectónica, es atribuida exclusivamente a la operación tectónica a la que se otorga la facultad de narrar.

Tal y como se ha expuesto, hemos tomado de Ricoeur la noción de campo práctico de la acción, en el que los interpretantes sígnicos internos construyen trama narrativa interpretando y reinterpretando enunciados estéticos. Sin embargo, nos hemos distanciado de él, al reconocer en los lugares de la vida las estrategias generativas de trama que, según Temps et Récrit, solo pueden ser activadas a través de la composición literaria.

Esto es así, puesto que Ricoeur no identifica la noción de audiencia expuesta por Habermas y Goffman, que nos lleva a la conclusión de que el quasi-texto de la acción tiene consciencia narrativa, pues sabe que se está auto-escenificando ante un público.

En consecuencia, Ricoeur considera que solamente el objeto arquitectónico concebido como una reconducción de los patrones inmediatos del habitar, tiene capacidad poética, y que su relación con quien la habita se reduce a la comunicación jerarquizada entre obra y espectador.

Aunque Ricoeur entiende la arquitectura como un sistema de gestos rituales que soportan la interacción social en toda su integridad, plantea que, tal y como sucede cuando la vida cotidiana se eleva a una condición poética al ser narrada, lo mismo ocurre a nivel espacial, cuando el habitar espontáneo es rediseñado domesticándolo dentro de una arquitectura.

Esta afirmación, no puede divergir más de nuestra investigación dado que, es una premisa esencial para nosotros, entender la vida como un fenómeno poético construido por medio de la narración dramatizada de los enunciados estéticos que la identidad emite a lo largo de

un flujo habitacional en la arquitectura. De este modo, afirmamos categóricamente que, lo que activa la transubstanciación de la vida en poesía, no es el autor formalizando una obra con concreción apolínea, sino la esencia creativa dionisiaca de la existencia que la anima.

Con todo lo anterior, considerar que el único medio del que dispone la acción de habitar para alcanzar un estatus poético es asimilando el intervencionismo constructivo que produce una arquitectura, es un posicionamiento que absorbe a Ricoeur en el peligroso rebufo de las analogías directas y con él, en el análisis semiológico más yermo.

Muestra de ello es que, Ricoeur, asigna al proyecto arquitectónico ejecutado la condición de mensaje polifónico que puede ser estudiado desde su unidad compositiva, o desde el análisis pormenorizado de sus partes. Es por medio de esta analogía, que Ricoeur se precipita, vertiginosamente, a la aplicación inmediata del modelo lingüístico a una narratología arquitectónica.

Con esto, insistimos, no nos oponemos a la capacidad semántica de la arquitectura como unidad significante esencial en la sociedad, matizamos que sus aptitudes para generar sentido dependen de las relaciones sintagmáticas que establezca con un entorno cultural temporalizado.

De este modo, entender lo construido como mensaje narrativo polifónico con una determinada autoría, emitido para el resto de la eternidad arquitectónica, no refleja las potencialidades reales de la narratología espacial, como sistema que intersignifica resonando junto a los relatos de vida de las identidades narrativas.

Por otra parte, Ricoeur habla del espacio construido como tiempo condensado en tanto que una arquitectura es "La memoria petrificada del edificio" y, al mismo tiempo, el testigo de una temporalidad tectónica desplegada a lo largo del proceso constructivo. En este análisis, Ricoeur limita el tiempo condensado de la arquitectura al tiempo invertido en la construcción como historial de un procedimiento técnico.

No obstante, a pesar de todo lo anterior, termina por definir la arquitectura como una obra poética sostenida por una narratividad arquitectónica en la que confluye la significación del acto de construir, pero también de habitar.

En este punto, cuando Ricoeur habla del trabajo de configuración del acto de habitar en el relato arquitectónico, se refiere a ello como "Funciones de la vivienda [...] siendo incesantemente inventadas". Al respecto de esta afirmación, surge una cuestión decisiva: **¿La potencia creativa del habitar se limita exclusivamente a la (re) invención de los usos domésticos?**

La respuesta a esta pregunta la ofrece el mismo Ricoeur cuando, profundizando en su narratividad arquitectónica, aclara su visión de la arquitectura como obra (poética) construida, cuya significación procede de un soporte tectónico reinterpretado orgánicamente en el habitar.

Es evidente que, en la narratividad arquitectónica de Ricoeur no se concede especial importancia al hecho de que la narrativa arquitectónica se genera desde la acción dinámica del habitar. En efecto, la arquitectura constituye un acto comunicativo animado por un querer-decir, que emite significados, pero no narra un relato. Por lo tanto,

'El acto constructivo genera significado pero solo el habitar genera narrativas a lo largo de su flujo dinámico por una Trama Narratológica Arquitectónica dispuesta en nodos cronotópicos, impulsado por las fuerzas ilocucionarias que animan la creación poética de la identidad, por medio de enunciados performativos estéticos de orden mitológico'

La trama narratológica de la arquitectura territorializa los agenciamientos colectivos de enunciación, responsables de modular la corriente ilocucionaria del habitar dinámico generadora de narrativas. Si la arquitectura no estuviese involucrada en esta red, integraría un despliegue de signos autorreferenciales incapaces, por sí mismos, de generar una narratividad arquitectónica.

Nacho Toribio

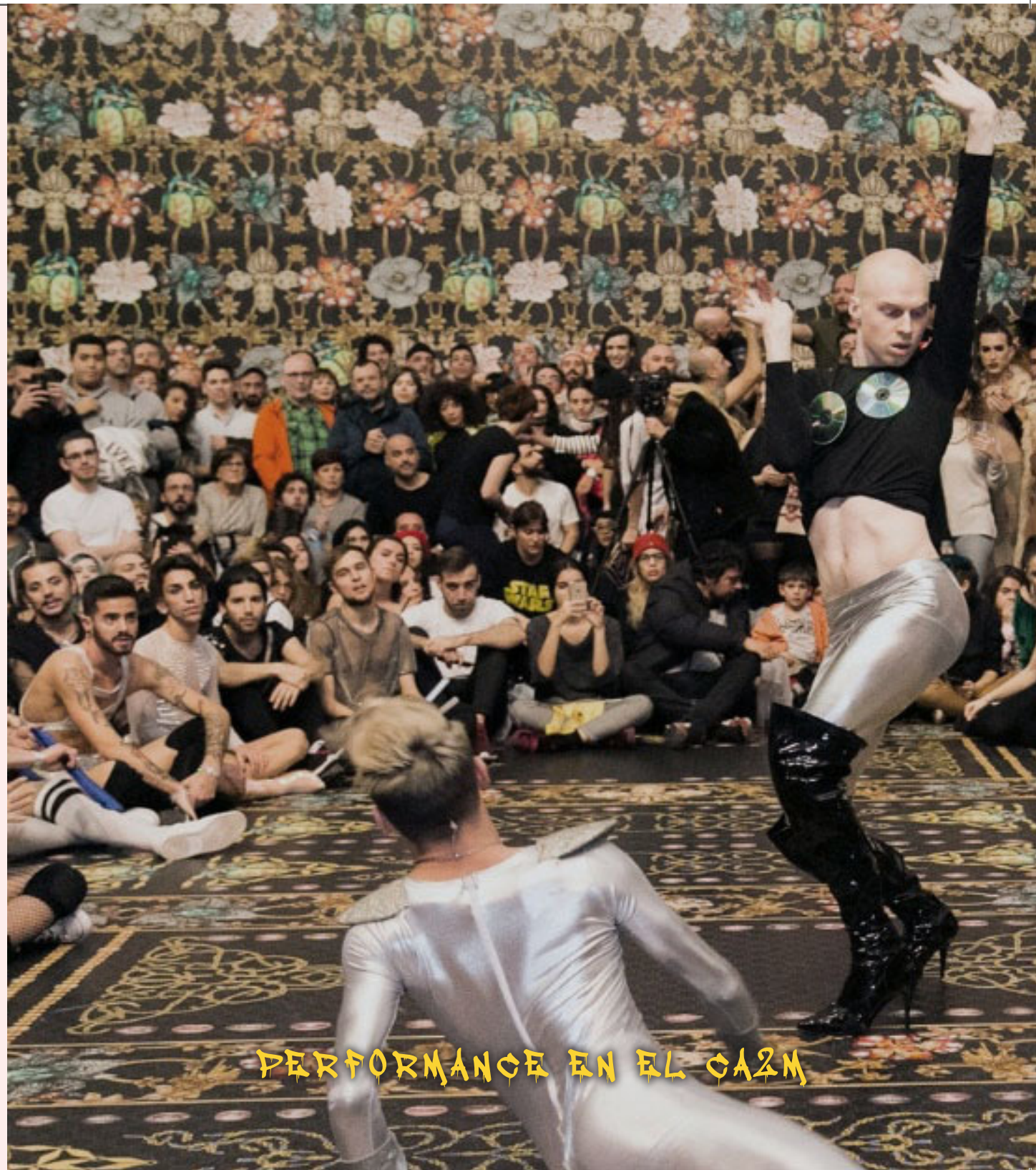
Q176

**DISFUNCIONALIDADES
NARRATOLOGICAS Y
DISCONTINUIDADES
INTERTEXTUALES
ARQUITECTONICAS**

Un aspecto especialmente relevante derivado de la traslación realizada por Ricoeur desde su narratividad a una **Narratología Arquitectónica**, es el modo en el que aplica al espacio construido, los conceptos de **esquematismo** y tradición presentes en la trama del **relato**.

En Ricoeur, el relato es esquemático ya que se aproxima a un paradigma narrativo fijado a lo largo de un proceso de **sedimentación cultural** de tipologías. De este modo, se alinea con la idea de innovación entendida como aprovechamiento creativo de las posibilidades de un tipo asentado sobre la tradición.

A consecuencia de lo anterior, se maneja una doble concepción de la idea de contexto que, aplicado a la arquitectura, tiene las siguientes consecuencias.



Por un lado, aplicando esta noción al espacio arquitectónico, podemos entender que la intertextualidad en arquitectura describe el proceso mediante el cual una nueva unidad arquitectónica se localiza en el seno de un grupo tipológico. Por otra parte, si consideramos el entorno urbano como un medio lingüístico, inscribir una nueva arquitectura supondrá un ejercicio de contextualización de un nuevo 'texto', dentro de un entramado de arquitecturas preexistentes.

Trasladando la idea de **intertextualidad** a un modelo narratológico arquitectónico, como ya ha sido descrito esta trama está atravesada por el flujo ilocucionario del habitar, se ocupa de distribuir la circulación de identidades narrativas y de asignarles una potencia performativa. De esta manera, cuando se injerta una nueva **máquina semiótica arquitectónica** en la red narratológica, esta inscripción intra-textual requiere una sutura física de los soportes construidos pero, paralelamente, se han de tener en cuenta los efectos globales sobre la red del habitar.

De esta manera,

'Una solución urbanística puede realizar un buen cosido de tramas construidas, pero introducir disrupciones narratológicas que afectarán a la conectividad de las redes intersignificantes, lo que, indudablemente, afectará a la construcción de las identidades'

Para ilustrar la exposición de las operaciones de sutura intertextual realizadas dentro de una trama narratológica, vamos a remitirnos a la operación de inserción del **Centro de Arte Contemporáneo CA2M** en el municipio de **Móstoles**, ubicado en la periferia metropolitana del sur de Madrid. Con este análisis de nuestro caso de estudio desde la perspectiva de la **Teoría Narratológica Arquitectónica** que hemos propuesto, cerraremos el último bloque teórico de esta investigación.



De acuerdo con la metodología seguida, de manera homóloga a como fue introducido para el estudio de la **Teoría de los Enunciados Performativos Estéticos**, el caso de las estéticas identitarias de lo ordinario propias de las chicas denominadas 'ratchet', y que integran parte del contexto social del CA2M, vamos a analizar, en este caso, las consecuencias de la **Teoría Narratológica Arquitectónica** aplicada al espacio del museo, para estudiar sus implicaciones en los procesos de poiesis identitaria del cuerpo social que se configura en su entorno.

Tal y como hemos definido al exponer la noción de **Red Dinámica Habitacional**, el concepto de habitar que estamos proponiendo ha sido métrica y simbólicamente aumentado. De este modo, al hacer presente nuestra fisicidad en un territorio lo transformamos, de modo inmediato en arquitectura, al resignificarlo con las condiciones habitacionales dinámicas inmanentes a toda existencia humana. En consecuencia, planteamos que aquello que determina el habitar no es la permanencia en un mismo lugar, sino el tránsito a través del cuerpo arquitectónico.

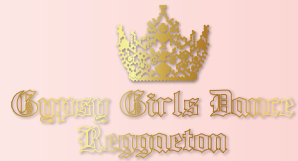
Con lo anterior, la arquitectura se involucra narratológicamente en la construcción de las narrativas de la identidad, cuando es atravesada por el flujo habitacional que genera un relato que transcurre en el espacio que se habita, aquel que se acaba de habitar y el que se habitará en un futuro.

Por ello, hablamos de **'habitares'** encarnados en diferentes escalas y fisonomías arquitectónicas que, por medio de los regímenes de racionalidad que las cruzan, dan potestad performativa a determinadas identidades y se la deniegan a otras. En consecuencia, cuando el agenciamiento colectivo que activa semióticamente una arquitectura anula la capacidad de generar sentido colectivo de una identidad, está limitando su participación en la construcción del cuerpo social, dando lugar a procesos de exclusión de naturaleza diversa.

Si trasladamos lo anterior al caso del **CA2M**, hemos de comenzar anunciando que, como es evidente a simple vista, el proyecto implementa, drásticamente, un paradigma de centro de arte contemporáneo alineado con las tipologías museísticas propias de la cultura legitimada, dentro de un medio de rasgos genuinamente populares, en el seno de una trama urbana residencial de alta densidad.



LA 'MISIÓN EVANGELIZADORA'
DEL ARTE CONTEMPORÁNEO
EN EL CA2M



De este modo, como consecuencia de las disfuncionalidades descritas, que afectan a las suturas de las tramas del cuerpo arquitectónico proyectado como espacio estriado, la problemática que presenta el CA2M es de orden narratológico. Efectivamente, este espacio está planteado de acuerdo a una lógica de límites y sectorizaciones por lo que, difícilmente podrá insertarse adecuadamente en las marañas narrativas de su entorno, ya que las estructuras narratológicas tectónicas y semióticas que propone, ofrecen una alta resistencia al flujo habitacional dinámico propio del contexto.

De acuerdo con este trabajo, el CA2M es una máquina semiótica arquitectónica configurada como entrecruzamiento de agenciamientos colectivos que facilitan o bloquean la circulación de los impulsos ilocucionarios. Por este motivo, tiene capacidad habilitante para favorecer el desarrollo de ciertas narrativas conformadas por integración de enunciados estéticos de la identidad pero, igualmente, de rechazar otras. Como ya se ha presentado, los agenciamientos colectivos de enunciación están apoyados sobre un régimen de racionalidad determinado. Así, analizando el CA2M desde la perspectiva de la racionalidad que representa, si tenemos en cuenta que el espacio está estructurado siguiendo una jerarquización programática que impone un protocolo de aproximación reverencial al arte contemporáneo, entendemos que nos hallamos ante un caso de implicación de los mundos de la creación en los procesos de exclusión social.

‘El paradigma semiótico que introduce el CA2M en su medio establece una serie de agenciamientos colectivos limitantes, materializados con una tectónica de barreras simbólicas. Umbrales significantes que han de ser cruzados cuando, para acceder al museo, hemos de atravesar una entrada monumental con la única función de comunicar que estamos aproximándonos al espacio sacrosanto del arte al que hemos de rendir pleitesía.

Estos mismos sectores de sentido son los que se han reforzado deliberadamente con una salas de exposición que vuelven a imponer el silencio sepulcral del museo, tan solo interrumpido por el eco de la ‘obra de arte’ exhibida como significante estético autorreferencial que, redundando infinitamente sobre sí mismo, conduce a la esterilidad narrativa.

‘Con lo anterior, nos encontramos ante un espacio de creación contemporánea en la periferia, sin la articulación adecuada con la estructura narratológica de su contexto, ya que no permite la intertextualidad entre tramas narrativas, puesto que los agenciamientos colectivos que lo atraviesan anulan los enunciados performativos identitarios presentes en el entorno’

Así, en el contexto físico inmediato del museo hallamos relatos-vida altamente compartimentados en el interior de viviendas básicas, intensos flujos habitacionales propios de la actividad productiva de un barrio obrero, identidades en conflicto con la cultura elitizada... realidad a la que el CA2M se aproxima desde el colonialismo cultural y el paternalismo adoctrinante en el que se sustentan los sistemas signícos de la cultura legitimada.

Naşho Toribio

EL SENTIDO SOCIAL DEL GUSTO
PIERRE BOURDIEU

SOCIOLOGÍA DE LA CULTURA
RAYMOND WILLIAMS

LOS MUNDOS DEL ARTE
HOWARD S. BECKER

CULTURAL POPULISM
JIM MCGUIGAN

LA NECESIDAD DEL ARTE
E. FISCHER

EL CRISOL DE LAS APARIENCIAS
MICHEL MAFFESOLI

EL ARTE DE LA VIDA
ZYGMUNT BAUMAN

NIETZSCHE Y LA FILOSOFÍA
GILLES DELEUZE

EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA
FRIEDRICH NIETZSCHE

UN ENSAYO SOBRE LA LIBERACIÓN
HERBERT MARCUSE

EROS Y CIVILIZACIÓN
HERBERT MARCUSE

**LAS CARTAS SOBRE
LA EDUCACIÓN ESTÉTICA DEL HOMBRE**
FRIEDRICH SCHILLER

EL REPARTO DE LO SENSIBLE
JACQUES RANCIÈRE

THE POPULAR ARTS
STUART HALL & PADDY WHANNEL

MUSEO Y EDUCACIÓN POPULAR
CRISTINA DELGADO

POPULAR CULTURE AND HIGH CULTURE
HERBERT GANS

TEORÍA CULTURAL Y CULTURA POPULAR
J. STOREY
RADICAL PERSPECTIVES IN THE ARTS
LEE BAXANDALL

ART AS A SOCIAL INSTITUTION
M.H. MITIAS

**EL AMOR AL ARTE:
LOS MUSEOS EUROPEOS Y SU PÚBLICO**
PIERRE BOURDIEU & ALAIN DARBEL

LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA NO SON MANUALIDADES
MARÍA ACASO

EL ZOO DE LOS FILÓSOFOS
ARMELLE LE BRAS-CHOPARD

CROMOPHOBIA
DAVID BATCHELORD

MIL MESETAS. CAPITALISMO Y ESQUIZOFRENIA
GILLES DELEUZE & FÉLIX GUATTARI

EL ANIMAL PÚBLICO
MANUEL DELGADO

DE LA SEDUCCIÓN
JEAN BAUDRILLARD

DE LA EVASIÓN
EMMANUEL LÉVINAS

BIBLIOGRAFÍA

**MARGINALIDAD, ETNICIDAD Y PENALIDAD
EN LA CIUDAD NEOLIBERAL**
LOÏC WACQUANT

**CONSUMING PASSIONS
THE DYNAMICS OF POPULAR CULTURE**
JUDITH WILLIAMSON

**FEMINISMO,
ESTUDIOS CULTURALES Y CULTURA POPULAR**
JOANNE HOLLOWES

ESCRITOS SOBRE GITANOS
ANTONIO GÓMEZ ALFARO

GÉNERO Y CULTURA POPULAR
ISABEL CLÚA

CULTURAL THEORY & POPULAR CULTURE
F.R.LEAVIS

CULTURE & ENVIRONMENT
LEAVIS & THOMSON

THE USES OF LITERACY
ROBERT HOGGART

• **THE LONG REVOLUTION**
• **LA CULTURA ES ALGO ORDINARIO**
• **PALABRAS CLAVE**
• **SOCIOLOGÍA DE LA CULTURA**
RAYMOND WILLIAMS

MAKING OF THE ENGLISH WORKINGCLASS
E.P.THOMSON

THE POPULAR ARTS
STUART HALL & PADDY WHANNEL

ESTUDIOS CULTURALES. TEORÍA, POLÍTICA Y PRÁCTICA
LAWRENCE GROSSBERG

MITOLOGÍAS
ROLAND BARTHES

• **EL CINE Y LA MÚSICA**
• **SOBRE LA MÚSICA POPULAR**
T.W.ADORNO

**LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE LA
REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA**
WALTER BENJAMIN

HEGEMONÍA, INTELLECTUALES Y EL ESTADO
ANTONIO GRAMSCI

TEORÍA CULTURAL Y CULTURA POPULAR
JOHN STOREY

SUBCULTURA. SIGNIFICADO DEL ESTILO
DICK HEBDIGE

WATCHING DALLAS
IEN ANG

LOVING WITH A VENGEANCE
TANIA MODLESKI

FEMALE DESIRE
ROSALIND COWART

STAR GAZING: HOLLYWOOD & FEMALE SPECTATORSHIP
JACKIE STACEY

VISUAL PLEASURE & NARRATIVE CINEMA
LAURA MULUEY

INSIDE WOMEN'S MAGAZINES
JANICE WINSHIP

READING WOMEN'S MAGAZINES
JOKE HERMES

GENDER TROUBLE
JUDITH BUTLER

LA CONDICIÓN POSMODERNA
JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

CRÍTICA DE LA ECONOMÍA POLÍTICA DEL SIGLO
JEAN BAUDRILLARD

• **UNDERSTANDING POPULAR CULTURE**
• **READING THE POPULAR**
• **TELEVISION CULTURE**
J.FISKE

CONCLUSIONES

Es posible que esta investigación nos haya conducido, poco a poco, hacia una deriva nihilista como la de Bartleby el escribiente. Sin embargo, si hemos ido renunciando a las acciones creativas y los subtítulos pretenciosos, nos encontramos igualmente incapacitados para proponer unas conclusiones resolutivas. Es más, no pensamos que tenga demasiado interés una investigación que va agotando sus preguntas por medio de respuestas cerradas.

No obstante, tampoco pretendemos actuar como un Nerón iluminado que sale corriendo después de incendiar el arte y la cultura. Por el contrario, en todo momento hemos reconocido las fragilidades de este análisis que, como cualquier elaboración teórica, es más valioso por las dudas que provoca que por sus certezas.

Del mismo modo, consideramos necesario volver a insistir en que, si la dureza de las críticas expresadas en este trabajo no esconde su filo, no se debe a la impostura moralista acusatoria de los manifiestos que derrocan un sistema para proponer otro. Es más, la necesidad de nombrar ciertas instituciones culturales ha sido meramente discursiva pues, como es evidente, no tenemos ningún interés ideológico en desacreditar la gestión de ninguno de estos centros.

Por todo esto, sentimos no terminar este análisis con una apoteosis wagneriana de soluciones grandilocuentes y tranquilizadoras, sino con un elenco, que se resiste a agotarse, de preguntas algunas incómodas, otras incluso ingenuas pero, en todo caso, formuladas con la voluntad de desbloquear los mundos endogámicos y autárquicos de la arquitectura, la cultura y el arte.

Efectivamente, ante la necesidad de escribir unas conclusiones,

I would prefer not to...

¿Es lo mismo la muerte de las artes que la muerte del/la artista?

Si el arte ha muerto... ¿Qué es la industrial cultural que le ha sobrevivido?

¿Interviene la arquitectura en el cuerpo social sin conocerlo?

¿Es la creación de la identidad del individuo una función de la arquitectura?

¿Tiene el mercado la capacidad que le hemos reconocido para anular la potencia política de la identidad?

¿Es necesariamente negativo que un signo estético carezca de significado?

¿Es realmente la estética identitaria un medio de resistencia política?

¿Cuáles serán las consecuencias digitales del conflicto semiótico que hemos planteado?

*Si existen identidades digitales... ¿Es lo identitario un valor exclusivamente humano?
¿Qué consecuencias sociales tiene la dimensión metafísica que hemos reconocido en la identidad?*

*Si cuando habitamos, narramos ¿Por qué cuando construimos tan solo describimos?
¿Es posible una arquitectura en la que narrar además de vivir?*

Cuando la arquitectura es consciente de su relevancia semántica ¿Se acerca al individuo o al Estado?

Una sociedad sectorizada por la arquitectura ¿Puede construir significados colectivos?

¿En qué momento del proceso constructivo se plantea la arquitectura la problemática del habitar?

¿Qué consecuencias arquitectónicas tendría plantear la presencia en el espacio público como un habitar en movimiento?

*¿Somos conscientes de la trascendencia significativa de la arquitectura?
¿Pensamos la arquitectura desde un temporalidad presente?*

¿Los proyectos arquitectónicos deberían transmitirse por medio de textos literarios?

¿Por qué no consideramos que la arquitectura condiciona las historias de vida tal y como lo hace, por ejemplo, un paisaje?

¿Qué sucedería si realizásemos una lectura del espacio urbano en términos dramáticos?

¿Por qué se pensó el fondo de escena de los teatros clásicos como una arquitectura simulada?

¿Se proyecta la arquitectura con consciencia de su tiempo narrativo o solo se considera la cronología tectónica del montaje?

¿Cómo serían el cine y la literatura sin el espacio arquitectónico?

¿Por qué cuando pensamos en 'realidad objetiva' le sustraemos los afectos y emociones?

¿Es posible un cuerpo social soportado por un espacio urbano exclusivamente normativo?

¿Qué narra el furor iconográfico de la arquitectura de principios de este siglo?

¿El maquillaje siempre esconde o también revela?

¿Es posible un mundo construido estrictamente sobre el racionalismo cuando para describirlo necesitamos un medio de expresión sensible?

¿Por qué se ha apartado escrupulosamente lo doméstico y ordinario de la esfera de lo público?

¿Podemos hablar de 'cultura' sin entendernos como cuerpos-relato?

¿Qué consecuencias significantes tendría la desaparición de la identidad del espacio físico arquitectónico?

¿Es el arte contemporáneo socialmente responsable?

¿Son conscientes los espacios creativos de ser instituciones de beneficencia cultural?

¿Realmente necesitamos un arte productor de objetos?

¿Qué tiene peores consecuencias sociales la elitización aburguesada del arte o su comercialización?

¿Qué sentido tiene la diferenciación de un campo propio para la estética?

¿Es realmente democrático el arte?

¿Qué sentido tiene la creación si no construye sentido social colectivo?

¿Es consciente la cultura cuando se aproxima a lo ordinario de los riesgos del apropiacionismo?

