



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

IIArte

Instituto de
Investigaciones en Arte

ISSN 2215-4906
Volumen 83, Número CA2, 2023

Sobre Ontología Fenomenológica del Cuerpo y semióticas visuales



CUADERNOS
DE LAS ARTES

Arcilla y cincel:
**Sobre ontología fenomenológica del cuerpo y
semióticas visuales. Aplicaciones en Diseño Industrial**

ESCENA
Revista de las artes

IIArte

Instituto de
**Investigaciones
en Arte**



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

IIArte Instituto de
Investigaciones en Arte

Editor

M.L. Marco A. Arroyo-Mata

Asistencia editorial

Bach. Eunice Arias Corrales

Diagramación y retoque

Bach. Vonnjohnelle Tucker Rivas

Diseño de portada

Dr. Bruno Chuk

792.05

E74e ESCENA: Revista de las artes / Teatro Universitario,
Compañía Nacional de Teatro.- Año 1,
No. 1 (jul.1979)- .- San José, C.R.: Oficina
de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica,
1979 -
v.

Semestral

Subtítulo varía

Publicado por: Teatro Universitario, Compañía
Nacional de Teatro, 1979-1987; Universidad de Costa
Rica, Vicerrectoría de Acción Social, Extensión Cultural
1988-2013; por Universidad de Costa Rica, Instituto de
Investigaciones en Arte, 2014-

La numeración cambia de: Año 36, No. 72-73 (2013)
a Vol. 74, No. 1 (2014)

ISSN 1409-2522

1. TEATRO COSTARRICENSE – PUBLICACIONES
SERIADAS. 2. ARTES – PUBLICACIONES SERIADAS.

CIP/3024

CC/SIBDI.UCR

ESCENA

Revista de las artes

ESCENA. Revista de las artes es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) de la Facultad de Artes de la Universidad de Costa Rica. Su propósito fundamental es publicar y divulgar resultados de investigaciones académicas del ámbito de las artes en general, así como documentos inéditos relacionados, con la finalidad de generar y promover el conocimiento en esta área específica. La Revista publica, asimismo, testimonios personales de creadores artísticos, producciones artísticas, tales como obras de arte visual, partituras, dramaturgia y fuentes inéditas, para hacerlas disponibles de ese modo a los diversos investigadores en el campo de las artes.

Director

Dr. Bertold Salas Murillo

Consejo editorial

M.A. Judith Cambroner Bonilla

M.Sc. Roberto Guerrero Miranda

Dra. María Martínez Díaz

Lic. Tobías Ovares Gutiérrez

Dr. Gabriel Ignacio Venegas Carro

Dra. Rocío Zamora Sauma

Consejo Asesor Internacional

Bradley S. Epps, Ph.D.

Universidad de Cambridge, Reino Unido

Dra. Claudia Ferman

University of Richmond, EUA

Dr. José Luis García Barrientos

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España

Dra. Elizabeth Harvey

University of Westminster, Reino Unido

Dr. Rafael Lara-Martínez

New Mexico Tech, EUA

Dr. Rubén López-Cano

Universidad de Barcelona, España

Dra. Elaine Miller

Christopher Newport University, EUA

Dra. Ahtziri Molina Roldán

Universidad Veracruzana, México

M.Sc. Mijaíl Mondol López

Universität Potsdam, Alemania

Dr. Iván César Morales Flores

Universidad de Oviedo, España

Dr. Cristián Noemí

Universidad de la Serena, Chile

Dra. Carmen Cecilia Piñero Gil

Universidad Autónoma de Madrid, España

Dr. Pedro Poyato Sánchez,

Universidad de Córdoba, España

Dra. Silvia Quezada Camberos

Universidad de Guadalajara, México

Dr. Luciano Ramírez Hurtado

Universidad de Aguascalientes, México

Dr. Eduardo Restrepo

Universidad Javeriana, Colombia

Miguel Ángel Santagada, Ph. D.

Universidad del Centro de la Provincia de

Buenos Aires, Argentina

Editor

M.L. Marco A. Arroyo-Mata

Asistencia editorial

Bach. Eunice Arias Corrales

Diseño y diagramación

Bach. Vonjohnelle Tucker Rivas

Las opiniones expresadas en estos cuadernos son responsabilidad exclusiva de las personas autoras y no reflejan necesariamente la posición de la revista.

Revista indizada en LATINDEX, HAPI, BASE, MIAR, DOAJ, DIALNET, Red Iberoamericana de Innovación y REDIB, CLASE, BIBLAT, Actualidad Iberoamericana, Redalyc, PXP Index, Ulrich's web.

ÍNDICE

Editorial	5
Prefacio	7
Introducción al marco interdisciplinario	8
Primera parte: Cuerpo Originario	16
Ver desde el cuerpo: el estado de la cuestión, hasta aquí.....	16
Arcilla y cincel	21
Gemido visceral	26
Segunda parte: reguladores de habitud en la génesis de semióticas-objeto y campos del arte	35
Una nueva comprensión sobre la variante arte / Arquitectura y Diseño ..	35
Prefiguración, configuración y refiguración en el caso de la manopleta latinoamericana.....	41
Formulación de la tesis.....	48
Una corporeidad primordial	51
Un cuerpo puntual	51
Un cuerpo ausente.....	51
Subtesis de fusión espaciotemporal en la semiosis artefactual del receptor-habitante	55
Referencias	62

Editorial

Una refundación del pensamiento visual

Bértold Salas Murillo¹
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

El Dr. Bruno Chuk, profesor de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, escogió para su monografía un título que, respecto a su alcance, no se presta para el equívoco: “Arcilla y cincel: Sobre ontología fenomenológica del cuerpo y semióticas visuales. Aplicaciones en Diseño Industrial”. Y es que encontramos, en medio de algunas figuras bastante concretas (abren la arcilla y el cincel; cierra el Diseño Industrial), nociones que anuncian una reflexión en el mayor nivel de abstracción: la ontología fenomenológica, el cuerpo y las semióticas visuales.

Con el diseño industrial como centro, el estudio examina y hace confluír dos de las más importantes corrientes del pensamiento del último siglo: la fenomenología y la semiótica. Más precisamente, recurre a categorías –como podrían considerarse el “cuerpo originario”, o lo prerreflexivo– y autores de primer orden de la fenomenología –como Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty o Michel Henry–, para repensar lo signico. Bruno Chuk esboza una semiótica del objeto y de lo visual que se distingue tanto del estudio de los signos saussureano (y su derivación estructuralista), como del de origen peirceano. Es suficiente una rápida mirada, así como un conocimiento básico de la arena semiótica, para percatarse que lo propuesto por Chuk es novedoso.

Como explica en las primeras páginas de la obra, el filósofo argentino desarrolla dos tesis: la primera, una ontología fenomenológica del cuerpo, incumbe la fenomenología de la percepción; la segunda, derivada de la anterior, supone la incursión en el ámbito semiótico, y particularmente en las semióticas del artefacto, de la arquitectura y, en suma, del diseño. En la exposición de esta segunda tesis, Chuk despliega la multimodalidad de su argumentación y presenta, con palabras, diseños y video, una pieza de diseño industrial, una “bicicleta en *tándem*” que nombra la “manopieta latinoamericana”.

¹ Director del Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) de la Universidad de Costa Rica. ORCID: 0000-0003-1624-5320. Correo electrónico: bertold.salas@ucr.ac.cr

Las historias de la filosofía y de la ciencia están colmadas de nociones innovadoras, combinaciones insólitas e itinerarios inconformistas. Estas son características del estudio del Dr. Bruno Chuk, gestado durante los años del encierro pandémico y publicado ahora en esta segunda edición de los *Cuadernos de las artes*. Una obra en la que la reflexión, e incluso el debate, en torno al diseño industrial alcanza un importante grado de abstracción y funciona como una puerta para refundar la semiótica de lo corporal y lo visual.

Arcilla y cincel:

Sobre ontología fenomenológica del cuerpo y semióticas visuales. Aplicaciones en Diseño Industrial

Bruno Chuk²

Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina

Prefacio

En la triple frontera entre fenomenología, semiótica y arte, se presenta la tesis de una corporeidad primordial percipiente del habitar, como origen antepredicativo tanto de toda semiótica-objeto como de todo arte, en la relación material entre tal Cuerpo Originario, la materia-estímulo de la expresión y el dispositivo de discurso, así llamado por la pragmática semiótica. Será arte o lenguaje, según el decurso, que tome este enlace formante en la objetivación del mundo. En torno a una ontología fenomenológica del cuerpo, el tema central del presente texto, se postula una tercera posición respecto del actual contrapunto entre Michel Henry y Martin Heidegger. Aunque extendiendo el debate hacia disciplinas de expresión visual, en particular aquellas de apropiación espacial como el arte de instalación, la Arquitectura, el Diseño Industrial entre otras, la tesis se muestra aplicada en la creación reciente de una bicicleta en *tándem*, en la segunda parte de la exposición.

A Roberto Doberti

² Arquitecto y profesor adjunto en el Instituto de la Espacialidad Humana, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Doctor en Teoría y Crítica del Arte, especialización Semiótica Narrativa del Espacio por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. ORCID: 0000-0003-2734-6274. Correo electrónico: arq.bruno.chuk@gmail.com

Introducción al marco interdisciplinario³

En este trabajo desarrollaré dos tesis que pertenecen a ámbitos diferentes una de la otra, pero que encuentran fuertes lazos entre sí por relaciones de implicación. La primera tesis, que ocupa la parte inicial de la exposición, pertenece al ámbito de la Filosofía y, en particular, a la fenomenología de la percepción. Esta se levanta como hipótesis de base principal para la segunda tesis, que ocupa la última parte del trabajo y pertenece ya al ámbito de la semiótica y, específicamente, tanto a la pragmática semiótica como a la teoría de la enunciación que encontramos en la semiótica del texto.

La primera tesis trata de una nueva definición sobre el Cuerpo Originario, esto es, una corporeidad primordial donde las potencias sensibles, con preeminencia en lo visual, se enlazan y articulan con la condición espacio-existencial del habitar, un origen del sentir que visualiza desde y a partir del cuerpo. Mientras tanto, la segunda tesis se dedica a definir un enlace formante antepredicativo o prereflexivo entre tal corporeidad primordial, la materia expresiva soporte para todo significativo a ser instituido como tal y el útil, en tanto dispositivo de producción/recepción de discurso u obra de arte. La segunda tesis postula, entonces, a este enlace formante como centro de génesis material común para toda semiótica y todo arte, según sean sus derivaciones. Desde luego, todo sistema semiótico como tal se encuentra atravesado por la sedimentada construcción sociocolectiva, a diferencia de no toda exploración artística. De ningún modo trato aquí de negar la dimensión cultural de las semióticas, lo que sería un desatino absoluto, sino que me refiero, como insisto, a sus génesis materiales involucradas donde participa el Cuerpo Originario como centro articulador.

En lo más profundo del contenido de ambas tesis, lo que está en verdad postulándose es aquel cuerpo que preveía Merleau-Ponty (1993), como detallaré más adelante, en tanto origen general del sentido, de toda significación del mundo. Solo que ahora no quedará en su sola enunciación hipotética de gran valor heurístico, sino que avanzaré por ese carril hacia un cierto circuito, cierta sistemática, una estructura existencial que da cuenta de los modos en que tal Cuerpo Originario gesta sentido, levanta semióticas por un lado e inaugura territorios de arte por el otro. Ciertamente, incursionar en tales modos de gestación nos brinda una gran ventaja, que es el objetivo de este trabajo: entrar de lleno en el dominio

³ Mi agradecimiento al Dr. Esteban A. García por la atenta lectura del borrador a la primera parte de este trabajo, cuyos consejos tuvieron por respuesta, en buena parte, la redacción de la presente introducción.

de las regulaciones específicas de cada semiótica para su plano de la expresión y su plano sensible de manifestación discursiva, como no lo habían hecho antes las semióticas de inspiración estructuralista, centradas en lo semántico, ni las pragmáticas de inspiración peirciana, cuyos abordajes cargan con los límites que le impone su herencia kantiana, para la cual el “fenómeno” ya viene procesado desde la escisión sujeto/objeto, por su *a priori* categorial.

Por lo tanto, para dar una demostración de la riqueza metodológica que pueden ofrecer ambas tesis, he dedicado el final de la segunda parte a detallar las condiciones de gestación para el caso particular de la semiótica del artefacto y sus diferencias específicas respecto a su semiótica hermana, la arquitectónica. Daré cuenta de que tales condiciones de emergencia y tales diferencias específicas son hallables a partir del conocimiento y manejo de las dos tesis en cuestión que aquí se levantan. Asimismo, en esta última parte del trabajo más demostrativa, he querido salir de lleno del almacén teórico para convocar al lector y lectora a un campo más práctico, un caso directo de trabajo y creación de Diseño Industrial que me tiene también por autor y que trata de una nueva bicicleta en *tándem* a la cual llamé “manopieta latinoamericana”.

La ‘ontología fenomenológica del cuerpo’ es un campo de la Filosofía que remite directamente a la obra de Michel Henry (2007), en particular a la que expone los prolegómenos de su posterior tesis doctoral: *Filosofía y fenomenología del cuerpo. Ensayo sobre la ontología de Maine de Biran*. Por senderos cartesianos, documenta la recuperación y relanzamiento de un tema crucial que tuvo, además, bastante agitadas las aguas culturales del último tercio del siglo pasado y hasta hoy, el ‘Cuerpo Originario’; esto es, no el cuerpo ya objetivado de la Biología o la Psicología, o incluso el cuerpo tematizado por las artes, sino el cuerpo en tanto condición fundante y primordial del ser sintiente. Si se quiere, es el cuerpo al cual remite en última instancia el arte en su totalidad, por tratarse del cuerpo agente durante la producción y la recepción de la obra de arte.

Por entonces, Heidegger no había realizado aportes significativos en este tema desde su filosofía, aunque si bien el desarrollo heideggeriano en torno al estatuto existencial del habitar reclamaba para sí el reconocimiento de un cuerpo, o mejor, de una corporeidad propia al ser-ahí. Los abordajes del mismo Heidegger referidos al cuerpo son tangenciales o casi nulos.

Precisa Jaime Llorente (2016) a propósito del intercambio Boss-Heidegger:

En el transcurso de la conversación mantenida el 3 de marzo de 1972, Heidegger responde a la evocación por parte de Boss del célebre reproche sartriano mencionado con anterioridad, limitándose a reconocer que, desde la perspectiva asumida en 1927 (das Leibliche) la cuestión de “lo corporal”, se mostraba aún como “lo más difícil” (das Schwierigste), y que “por aquel entonces simplemente no sabía aún decir nada más al respecto”. (p. 263)

Sin embargo, toda su antropología existencial, implicada y, asimismo, resistida por Heidegger, presupone la postulación de una corporeidad del ser-del-mundo.

Como sea que fuera planteada tal corporeidad bajo la influencia del alemán, ella se encuentra contrapuesta a la henryana por su condición de ‘abierta al mundo’, cosa que el propio Henry (2009) se ocupó en calificar peyorativamente como de “ruinosa ... fenomenicidad extática” (pp. 75-80). Mientras que para Heidegger, el único ser posible de formulación es ‘ahí’, espacialidad y temporalidad abierta en el mundo. En tanto aún no objetivado, el proyecto cartesiano de Henry, tras los pasos de Maine de Biran, es el de un cuerpo como esfera subjetiva de inmanencia autónoma y absoluta, con un poder-sentir de autoafección trascendental, independiente y originariamente anterior de todo estímulo externo, la “inmanencia absoluta del cuerpo” que postula Henry (2007) siguiendo a Maine de Biran (p. 95). Así planteado el dilema, entre un cuerpo cerrado en su autonomía sensible que presupone, por lo tanto, un ‘exterior’ y un ‘interior’ a su esfera y una corporeidad abierta en su originario éxtasis, en este texto postulo al Cuerpo Originario como *corporeidad primordial percipiente del habitar*, quedando del lado heideggeriano por su estado de abierto, pero recuperando para sí una condición ontológica que Henry supo rescatar con claridad meridiana de Maine de Biran: el movimiento.

El movimiento en tanto condición antepredicativa y sensible intrínseca al Cuerpo Originario, previa incluso a las bifurcaciones de cualquier canal sensorial, zona ontológica por donde merodean bailarines y dramaturgos, es tema ausente en Heidegger, pero resulta ser crucial para postular acertadamente una corporeidad que se corresponda al ser-ahí. No es una operación filosófica fácil. ¿Son compatibles ambas nociones? ¿Bajo qué otra noción cohesiva puede coligarse la espacialidad y temporalidad extática del ser-ahí con el movimiento del Cuerpo Originario?

En lo preliminar diré que, para lograr este enlace, el plan a seguir en el presente trabajo es correr el velo objetivante sobre las categorías conocidas como ‘exteroceptividad, propioceptividad e interoceptividad’ de la psicología de la percepción y deconstruirlas en un reconocimiento de lo que, por detrás de su desglose categorial, hay ciertamente de ontológico, del orden del ser. Sobre esta deconstrucción, levantaré la hipótesis fuerte de que, detrás de tales categorías, y ya en su fondo primordial, no hay tal división entre lo exterior, lo medio y lo interior, sino, por el contrario, ellas remiten a la unidad corporal indivisa, abierta y asimismo moviente que aquí busca formularse.

Personas lectoras familiarizadas con la fenomenología ya habrán traído a su mente la obra de Merleau-Ponty, a propósito de la estrecha relación entre su ‘teoría de la carne’ y sus dependencias con la obra de Henri Wallon en psicología de la percepción, en la cual quedaba articulada la tríada exteroceptividad (como percepción de estímulos externos), propioceptividad (del propio cuerpo en relación con lo biomecánico) e interoceptividad (de sensibilidad interna visceral), cuyas derivaciones también supo recopilar con exactitud Michel Bernard (1994) en el profuso debate de la época. Sin embargo, aquí se tomará un camino diferente al de Merleau-Ponty aun cuando las correlaciones entre mis hipótesis y las del filósofo sean fuertísimas, sobre todo a propósito de su apropiación de la noción husserliana de ‘parificación’ (*paarung*) y ‘esquema corporal’, en tanto cuerpo del *umwelt* (Buffone, 2019), de la unidad primordial animal-entorno.

De manera que, y en línea con la autora citada, es importante advertir desde el principio que la noción de *parificación* es el antecedente filosófico por excelencia, desde el cual se abre la brecha entre los senderos henryano y heideggeriano: “Tenemos que conseguir mirar” comienza diciendo Husserl (1996) en el párrafo 42 de la “Meditación quinta” (p. 150). “[M]irar, capturar la presentación, aquello que es soporte de toda percepción y que a su vez incluye al *alter ego* ... la primera peculiaridad en la que *ego* y *alter ego* están dados siempre y necesariamente en “parificación originaria” (p. 175). Por demás, es una corporeidad ‘formadora de mundo’, diferenciada en su especificidad respecto de la unión animal-entorno, en nada común con la definición de *animal rationale* tan rechazada por Heidegger, o con la ‘garrapata’ de Uexküll (Agamben, 2006). El Cuerpo Originario, desde Husserl en adelante, sea con Heidegger, con Henry o con Merleau-Ponty, es mucho más que una argamasa biótica ambiental. El Cuerpo Originario, el que funda lo humano, es carne que se hace verbo.

Intento, pues, hacer un camino paralelo pero no recursivo al de Merleau-Ponty, para llegar a otras conclusiones que las de sus exploraciones pendulares a lo largo de su extensa obra:

En este sentido puede afirmarse que el desarrollo total de la obra es circular: la corporalidad se entenderá a la luz de la temporalidad, promete Merleau-Ponty al comenzar su exposición, para afirmar finalmente en los últimos capítulos que la temporalidad se entiende espesándola o engrosándola, es decir, espacializándola o dándole cuerpo. (García, 2013, p. 30)

Como mi intención aquí es hacer valer la riqueza interdisciplinaria del planteo más que su especialización fenomenológica, para agilizar la lectura sin perder precisión, ofrezco la referencia de estos artículos recién citados, de dos exégetas de nacionalidad argentina en la obra de Merleau-Ponty, a propósito de su erudita y clara síntesis de la problemática puntual. Mi justa distancia con la obra de Merleau-Ponty no se debe tan solo a esta pendularidad entre preeminencia de tiempo o de espacio, sino más delicado aún y como advierte de nuevo García (2013):

Observemos que entre las notas de trabajo contenidas en *Le visible et l'invisible* se encuentra una fechada en julio de 1959 ... afirmando rotundamente que “los problemas planteados en *Ph. P.* son insolubles porque mi punto de partida es la distinción ‘conciencia’-‘objeto’”. (p. 30)

En efecto, de mi parte afirmaré que el problema de fondo en la captura fenomenológica del Cuerpo Originario en Merleau-Ponty es este punto de partida ya escindido entre sujeto y objeto, solidario al presupuesto de categorías igualmente escindidas entre dimensiones de espacio y tiempo en el acto del percibir. No solo en Merleau-Ponty, sino, aunque más escondida y en otro marco, advertía yo la misma fisura en Heidegger, entre la primera y la última parte de *Ser y tiempo*, entre el ser-ahí del sitio y el ser-ahí de la ‘reiteración’ (Chuk, 2005), esto es, la fallida desconexión entre el despliegue espacio-existencial del habitar respecto de la categoría tempo-existencial de la repetición, una desconexión que salvé por entonces con la postulación del existenciario del ‘ritual’.

Entonces, la persona lectora podrá concebir este texto como una deconstrucción en camino no solo paralelo a Merleau-Ponty, sino también curvilíneo, que va esquivando ambas versiones de escisión entre espacio y tiempo para postular un cuerpo originariamente espaciotemporal. Asimismo, podrá verificar a continuación que, con este centro de

hipótesis en la espaciotemporalidad primordial del Cuerpo Originario, la deconstrucción de la tríada antedicha transita por paisajes muy distintos a la obra merleau-pontyana: a la exteroceptividad clásica se le contrapondrá el principio de *joreosis del habitar*; a la propioceptividad clásica, la hipótesis auxiliar de *magma sensible* e indiviso con lo antes llamado exteroceptivo (cuando en las variantes clásicas lo propioceptivo suele confundirse con lo interoceptivo); y a la interoceptividad clásica, se le contrapondrá la hipótesis auxiliar tal vez aquí más controversial por su disputa con la teoría del sujeto en psicoanálisis lacaniano, la reivindicación del *rasgo unario* como propio al Cuerpo Originario antes que al lenguaje.

Estas tres deconstrucciones interdisciplinarias tienen, asimismo, una inspiración común en la teoría de la enunciación implícita que conocemos de la semiótica del texto o semiótica narrativa, lo que añade, si se quiere, un cuarto componente interdisciplinario al planteo, a manera de aglomerante: luego de algunos años de explorar variantes en la apropiación que la semiótica de cuño greimasiano hacía de la tríada, ella decanta en la caracterización y definición de lo que se conoce como ‘enunciación implícita del espacio’ (Filinich, 1998).

Sin ingresar en territorio ajeno adonde no se siente a gusto, a la salvaguarda de su autonomía disciplinaria y, sobre todo, de su principio de inmanencia (del interior del texto como lugar de generación de sentido), la semiótica se apropia de la tríada para dar cuenta de una condición de la enunciación de *sujeto perspectivico* marcado implícitamente en el texto, es decir, de un evento puramente semiótico cuyo sujeto solo existe *en el papel*. Como suele decirse, debe entenderse la exteroceptividad en tanto *punto de vista*, la propioceptividad en tanto *enunciación de pasiones* situadas en el cuerpo propio del sujeto de la enunciación y la interoceptividad como *focalización cognoscente*. De nuevo, la emergencia sintomática de la escisión espacio-tiempo no se hace esperar: la teoría de la enunciación acompaña también con una ‘enunciación del tiempo’. Es decir, en la presuposición no dicha ni declarada que la semiótica arrastra de la tríada apropiada de la psicología de la percepción, se encuentra de nuevo heredando la hipótesis de sujeto ya escindido entre espacio y tiempo y de su solidario cuerpo desglosado entre algo externo, medio e interno, mucho más cercano por ello a la esfera autónoma de cuerpo henryano.

Esta especie de descuartización del Cuerpo Originario que, finalmente, la semiótica concluye formulando como atomización de un “cuerpo otro”, un “cuerpo propio” y un “cuerpo interno”, sobre un “fondo polisensorial” (Fontanille, 2018a, p. 125), cuya ontología queda de nuevo en silencio, puede verse como una eficaz herramienta metodológica hacia dentro de la semiótica en el análisis del texto escrito. Puede darse como la identificación

de las marcas de un cuerpo ya objetivado sobre la objetivación misma de la escritura, pero reconduce a la propia semiótica a su punto ciego cuando quiere abordar el análisis de semióticas visuales porque, en estos otros discursos, la corporeidad primordial percipiente del habitar, esa que no entró en el presupuesto inicial, esa que queda en silencio, ya no puede esconderse ni reducirse a una mera competencia intelectual, sino que, por el contrario, es la que comanda la acción receptiva de la manifestación sensible del discurso.

Para poder explicar el comando del cuerpo en la recepción activa de discursos visuales, llevaré a la persona lectora de la primera hipótesis a la segunda tesis, saliendo del territorio ontológico e ingresando al territorio de las semiosferas audiovisuales, es decir, primero al reconocimiento de una corporeidad abierta indivisa y luego al reconocimiento de tal corporeidad como lugar de génesis sensible de toda semiótica-objeto y de todo arte, pivotando en el enlace entre cuerpo y recepción visual. A quienes sean afines a Merleau-Ponty no les resultará desconocida la operación, puesto que para el filósofo era justamente el ‘esquema corporal’ el lugar de origen de toda simbolización del mundo:

Nuestro cuerpo, entonces, es “un sistema acabado de equivalencias y trasposiciones intersensoriales”, en donde “los sentidos se traducen el uno al otro sin necesidad de intérprete, se comprenden el uno al otro sin tener que pasar por la idea”. La pregnancia de los sentidos, la conexión que poseen unos con otros, hacen de mi cuerpo el lugar donde todas las significaciones nacen y se consolidan. En la Fenomenología de la percepción, el cuerpo es la “simbólica general del mundo”. (Merleau-Ponty, 1984 como se citó en Buffone, 2019, p. 303)

Pues bien, este lugar de origen corporal y sensible de toda representación del mundo postulada por el francés es donde iremos con la segunda tesis, solo que habiendo primero reformulado al Cuerpo Originario por medio de la deconstrucción de la mentada tríada, que ha sido el lugar común a la fenomenología de la percepción y a la teoría de la enunciación en semiótica.

De las tres deconstrucciones mencionadas, es seguro que la mayor novedad y sorpresa estará en el principio de *joreosis del habitar*, ya que es de mi entera autoría: no tiene antecedentes en otras personas autoras y ha sido publicado no hace mucho tiempo atrás (Chuk, 2017), por lo cual, y a la manera de un extracto demasiado sucinto que dejará varias lagunas, al menos diré algunas palabras orientadoras: consiste en el descubrimiento de un factor común topológico entre unidades bimembres que pertenecen a campos de distinta especie.

Entre el par sitio-ritual de las prácticas de apropiación espacial, el par gestalt típicas-gestalt rítmicas (estas últimas, así llamadas por mí de modo *sui generis*) de la psicología de la percepción y el par función narrativa-función descriptiva en la narratología de G. Genette, existe un puente topológico por sus coincidencias con las nociones básicas de *equivalencia* llamadas *homeomorfa* y *homotópica* en topología combinatoria. Tanta fuerza heurística tiene este principio que arroja una nueva luz sobre las categorías kantianas de simultaneidad y sucesión (que en Kant son puramente temporales) y, por lo tanto, proponen un nuevo modo de apropiación de la noción de ‘campo de presencias’ en la red de protensiones y retenciones husserliana. Finalmente, el principio también permite una nueva versión, ahora arraigada en el habitar, de las nociones de patencia y latencia más cercanas a Heidegger: afirmaré ante todo que el verbo $\chi\omega\rho\acute{\epsilon}\omega$ —pronunciado joreo— (Chuk, 2017), del cual parte este trabajo, es en tanto ‘acto’, constituyente y anterior a los rasgos $\pi\alpha\rho\acute{\alpha}$ (hacia-aquí) y $\alpha\pi\acute{o}$ (hacia allá) del $\epsilon\iota\upsilon\alpha\iota$, del ‘hacer presente’ heideggeriano. Deudor de Roberto J. Walton (2009) en cuanto se refiera a sus precisas notas sobre el no-ocultamiento en Heidegger y las nociones husserlianas de patencia y latencia.

Queda claro entonces que, en el núcleo central del principio, el Cuerpo Originario es concebido en su primordialidad espaciotemporal como caucho deformante y no como espacio y tiempo ya escindidos. Y una vez más, o en todo caso como la fundamental distancia con Merleau-Ponty, el principio de *joreosis del habitar* postula este fondo espaciotemporal indiviso donde ni espacio ni tiempo son ‘englobantes’ uno del otro, sino que el régimen topológico entre homeomorfías y homotopías funda una díada percipiente indivisa y, en esta díada, se comprende de un nuevo modo la condición multiperspectívica e ‘incomponible’ del ser-del-mundo. Como resume Esteban García (2013), el último Merleau-Ponty se encuentra postulando una fusión entre espacio y tiempo desde la condición del habitar:

La tarea de la filosofía no es solamente restituir la duración, sino también el mundo de las cosas, que tiene una figura ... No es el tiempo interior, sino el tiempo en el que estamos *ubicados* [*dans lequel nous sommes placés*], el tiempo *que habitamos*... El tiempo no debe ser pensado separado del espacio ... Es una propiedad de este espacio, y no sólo de la ‘conciencia’. (p. 31)

Sin embargo, como si de nuevo fuera colgado de su péndulo, se trata de una fusión que devora la temporalidad viva del habitar y su hábito, por cuanto, finalmente, es el espacio la dimensión que termina por englobar al tiempo.

García (2013) concuerda con R. Barbaras cuando afirma que para Merleau-Ponty “Hay un Espacio originario que engloba [*enveloppe*] el tiempo” (p. 33). De esta tesis de englobamiento, a mi juicio deficitaria, es de donde el principio de *joreosis del habitar* nos permite desmarcarnos. No es casual que el término común entre la tesis de englobamiento en Merleau-Ponty y la tesis de *permanencias eternas* en la teoría arquitectónica de Aldo Rossi (ambas contemporáneas entre sí) sea el de *monumentalidad*. Los arquitectos sabemos muy bien qué estética deviene implicada en la supremacía del espacio por la del tiempo: un tiempo ya tipificado por la historia, eternizado en la materia, pero ajeno a la temporalidad de lo viviente que habita en formas de hábitos vivos. Precisamente por eso fue que el principio de *joreosis del habitar* nació por entonces, entre otras cosas, como una crítica a la Neovanguardia rossiana, bajo el título de su apartado “El espacio-tiempo de la tradición perenne” (Chuk, 2005, pp. 51-62) y, por eso mismo, es que mi esfuerzo fenomenológico persiste en enlazar al viviente ser-ahí que habita con el que asimismo se mueve.

Para salir del paisaje de las lagunas y entrar en otro más ameno y colorido, continuaremos con un ejemplo sencillo de aplicación de *joreosis*, donde la protagonista será una niña. Dejemos pues que ella nos guíe hacia adelante.

Primera parte: Cuerpo Originario

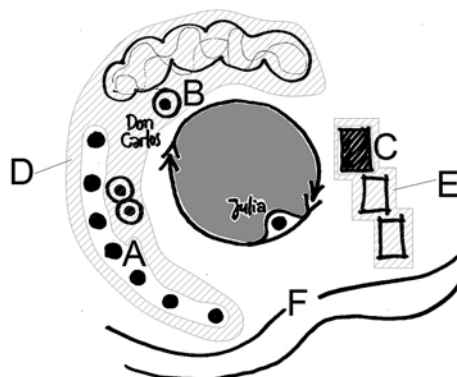
Ver desde el cuerpo: el estado de la cuestión, hasta aquí

Henry ha pagado un alto precio por encerrar al movimiento en el cuerpo de un punto, pero en la atadura de la primordialidad del sentir y la primordialidad del habitar, se encuentra al Cuerpo Originario. Si Heidegger (2010) nos enseña el morar de la patencia con el ejemplo visual de una montaña sobre el fondo de una cordillera, si Sartre (1964) hizo lo suyo actualizando a Husserl, moviendo en círculos su mano en el aire, viendo el trazo del ocho invisible, y si luego Henry (2007) viene a montarse sobre el mismo ejemplo de Sartre para refutarlo en la densidad ontológica del movimiento, pues que se nos permita incluir aquí otro ejemplo, donde ahora el todo se mueva por el todo, y poner a prueba cómo ejerceremos la reducción fenomenológica. Puesto que hacia atrás mis trabajos en semiótica del espacio no hacen más que retroceder hasta la potencia heurística de su presuposición absoluta, a lo Collingwood (1948)⁴, de una ontología fenomenológica del cuerpo, abismalmente alejada

⁴ Si bien el principio de *joreosis del habitar* es formulado explícitamente en 2017, el germen, el uso

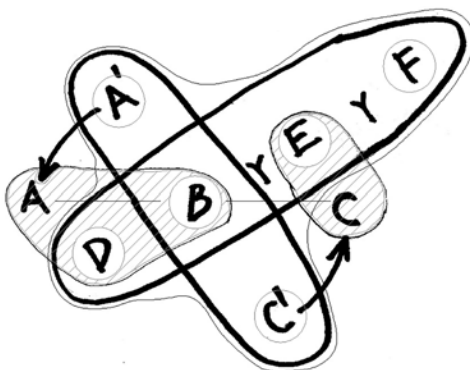
del idealismo de Henry, junto con toda la fenomenología, que ya abandonamos hace tiempo. También, a diferencia de Henry, se aleja del cuerpo de una joreosis primordial del habitar en cuanto topología abierta del ser, asimismo diferente de Heidegger, de una topología en la cual el ser “espaciotemporacía” doblemente:

Figura 1. Un caso simple de *joreosis del habitar*



Fuente: Elaboración propia.

Figura 2. Doble célula espaciotemporal



Fuente: Elaboración propia.

de las categorías topológicas y la comprensión fenomenológica del par sitio-ritual como crítica heideggeriana ya se encontraba en mi tesis doctoral del 2005, solo que la ontología del cuerpo, aquí puesta por delante, antes estaba a la sombra del problema semiótico, como suele suceder con las presuposiciones absolutas de potencia heurística.

Esta vez hay una niña, Julia (Figura 1), montada en su caballito de madera en **1** girando sobre el disco de la calesita del parque. Participan los dos hermanos mayores de Julia que, sentados en un banco, la acompañan y se divierten al verla girar, en **3**, y don Carlos en **2** que, con su brazo, hace asomar el conocido premio para las personas bajitas, si llegan a atraparlo. Puede que haya más participantes. Claro que, para Julia, la posición de don Carlos es un punto clave **B** (Figura 2) que articulará con otros puntos **A** y **C** pregnantes para ella ahí. Se consideran *pregnantes* en cuanto son entre todos ellos capaces de una Gestalt en la patencia del paisaje que Julia produce en transacción con los estímulos visuales. La columnata de farolas en **A** y el carrito de palomitas de maíz en **C** son sus referencias preferidas, de modo que cada vez que gira, Julia construye la celda homotópica **A'-B-C'** de retenciones y protensiones vivas en **B**. Sigue girando Julia, pero le pasa lo mismo que a su padre cuando corre: se distrae, deja pasar la sortija de don Carlos y chequea su sitio, alza la vista y dice: “estoy en la calesita con mis hermanos, nada que temer”.

Ahora, al alzar su vista, ella se estabiliza y ya no importa que continúe girando (es lo de menos), y las referencias de su estar son otras: la arboleda en línea se unifica con **A** para componer **D**, el carrito de pochoclos en **C** compone la unidad **E** con otros dos carritos de ventas y, finalmente, hay un alambrado en **F** que separa al sitio de la calesita de una senda peatonal tras él. Entonces, la celda homeomorfa **DyEyF** de Gestalt típica ya no está tensada por un antes y después de nada, sino que es el ahora dilatado del sitio. Por lo tanto, esas ‘y’ en medio de las unidades tampoco son aquellas “y-y” que utilizaba Greimas (1994, p. 34) para diferenciarlas de las “o-o” del sistema, para explicar cómo un estado de copresencias plásticas, ya segmentadas, se transformaban en un proceso secuencial lineal, por el hecho (de nuevo y con Henry) que sean los globos oculares los que se mueven delante de un texto visual planario. Las ‘y-y’ de Julia habitando son inversas a aquellas, y, además, estamos en cambio justo antes del “a priori de la rejilla conceptual” (Greimas, 1994, p. 29). Y, por esto mismo, tampoco es, por fuera de toda semiótica, el fenómeno originario del morar en la patencia de una montaña divisada, que queda como figura de un fondo latente montañoso, como en Heidegger. Ese cuadro no se mueve. Aquí es al revés: esas ‘y-y’ son cortes y suturas topológicas que suspenden al tiempo en el ahora del sitio, aunque Julia siga moviéndose en un sentido material. Esto de modo tal que Julia *habita el hábito* de una patencia reversible, intermitente y sostenida, entre la celda **A'-B-C'**, donde la espaciotemporalidad se le tensa en secuencia del ritual, y la celda **DyEyF**, donde el ahora espaciotemporal se le dilata en la simultaneidad del sitio. No obstante, se trata de una sola y misma célula espaciotemporal, indivisible en Julia.

He señalado un mismo verbo reversible, *joreo*, que ‘ve’ desde su corporeidad habitante. Por otro lado, ¿solo Julia ve así? Tanta alegría sin temor alguno, que acaba de golpearse el tobillo con su caballito tratando de alcanzar la sortija, suelta el llanto y, al parar la calesita, don Carlos hace lo que todos esperamos: su obsequio para que el dolor pase. ¿Cuándo se detuvo exactamente el tiempo? ¿Y quién siente? Hay un sí mismo que siente y ve al unísono actorializado por aquellas y aquellos que “espaciotemporación” el mismo sitio y ritual que Julia. Los nombres de los egos también son lo de menos.

Tuvimos que retomar por Julia, retroceder hasta las nociones de sitio y ritual, entendidos como existenciaros en mis trabajos, para dejar ahora en evidencia un *punto* de confusión que ha acompañado a semióticas y fenomenologías por igual durante todo el siglo XX y hasta hoy. Punto, además, surgido del cruce de líneas de origen diverso pero simultáneo: las teorías de la forma plástica abstracta derivadas de la teoría de arte pictórico (con un cuerpo contemplativo quieto y un cuadro fijo en la pared delante de sus ojos), la fenomenología henryana que ha hecho del Cuerpo Originario un ser cerrado en un ego absoluto sintiente. Esto es, de nuevo, un punto de pura potencia del sentir donde estarían concentradas todas las pasiones en el instante presente y husserliano de la recepción: ¿el presupuesto ontológico detrás del punto de la “versión restringida” de potencialización greimasiana? (Greimas-Fontanille, 1994, pp. 55-57)⁵. También concentra la fenomenología de cuño heideggeriano de un ser originariamente abierto en el mundo, pero que, cuando comprende y percibe, lo hace sin carne en el cuerpo: “Lo que Heidegger olvida y Henry aún rememora” (Llorente, 2016, p. 288).

Consiste en la forma de una confusión de colisiones que, ante todo, se comparte entre el espacio y el tiempo objetivados de la modernidad, del espacio euclideo que culminará en el absoluto punto cero de coordenadas, referencia obligada de todo punto acumulado en la extensión indiferenciada que ni siquiera roza, en ningún punto, con la calesita de Julia; y exactamente igual, del punto instante del tiempo de la percepción con el cual tuvo que

⁵ Me refiero a la específica distinción de la versión ‘restringida’ respecto de la ‘extensa’ del sujeto potencializado de la acción, de su apertura imaginaria sensible a un ‘simulacro’ de la acción antes del paso al acto. Aquí es donde pregunto por un presupuesto henryano de cuerpo, traspasado a la teoría semiótica.

lidiar Husserl (1959) por no acudir a lo espaciotemporal primigenio, sino a una línea, línea como tiempo que no podía contener su ‘campo’ de presencias⁶. Este es el punto-instante de una línea temporal que se escurre como límite que tiende a cero.

Resulta entonces que, para resolver el problema fenomenológico, Derrida (1984) tuvo que hacer de ese punto el no-lugar no-presente del inconsciente, “la no presencia y la inevidencia en el *parpadeo del instante*” (p. 119), contra Husserl y a la inversa de Henry, que despreciando al inconsciente puso allí, en el mismo punto, al maravilloso Cuerpo Originario del movimiento; mas nada se mueve en un límite que tiende a cero. Por eso, solo puede ser “poder de constitución” y no acto, dirá Henry con Maine de Biran (2007, p. 228).

Especialmente, con ellos se extrema el paradójico retorno al punto quieto cartesiano para pretender encontrar, precisamente en él, al cuerpo primordial y originario del movimiento⁷. Esta es una concurrencia desajustada que llega a su paroxismo cuando Henry (2007) afirma al cuerpo primordial de una “acción no mediada” (p. 97) —la del hábito, pero del hábito como “ser real y concreto de la posibilidad ontológica” (p. 144), potencia que acumula la reserva de todos los hábitos sin despliegue aún, nos aclara—, a modo de un saber-sentir para poder diferenciarlo del cuerpo físico y trascendente de la Fisiología. De esta manera, Henry procede a *desambiguar la esquiva noción de hábito* (García, 2017) como pura potencia antepredicativa de la acción, mas sin el cuerpo del acto.

Sin embargo, para comprender la corporeidad primordial como *carne del mundo*, a lo Merleau-Ponty, del sí mismo en Julia, no nos hace falta sucumbir a la objetivación fisiológica que Henry le endilga al cuerpo desplegado de la acción, acusándolo, para entonces postular un cuerpo sin despliegue como tesis ontológica. Esto porque si el hábito es al fin de cuentas un simulacro diagramado, resonando virtualmente en el cuerpo, el plan previo de un cuerpo orgánico, tal como lo postula Henry y lo presupone Greimas para su versión res-

⁶ En rigor, el problema fue advertido y planteado por el propio Husserl, pero siempre sobre la línea de tiempo como grosor del ahora. La diferencia entre el ahora dilatado y el ahora como límite cero está en debate abierto hasta hoy en el campo de la fenomenología (Osswald, 2013).

⁷ La tensión queda también registrada en la *Esencia de la manifestación* (Henry, 2015): si en la región del ser no hay distancia fenomenal entre el ‘para-sí del ser’ y el ‘en sí del ente’ y si la experiencia trascendental de la autoafección acontece como fondo indivisible de toda manifestación del ente, pues entonces aquí optamos por una inmanencia corporal y a la vez abierta, desplegada como ser-del-mundo.

tringida de potencialización, pues entonces el cuerpo de ese hábito ya tampoco es cuerpo viviente. La corporeidad primordial del movimiento en aquella calesita que es, asimismo, el origen potencial protoimpresional de toda percepción y en particular de la percepción visual, es la primordialidad de un despliegue abierto. La persona lectora atenta podrá decir que, entonces, este texto se trata de un posicionamiento heideggeriano contrapuesto al henryano. Solo de manera parcial podremos asentir porque la misma exasperación sobreviene cuando advertimos aquello de la montaña. ¿Cómo es posible que el mismo Heidegger, el que viene a reconocer el morar del permanecer en lo patente, construya ahora su exposición usando como ejemplo un observador que él congela delante del cuadro quieto de la cordillera? Es que ama sus montañas quietas. Es exactamente igual al observador congelado de Sartre viendo su mano girar en el aire, al que tan solo se le concede mover los globos oculares, asunto que para Henry parecía ser la salvación. Es también la paradoja de constatar cómo la vanguardia arquitectónica del siglo XX bebió de las teorías estéticas de la pintura para teorizar la forma espacial desde el dispositivo planario con el mismo observador congelado. Pero no se apure tampoco aquí la persona lectora, pues la degradación del espacio no se soluciona concediendo la tridimensionalidad cartesiana a la forma del significante, ni tampoco se soluciona añadiéndole, con la *promenade* corbuseriana, un tiempo lineal de observación copiado de Husserl. Allí de nuevo está el punto y no el cuerpo.

Arcilla y cincel

Si de alguna manera el Cuerpo Originario del sentir posee, en su primordialidad y a la manera Maine de Biran, un “continuo resistente” (Henry, 2007, pp. 114-115) contra el cual el movimiento choca y se autoafecta, convoco a no verlo en la inmanencia del ego, sino en la inmanencia del acontecimiento del habitar. Solo allí hay hábito vivo. *Inmanente* por ser propio a sí antes de su objetivación, solo que abierto. Pero entonces, deberemos concebir ese continuo como una arcilla maleable espaciotemporal donde lo espacial aún no se escinde de lo temporal y, para lo cual, las categorías topológicas de equivalencia (o continuidad) homeomorfa y homotópica se nos ofrecen como las más propicias porque precisamente conciben la deformación espaciotemporal antes de su escisión objetivante y antes del espacio cartesiano o del tiempo lineal cronológico.

El sitio de la calesita en Julia como celda de simultaneidades homeomorfas $DyEyF$ y el ritual de la misma calesita como celda de sucesiones homotópicas $A'-B-C'$ son las patencias intermitentes *del asimismo marcándose*, son esa arcilla espaciotemporal que

puede articularse de un modo u otro en el acto mismo y primigenio del habitar visual, el origen de lo perspectivico antes de cualquier otra intencionalidad que fije un punto de vista quieto sobre un recorte más aislado. Así planteado, hay en el ser-ahí un *bypass* topológico que provoca la intermitente patencia entre sitio y ritual, sin posibilidad de síntesis, en tanto patencias que intercambian sus lugares “temáticos” y “no temáticos” (Walton, 2009, p. 109), haciendo un continuo espaciotemporal con densidad (más que con espesor), un presentar durable ya lejos del cero matemático. Se trata de un *bypass* topológico en cual el ser se delimita originariamente como duplicado a la vez que traza su borde lábil de existencia, su primer dentro-fuera con el cual también discrimina lo latente. La originaria selección perspectivica es antes del ser que habita y no del ser que piensa.

La segunda punta de cincel se asemeja a la que Henry (2007) mentaba como *cuerpo orgánico trascendental*, su versión más cercana a la de “esquema corporal” (pp. 182-186), por lo cual aquí asumimos como cuerpo de ‘habitud’ sensomotriz a la manera de Merleau-Ponty (1993)⁸. Es por este cincel que el ser produce la marca visual segunda sobre su continente arcilloso, en tanto visualidad de automanifestación en lo abierto. De nuevo, he postulado en mis trabajos tres dimensiones propioceptivas del cuerpo que están en juego en todo acto viso-sensomotriz, ya muy lejos del globo ocular alado, con las cuales este cincel vuelve a repartirse: la dimensión axial (ejes de orientación), que hará partícipe al canal vestibular, la *envolvente* (peso, masa, suelo) y la *gestáltica* (englobante de apropiación espacial) (Chuk, 2019b), haciendo ver su cuerpo sintiente en ella *en el mismo acto primordial en que se autoafecta*. La complejidad de la intervención de tal registro en la marcación visual del habitar me lleva a postular una hipótesis auxiliar de trabajo donde cada dimensión viso-sensomotriz viene a estar alimentada o asistida, con límites difusos por ciertas prevalencias de los sistemas funcionales a lo Rohen y Lütjen (2008), de mecanorreceptores a lo Freeman y Wyke (1967) y, sobre todo, de cadenas musculares de la sensibilidad profunda según G. Denys-Struyf (2008).

⁸ Utilizo la traducción al español de *habitud* a modo de diferenciarla de la noción más ambigua de *hábito*, como un compuesto que reúne hábito motor y hábito perceptivo y cuyos enlaces intrínsecos son los aquí tratados. La noción de *habitud* ha sido de primera importancia en todos mis trabajos antecedentes y se vuelve medular en la segunda parte del presente artículo.

De manera que, mientras Julia gira, en su calesita marca su arcilla con este cincel que opera como magma de fondo de correspondencias viso-sensomotrices, donde ciertos arcos reflejos aferentes de lo propioceptivo son indivisibles con el acontecimiento de marcación visual de origen. Entonces, el *bypass* topológico no solo establece el régimen espaciotemporal, sino que también coadministra con el segundo cincel: en la autocomprensión *situada*, el cuerpo hace dominantes aferencias posturales mientras neutraliza las aferencias de cambio locacional, aunque el cuerpo se mueva físicamente; y en la autocomprensión *ritualizada*, el cuerpo hace dominantes las aferencias de cambio locacional y neutraliza las aferencias posturales, aun cuando el cuerpo *no* se mueva en términos físicos. Será, pues, un magma viso-sensomotriz coadministrado con el régimen topológico del cual depende el orden de patencias temáticas, no temáticas y latencias. Hasta hoy, la fenomenología no había anclado los regímenes de patencias y latencias con el régimen interno a la habitud primordial:

Figura 3. Cuadro de correspondencias entre dimensiones viso-sensomotrices, contigüidades espaciotemporales del habitar y dominancias propioceptivas

CAPACIDADES PROPIOCEPTIVAS DE: (sensibilidad profunda tradicional)	DIMENSIONES VISO - SENSOMOTRICES: (indicialidad propioceptiva)	CONTIGÜIDADES ESPACIOTEMPORALES			
		homeomorfas simultáneas	homotópicas sucesivas		
EQUILIBRIO	AXIAL	primer sistema funcional (posición erguida)	segundo y tercer sistema funcional (de mantención del equilibrio con movimientos simples)	dominancias de sistemas funcionales (Rohen)	
REACCIÓN	ENVOLVENTE	cuarto sistema funcional (gestualidad)	quinto sistema funcional (cadenas de movimientos altamente diferenciados)		
DIFERENCIACIÓN Y ACOPLAMIENTO	GESTÁLTICA	cuarto sistema funcional (cadenas de hábitos)			
		mecanorreceptores posturales	mecanorreceptores de movimiento y límite de movimiento	dominancias biomecánicas	
		PM postero mediana AM antero mediana	postero anterior PA-AP antero posterior	PL postero lateral AL antero lateral	dominancias de cadenas musculares GDS

Fuente: Elaboración propia.

Que no se alarme la persona lectora ni Henry tampoco, no deducimos el cuerpo primordial percipiente del habitar desde la Fisiología y la Biomecánica, sino que estamos a la inversa: es por este cincel de estatuto ontológico que se abre nuevamente en tres, que

entonces los músculos ven. Valga como ejemplo la obra del artista digital Roelof Knol (2021), fácilmente encontrable en redes. Es una alegoría luminosamente esclarecedora tanto por semejanza como por diferencia con lo expuesto hasta aquí:

En cuanto a semejanzas, se mencionan: (a) entre la arcilla espaciotemporal marcable y sus paneles lumínicos y (b) entre el cincel propioceptivo marcador y el acontecimiento visosensomotriz de la acción pura (del cuerpo o las pelotas de goma en movimiento contra los paneles) y la reacción lumínica como marca visual autoafectada. Será la mejor ilustración que encuentro de continuo resistente biraniano.

Sobre las diferencias, están que (a) el *bypass* topológico del primer cincel actúa como formante primordial de una misma materia-estímulo capturada en sus patencias, que preordena en dos morfologías espaciotemporales superpuestas eso que hará el cincel propioceptivo; Knol no está tematizando al *bypass* topológico, sino exacerbando estímulos cinéticos. Por otro lado, (b) en el morar de la patencia, el cincel propioceptivo estabiliza sus marcas en la arcilla en un mismo acontecimiento con el *bypass* topológico y dentro del borde lábil de su habitar patente reversible, de modo que el ser cuenta con una memoria ocurrencial viva que le hace permanecer intermitente; un *moviente permanecer* podría escuchársele decir a Heidegger, cosa que Knol tampoco nos muestra a propósito de explotar al máximo el recurso estroboscópico con la herramienta de su dispositivo.

Justo detrás de las exploraciones como las de Knol, encontramos tesis antecedentes como las del *logos* corporal de los bailarines que nos enseñan un pensar del movimiento desde el movimiento (Sheets-Johnstone, 1981)⁹, o antes aún la de Piaget (1991) de reconocer la génesis de los operadores lógicos en las preformaciones sensomotrices o significaciones indiciales de lo sensomotriz, previas a lo arbitrario-simbólico. Por tanto, esta

⁹ Su distinción entre “pensamientos de movimientos” y “pensar en movimiento” llama a resistir definitivamente la reducción henryana del hábito como simulacro de despliegue o como puro saber-sentir (o hacer-ver), lo que es solidario a refutar su tesis de atemporalidad absoluta del Cuerpo Originario, del instante absoluto y de la irrealidad del flujo temporal puro, según su particular lectura de Husserl. Al principio, Henry se encuentra advirtiendo la misma diferencia entre “movimiento en sí” y “pensamiento del movimiento” (2007, pp. 98-99), pero al final de la obra hace del hábito “el ser real de la posibilidad ontológica” (p. 144).

hipótesis de trabajo nos permite salir de la reducida conformidad al movimiento rotatorio del ojo que tanto ocupaban a Sartre y a Henry, y por el cual Greimas (1994) deducirá la “linealidad de la lectura” en textos visuales plásticos planarios (p. 36).

Se sale, pues, de la presuposición cuasiabsoluta del observador congelado delante del cuadro plano, solidario a la sintagmática de una reducida línea cinética, de donde proviene también el *punto de confusión*. Y nos permite, por el contrario, advertir el estatuto ontológico de esta operación primigenia de ambos cinceles en su arcilla cuando, al percibir con sus ojos cincelados, crea campos de tensión visual que no son ya el *plano original* de Kandinsky, sino campos espaciotemporales de patencias visuales del habitar, de tensión visual simultánea y sucesiva-rítmica en régimen intermitente.

En esta hipótesis no solo el cuerpo percipiente está abierto y en acción, sino que, verdaderamente, todo se mueve. Y porque todo se mueve es que tal corporeidad necesita de regulaciones de contigüidad espaciotemporal permanentes, para estar establecido en tanto sitio y ritual: *establecido, no quieto*¹⁰. Entonces, todo aquel misticismo lírico que tanto le convenía a Henry adoptar de Kandinsky, cerrando al ser en la esfera de la subjetividad, “el abrazo sin rostro en el que la vida se posee a sí misma” (Henry, 2008, p. 48), misticismo que, advirtamos, tiene también su versión lavada pictórico-formalista de lo plástico-abstracto, en el postulado asemántico y, por lo tanto, místéricamente vacío, el conocido “=x” de Henry, (2015). Todo ello cae ante la simple advertencia de nuestros cinceles: si en tanto discurso lo plástico-abstracto es más espiritual y hondo que lo icónico, es simplemente porque ficciona directamente la visualidad de ambos cinceles trabajando a la vez, marcándose asimismo en su arcilla sin artificializar *otro* espacio-tiempo enuncivo, que es a lo que se dedica lo icónico. En lo más abstracto de lo abstracto vemos lo más concreto de lo concreto: nuestro despliegue corporal en sus tres dimensiones propioceptivas, en sus dos economías topológicas.

¹⁰ Por lo cual, lo dicho es también mi afirmación del origen espaciotemporal de “constantes perceptivas dobles”, lo que explica la dificultad que hubo hasta hoy en la Psicología para especificar dichas constantes cuando escinde el espacio del tiempo. Nótese el persistente vínculo entre “constantes”, “estabilidad perceptiva” y “visión panorámica” (Aumont, 1992, pp. 39-53).

Gemido visceral

Sin embargo, hay algo que se nos ha escapado de todo campo así llamado propioceptivo, de su receptividad activa y marcadora, algo que no alcanzan los tendones cuando se tienden; es la absoluta receptividad pasiva de lo visceral tan protagonista, sobre todo en el cuerpo párvulo, en el de Julia. El placer o el dolor visceral no es localizable ni discernible por campo en campo (ni aun con límites borrosos) en la corporeidad primordial percipiente, ni tampoco aun cuando el dolor o el placer nazca en una localía física como un tobillo, pues de inmediato todo el cuerpo siente. Esa *alocación invasiva* interna, que ya no cuenta con cadenas contiguas claras, viene a ser en lo humano lo que más nos posee pasivamente sin poder tener control o registro muscular de ella. También es donde el movimiento se suspende, aún con vida.

Estoy en confiadas condiciones de afirmar que el día en que el psicoanálisis y la fenomenología se pongan de acuerdo con el estatuto entre el *grito del niño* de Lacan (2008) y el *gemido* de nuestra Julia, del que daré cuentas a continuación, habrá fiesta general. También tengo otro cuadro latinoamericano de inspiración diferente del de Lacan (que por entonces fuera *El grito* de Munch). Veo un rasgo ontológico del cuerpo inspirado y tematizado en la obra de Frida Kahlo, pero Henry, tan enamorado de Kandinsky, no ha dado con la carne ontológica de lo visceral, que sabe pintar el Sur.

El cuerpo doliente de Kahlo no podía ser plástico-abstracto, precisamente porque el cincel propioceptivo es pático-cinético y no le sirve, no puede hallar lo absolutamente pasivo visceral que será; por lo tanto, nuestro tercer cincel está despuntado (de aliento sin punta). Paradójicamente, es una tesis inversa a la de Henry: si es absolutamente pasivo como autoafección es porque *no se mueve*. Pero no es el ego, sino uno de los tres cincels de lo abierto, puesto que el dolor y el placer visceral solo pueden darse como éxtasis. Entonces, Frida necesita recurrir a iconizar lo visceral, no tiene otra manera de mostrarlo que por medio de un 'surrealismo'¹¹ icónico. Enojada por el rótulo, sería acaso el más delirante de los surrealismos, el que no se sueña, sino el que se vive despierta en la patencia carnal de lo visceral. Es por eso que el iconismo de Kahlo no es surrealista.

¹¹ Es públicamente conocido el hecho que André Breton había querido forzar la filiación (Moreno Villareal, 2021).

El gemido visceral no da descanso, no puede ser onírico hasta que no seamos llevados al sueño, o a la muerte, o hasta que lo calmemos recursándolo de sentido. Tanto está lo plástico-abstracto vinculado al segundo cincel y tan torpe es para con el tercero que Frida no podía dibujar lo abstracto aun cuando se lo pidiera su amiga Olga Campos. —Mira Michel, mira desde donde estés a Frida postrada. Allí su amiga le pide que haga “dibujos emocionales” con “formas, colores y líneas” (Herrera, 2002, p. 490), como te hubiera gustado a ti. Pero Frida hace de su trazo de líneas el ícono de un conjunto de raíces, ¡vísceras vegetales!

La isotopía icónica de Frida, con el sema dominante / estático / reafirma la tesis: todo está quieto o casi inmóvil en las configuraciones de sus obras, como cuando se detuvo el tiempo al ver la sangre en el tobillo de Julia. Tanto más es quieto, tanto menos propioceptivo, menos morfoplástico, y tanto más resuena el grito final: “Viva la vida” escrito en el ícono de una sandía.

Lo anterior de modo tal que, si se trata verdaderamente de la vida, como cuerpo primordial ontológico, la pasividad visceral se siente envuelta por el gemido, cuyo aliento casi mudo reclamará sentido, recursando el total de la carne del mundo (esto es su arcilla ya marcada por los dos primeros cincelos), para objetivarla como representación. Allí está don Carlos, calmando el llanto de Julia con caramelos. Sin embargo, el asunto aquí, en cuanto a Lacan, es saber si hay un sentir originariamente previo *con* don Carlos sin sus caramelos, puesto que tenemos claro que él llamó “ficción delta” (Δ) a tal cosa (Miller, 1998, pp. 109-113). “Qué modo más griego de decir de nuevo ‘=x’”, acotaría Henry.

Nos ceñiremos a uno de los artículos que resumen con claridad meridiana los actuales avances en Neurofisiología (Critchley & Harrison, 2013) con la siguiente evidencia científica que propongo sintetizar aún más. (a) Existe redundancia de información visceral aferente proveniente de una doble vía de fibras viscerales, además de químicos en sangre: el núcleo tracto solitario que recoge información de un global anatómico de la mayoría de las vísceras y el tracto espinotalámico dorsal que recoge información básicamente de la piel. (b) La redundancia informativa queda al servicio de una autonomía psicofisiológica, metabólica y osmoregulatoria que produce cierta conciencia de sí (interocepción clásica), más allá de que la homeostasis haga jugar al medio exterior para la regulación global. Los autores utilizan la imagen del *iceberg* para ilustrar que tal autorregulación autoafectada es como la gran masa escondida de lo interoceptivo. (c) El resultado corresponde a que los mismos canales que usa lo visceral para informar o producir placer, los usa para con el dolor y ello también más allá de que se proponga al tracto espinotalámico como portador dominante

de placer táctil-sensual. (d) La información aferente víscero-sensorial llega al cerebro como información integrada y, asimismo, el cerebro produce respuestas eferentes globales e integradas en el cuerpo (el tópico del artículo en cuestión), por lo que los autores dan por hecho que tal respuesta global tiene por resultado una integralidad fisiológica propia a un “estado hedónico unidimensional” (Critchley & Harrison, 2013, p. 628).

A lo anterior agregaré lo siguiente: hay demasiado optimismo neurofisiológico, justo ahora, cuando ante nuestros ojos se muestra un mundo tanático. Es decir, para apaciguar ánimos entre psicoanalistas, es plausible formular que eso que muestra tal evidencia científica como integralidad fisiológica, sea la ‘alocación invasiva’ del sentir gimiente visceral como indeterminación del lugar corporal aferente y, asimismo, como indeterminación del goce como placer o como dolor eferente. “¿Dónde es que te duele?”, pregunta el doctor Farill. “¿Dónde?, ¿cómo te gusta?”, pregunta la más sabia de las amantes. Entonces ahora sí, todo toma el recorrido corporal de representante en representante, *articulación antepredicativa*: la aferencia representada por la eferencia y la eferencia global con representante psíquica en la pulsión, Freud mediante, puesto que de él heredamos la definición de pulsión como representante fija de energías internas cambiantes.

Lo trasladado en esa articulación es precisamente la ambigüedad del clivaje del goce hasta estamparse en la fijación psíquica del mapa de pulsiones, como objeto *a*. Por eso, la articulación aún no tiene estatuto de lenguaje. No obstante, que sea ambiguo no quiere decir que sea una ‘ficción’ Δ no a lugar. Este camino articulado de representantes corporales es del orden primordial del sentir y hace que, de la misma manera, que necesitamos salvarnos clivando el goce hacia el placer, necesitemos desambiguar el padre en la otredad del “Encontrarse” (Heidegger, 1951, p. 154), en estado de yecto, abierto en la afectividad del sitio, puesto que las vísceras no alcanzan. Y visto está: una cosa es el padre-emperador en el palco, del que esperas su mirada lejana, como digno “esclavo gladiador” (Miller, 1998, p. 129), pero otra cosa es el padre-alfarero que, al mismo tiempo que da forma a tu cuerpo, lo acaricia. Es de este padre del único del cual se obtiene por herencia el tesoro de la resiliencia. Si lo que cuenta es más el padre-alfarero, la caricia es antepredicativa a la vez que puente primordial hacia el lenguaje y sus identificaciones terceras. La destructiva herida existencial del abuso sexual, por ejemplo, radica en robarle (o intentar robar) el lugar más frágil ontológico-sensible a la caricia; ha invadido la confiada intimidad del “Encontrarse”, bloqueando el decir del lenguaje tanto como el habitar del sitio.

Ciertamente, este gemido difiere su estatuto del ‘grito’ de Lacan, que el psicoanálisis tomado de la pluma de Miller (2009) se afana en insistir como ficción delta:

Lo he dicho la última vez, a mi juicio, el goce no es del orden de lo antepredicativo, utilizando aquí un término que tomé del vocabulario de Husserl. En términos lacanianos, el goce, el goce no transgresivo al que apunto, el goce no está antes del significante, aunque sea del cuerpo. (párr. 15)

Y antes:

No hay genealogía del significante, entonces, porque nuestra *perspectiva materialista* [subrayado nuestro] es irrefutable. El lenguaje precede a cada sujeto, y esto es así aunque intentemos ubicar el momento en que todavía no habla ... Me refiero a que el sujeto, tal como él [por Lacan] lo define, es más hablado que hablante. (Miller, 1998, p. 107)

Aquí estaríamos en todo de acuerdo si hacemos la importante salvedad de que el así llamado ‘sujeto’ es construcción posterior y el cuerpo es primordialidad ontológica. La arrogancia del psicoanálisis es menospreciar la riqueza ontológica que abandona tras de sí, y de esa manera traiciona su ‘irrefutable’ perspectiva materialista. Esa “secreción orgánica” que califica como precariedad “cuando invocamos el grito en bruto es preciso notar que no se trata sino de una ficción teórica” (Miller 1998, p. 109) es la que mentamos aquí como gemido visceral en todo su esplendor de origen.

Entonces, viene a suceder que el cambio del grito/llamado por el de gemido/caricia nos lleva a revisar también el estatuto del rasgo unario: el primer significante no es aún lenguaje, es huella de origen trazada por la caricia del padre-alfarero que posibilitará la emergencia del lenguaje. Cuando la mano del padre acaricia delineando al tercer círculo sobre el cuerpo tórico (pues, Michel, el cuerpo no es una esfera reducible a un punto¹²), hay solo

¹² La coincidencia desajustada que Henry y Lacan hacen entre sus analogías topológicas con el cuerpo, el primero entre el ego y la “esfera” de la inmanencia absoluta (2007, p. 69), y el segundo entre el cuerpo como formación de identificaciones y el toro (en el *Seminario 9, La identificación*), delatan una vez más el contrapunto heredado e irresuelto del siglo pasado, de lo abierto contra lo cerrado, de lo extático contra lo autoafecto. Para la topología combinatoria, la única forma equivalente a un punto es la esfera y el toro es topológicamente irreducible a un punto a propósito de la definición de “superficie simplemente conexa” (Patterson, 1961, pp. 10-11).

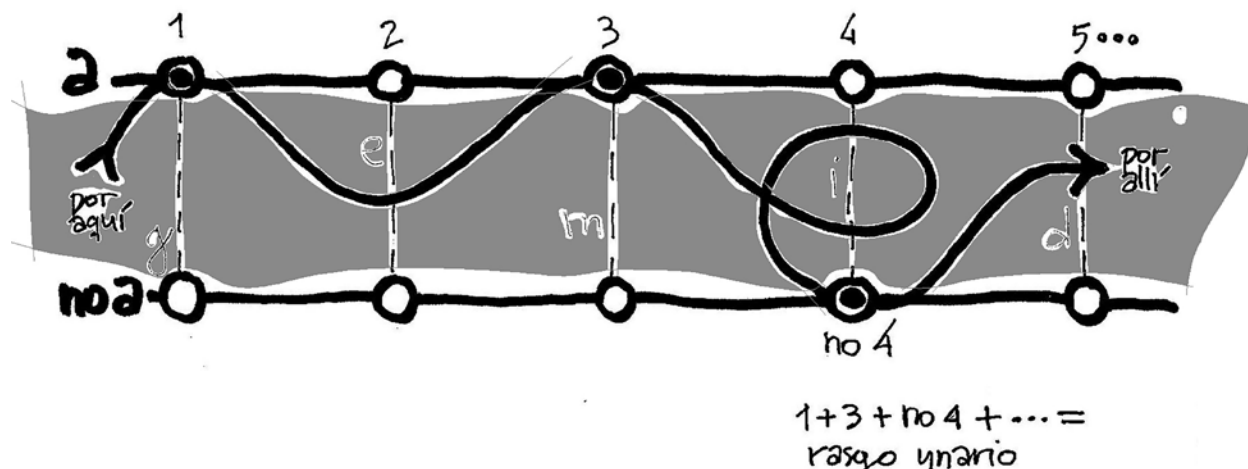
contacto sensible primordial y, sin embargo, esa caricia es la que delinea la huella de semejanza que queda como resto a la vez que marca su diferencia; esto es, que el rasgo unario acontece como primer acto sensible de focalización selectiva. Es el origen para todo *ground* peirciano que, asimismo, es origen corporal para toda semiótica-objeto. El rasgo unario es del cuerpo y el lenguaje se lo copia.

Hubo allá por entonces una tesis similar, la de Julia Kristeva (1974), de concebir la producción de significado como repulsa del deseo, solo que aquí el foco está puesto en la caricia del otro del sí mismo (por el canal sensorial que sea) y la delimitación del rasgo unario. De otra manera, el gemir acariciante no es mera secreción, sino *corporeidad ontológica focalizante-selectiva de todo acto de semiosis posterior*. Sin gemido y caricia no hay lenguaje. Que Lacan haya descubierto al rasgo unario por Saussure no sigue que del lenguaje provenga el rasgo unario. Que haya articulación inicial en el cuerpo tampoco significa que ese así llamado ‘significante’ provenga del lenguaje: ¿Lenguaje que cayó de un “cielo cuasiplatónico”? le responde Henry (2007, p. 50), pues para que sea significante tiene que pertenecer a una semiótica y, si no, es otra cosa.

A la inversa: la huella de la *caricia gimiente*, puesto que es un solo acto percipiente, dibuja en su estela al rasgo unario en lo sensible, luego el lenguaje y su mentado sujeto. Resuena la sentencia paulina πληρωμα ο’συνόμου ‘η ’αγάπη¹³, ya que aquí el pléroma puesto en cuestión no aplica al sujeto desobediente sino a la ley inútil a falta del amor. Así, poner en cuestión la ley a falta del amor es lo más sagrado que cursa por nuestros cuerpos: primero, la caricia dejando una estela en el gemido; luego, detrás, la ley armándose con lo que puede. De otro modo, la ‘D’ del círculo D+d (Lacan, 1995)¹⁴ en su origen dice apenas “no” y, sobre todo, “por allí”.

¹³ “así que el cumplimiento de la Ley es el amor”, Romanos 13:10 en versión Reina-Valera 1995.

¹⁴ Consultar entradas “objeto a”, “rasgo unario” y “toro” en el Glosario de *Semiótica Narrativa del Espacio Arquitectónico* (Chuk, 2005, p. 239), que podrán servir como ágil red de referencias.

Figura 4. Ideograma de rasgo unario en gestación

Fuente: Elaboración propia.

No olvidemos que aun en lo visceral, seguimos la senda de lo abierto. Soy consciente de las implicancias de la operación: en principio e inmediato aparece una nueva manera realmente materialista, si se quiere, de definir la esencia del arte. Desde esta perspectiva toda obra de arte tiene por esencia ser marcación del triple cincel como instancia del *aún no-lenguaje que será en la recreación de la caricia gimiente primordial*.

Todo evento de arte (con la excepción epifánica de poetas y poetizas, dramaturgos y bailarinas, cuyo factor común requerirá de tratamiento especial en el análisis) nace del contacto material entre el cuerpo del artista y su dispositivo productor, en tanto este acontece como extensión visceral del suyo. El útil del artista es la *prótesis* de la punta que el aliento visceral no tiene; “*πρόθεσις*” en su sentido más corporal y asimismo etimológico, como la corporeidad antepuesta al designio de ser arte o ser lenguaje. Hallo así la mejor manera de explicar lo que le acontece visceralmente al artista con sus herramientas de trabajo.

Cuando ocurre el obrar del artista, también sucede que nada se mueve y todo se detiene *ahí*, por más que por ahí Knol ande a los saltos, porque acontece en el campo visceral; la ‘compenetración’ que se dice. El contacto corporal visceral entre el artista y su dispositivo es el acto replicante de la caricia inicial del padre-alfarero. Es un repaso por la caricia del aún no-lenguaje que será. Es lo que veo en la víscera puesta sobre la paleta de colores que pinta Frida, en el cuadro *Autorretrato con el retrato del Dr. Farill*, de 1951. Y si el dispositivo de

discurso, en tanto réplica del artístico-visceral, pierde su condición visceral, será semiótica y no arte. Sea como sea, este texto es escrito como señal de alarma del peor demonio que se avecina, justo cuando nuestros cuerpos mueren en pandemia: el metaverso.

En cuanto a esta variación entre dispositivo visceral del arte y dispositivo de discurso de la semiótica-objeto, cabrá decir que los caramelos de don Carlos al final son necesarios para encontrar la calma. El gemido, en cuanto posibilidad ontológica de focalización selectiva, tiene una fuente alocacional y un doble destino locacional. Puede, entonces, focalizar y seleccionar materia sensible para reeditar su origen marcable marcador, y será arte, y puede ir más allá para encontrar la calma en la operación objetivante y será lenguaje. Pero en ambas opciones, el gemido visceral esparce su aliento sobre la corporeidad de origen, esto es, que focaliza y selecciona *sobre ella*, a la manera de un recursar. El aliento tampoco tiene largo alcance; es un recursar, señalo, en tanto *retomar* la totalidad del cuerpo.

Ahora bien, en cuanto al destino ‘será lenguaje’, es aquí pertinente abrir de nuevo dos *recursos antepredicativos* que tienen que ver con dos modos de recursar arcilla y cincel y tomar provecho del rasgo unario: puede que la constitución objetivante del mundo sea *narrativizante*, y será semiótica-objeto, o puede que sea *tipificante*, a lo Husserl, y será historia. El primero de los recursos se monta sobre la joreosis del habitar, de la cual vengo dando cuentas; esto es, sobre la organización doble espaciotemporal de origen, recursada como tiempo inmanente al interior del par sitio-ritual. El segundo de los recursos se monta linealizando al tiempo a la vez que haciendo del *tipo* su pre-saber objetivante.

Para que el tipo proceda de un arquetipo, se requiere, antes o con ella, la operación objetivante de hacer de la espaciotemporalidad origen un tiempo lineal objetivo¹⁵. La doble vía de construcción objetivante del sentido tiene una luminosa manifestación en las semánticas de lo visual, en general, cuyos discursos llevan al paroxismo este contrapunto entre texto y tipo. Son por ello, tal vez, los mejores ejemplos de discursos para advertirnos

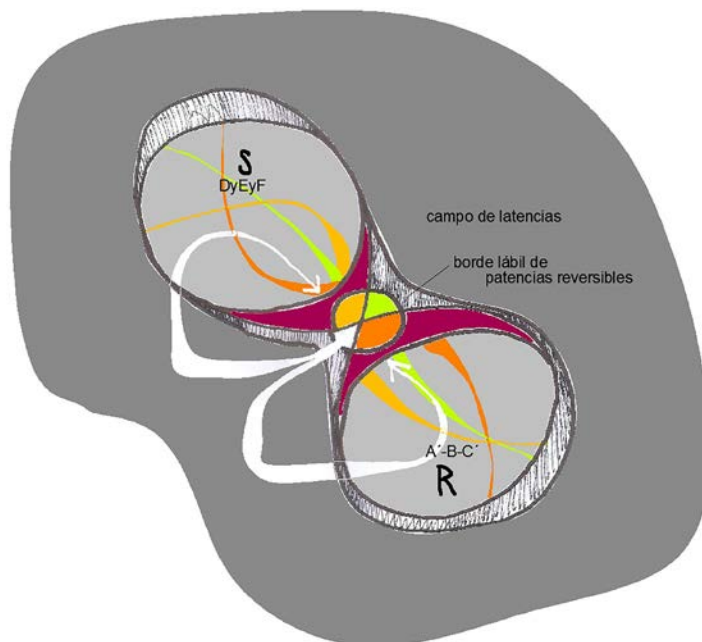
¹⁵ Me remito sin más al artículo de Ivana Anton Mlinar (2012) a propósito del §8 de *Experiencia y Juicio*, resaltando el hecho por el cual el “uno tras otro temporal” tipificante necesita del soporte de la línea de tiempo sucesiva que, en mi perspectiva, es objetivación posterior. Esto explica también por qué la crítica algo burlona de Henry (2007) a Sartre, sobre la “cabra y el hidroavión” (p. 130), tiene una mezcla de acierto y de error: lo que es válido para la espaciotemporalidad originaria, que Henry no aborda —luego del carrito de pochoclos la columnata de farolas—, esto es, cuando aún no hay instancia tipificante, pero sí *moviente permanecer* de patencias, no lo es para una serie tipologizante instauradora de objetividad histórica.

que un texto tiene ‘filtraciones’ por allí en su inmanencia, su sentido puede ser intervenido por lo tipológico y a la inversa. Lo anterior de manera tal que ambas modalidades pueden superponerse en el proceso de recurrar el cuerpo.

Ahora haremos lo no debido y volveremos a aprender del cuadro en la pared: veo este doble flujo del recurrar el cuerpo dibujado en el cuadro de Farill. Todo este cuadro es la representación del gemido visceral primordial y su potencia focalizante, como aliento que recursa en un doble flujo de hacer sentido. Por entonces, Frida esperaba ansiosamente de Farill su consejo de médico, para saber si aceptaba o no operarse. Pone en Farill una *historia de cuidados* que es pura indicialidad segunda de causa-efecto temporal del dolor.

Veo en el retrato de Farill la selección, más que de un sistema semiótico, de una clave hermenéutica tipificante que halla en la historia de eventos, el sentido del padecer y del calmar. Y la Medicina es especialista en escribir nuestros historiales tipificando los casos. Una hermenéutica que ya sabemos, cuando mira hacia atrás para buscar las causas, no encuentra sino discursos que las reemplazaron y, por tanto, también semióticas. A su vez, en el mismo acto estético de invocar a Farill, que estaba justamente en el pasado próximo de los acontecimientos que sobrevenían a Frida, (los consejos no llegaron a tiempo), pinta su víscera y la expone visualmente en su paleta de colores; nos dice entonces: “Farill interpreta a su modo mi dolor y yo a mi modo interpreto lo mío”. La víscera sobre la paleta y los pinceles amarrados a puño cerrado son la punta del cincel visceral de Frida. Un paso más por allí hacia el sentido y será lenguaje. Este doble curso en el cual el gemido visceral reclamará la instauración, ahora sí, de un sistema semiótico, de un iconismo pintado que hace texto como solo Frida supo inventar.

El autorretrato con Farill es por ello una de las obras más analíticas de Frida, en el sentido de poner de manifiesto en el mismo cuadro todo el derrotero del gemido: su doble opción superpuesta por ser arte o por ser semiótica y, tras ella, su doble estrategia de anclaje al sentido, de narrar y de tipificar. Así como son reunidas por Frida en un mismo cuadro, las dos fuerzas objetivantes se cruzan en el camino de recurrar al cuerpo, se intervienen mutuamente y también se chocan; un juego de encuentros y desencuentros entre semiotistas e historiadores, alquimias de psicoanalistas. Y para estupor de filósofos, ahora dibujaré la corporeidad primordial percipiente del habitar (Figura 5). Tampoco es surrealismo:

Figura 5. 'Arcilla marcapable marcador cincel'

Fuente: Elaboración propia.

Volviendo al principio, ¿estaríamos aquí ontologizando con el cincel tridente las actividades exteroceptivas, propioceptivas e interoceptivas que la teoría de la enunciación implícita del espacio ya conoce con la semiótica del texto? Pero, entonces pregunto de nuevo a quien lee, ¿no habrá sido al revés? Estamos a la inversa, devolviendo al origen lo que pertenece al origen.

Justo antes del artificio objetivante han quedado ocultas las originarias potencias sensibles del cincel en su arcilla, como (1) *bypass topológico delimitante*, (2) *coligadura viso-sensomotriz del moviente permanecer*, como (3) *aliento visceral de selección focalizante*, a las que ya tampoco les caben las nominaciones de lo exterior-intermedio-interior. Está abierto y es Cuerpo Originario. En el camino de su recursar artificial, quedaron perdidas muchas cosas que la semiótica suele explicar como retorno infinito hacia atrás de un cuerpo extraviado, el cuerpo del acto perdido en el papel. Sin embargo, no es hacia atrás en la línea de tiempo objetivo, sino *tras* recursar la corporeidad primordial percipiente del habitar. La tesis final de fondo tendrá triple apartado:

Ubica la fundación del plano de la expresión de toda semiótica, en tanto plano de manifestación sensible, en el acto de enlace entre: (a) la corporeidad primordial percipiente del habitar; (b) la operación de traducción del dispositivo de discurso en cuanto espacio-tiempo espectral artificial, como *re-curso* cuya primera virulencia será precisamente escindir lo espaciotemporal primigenio, y traducirlo en espacio y tiempo objetivados; y (c) la materia-estímulo seleccionada como soporte específico del significante. En esa transacción de contactos, nace cada semiótica. Antes de la forma del significante, está este *enlace formante*, un enlace recursador del acontecimiento sensible de origen.

Segunda parte: reguladores de habitud en la génesis de semióticas-objeto y campos del arte

Una nueva comprensión sobre la variante arte / Arquitectura y Diseño¹⁶

Habiendo sido ya advertidos de la ambigüedad que reviste la noción de *hábito* en Merleau-Ponty por sus propios exégetas del campo fenomenológico, y más aun de la multiforme variación que García (2017) recopila de sus antecedentes, a continuación avanzaré, no sin riesgos, en una propuesta de redefinición de la noción, por medio de su mutua referencia con respecto a la noción de *habitud*. Ofreceré un encaje de precisión de la una por la otra a la luz de la hipótesis de Cuerpo Originario aquí presentada.

La primera operación consiste en expandir la noción de habitud al total de potencias de la corporeidad primordial en su percipiente habitar y no tan solo al enlace entre percepción y motricidad, como en principio lo presentaba Merleau-Ponty tras los pasos de Wallon. Esto es de manera tal que ahora podemos definir la habitud como un estado particular que toma la corporeidad primordial por la articulación de un modo específico de sitio y ritual, de sus regímenes estabilizados de patencias y latencias delimitantes, del modo específico de selecciones del magma viso-sensomotriz por cada régimen topológico en su moviente permanecer y, en principio, por la focalización autocomprensiva narrativizante y antepredicativa del estado en cuestión, inherente a su joreosis.

En el modo particular que bajo circunstancias particulares toma todo el arco de articulaciones de la corporeidad, se establece un 'estado de habitud'. Ahora bien, a la habitud le es inherente una memoria ocurrencial viva, operante en el evento, propia a la arcilla de

¹⁶ En adelante se referirá a ellos como 'A&D'.

presencias retencionales y protensionales, para la cual el tiempo aún no se ha escindido ni linealizado como sucesiones puras objetivas, y es por eso que, en esta versión de habitud, el recurso objetivante de tipificación no es aquí más que una focalización selectiva de *origen arquetípico*. Esta vez, con las diferencias antedichas respecto a Husserl, en un estado de habitud no habría aún ‘tipos’ porque la habitud misma es en su arcilla espacio-temporal la incubadora originaria de arquetipos, el lugar que es posibilidad ontológica de toda instauración de serie tipológica posterior. Esto mismo será lo que hace diferente a la habitud respecto de su *hábito*.

Habrá hábito cuando el estado de habitud haya sedimentado como repetición o rutina del ser; esto es, cuando se haya estabilizado en la objetivación lineal del tiempo histórico. A diferencia del estado de habitud que permanece como núcleo corporal del hábito, este se constituye cruzando la frontera hacia su mundo ya objetivado. La consumación final del recursar el cuerpo por el trazo del cincel focalizante es el hábito mismo, en tanto se cristaliza como centro de encuentro entre una *semiósfera* y una *tipósfera* particularmente seleccionadas en su mismo acto de otorgamiento de sentido y, al constituirse así, se torna centro constituyente de la clave hermenéutica para la vida práctica de su agente. El hábito nunca abandona al cuerpo en habitud, puesto que de él proviene y sobre él se marca; sin embargo, lo ha recursado con una alquimia que mezcla determinadas semióticas-objeto con determinadas series tipológicas, a la vez que estabiliza su forma en la línea de tiempo histórico. No cabe duda de que, a propósito del doble carácter de ‘estructuras estructurantes’ propias al hábito, nos encontramos cercanos a la definición de *habitus* en Bourdieu (2007), cuando ya decantada tras sus desarrollos previos sentencia en *Le sens pratique*:

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta. (p. 86)

Pondremos distancia en la disquisición sociológica entre consciente-no consciente, individual-colectivo, dirigido-no dirigido para la definición de hábito, puesto que aquí se trata de construir la noción desde el fondo ontológico de una corporeidad ‘marcable marcadora’ que deja hundir el cincel focalizante hasta que sea lenguaje y habilita la representación del mundo. El hábito es este acontecimiento de marcación doble del cuerpo mismo que enlaza semióticas y tipologías en sus prácticas del habitar, y entonces se lanza con ellas y por ellas a la representación del mundo del que a su vez se apropia. Si la persona lectora me acompaña en la aceptación al menos provisional de esta calibración terminológica, entonces podremos encontrar una nueva manera de comprender la difusa y lábil frontera entre arte y A&D que propongo asumir como la misma frontera entre el estado de habitud y su hábito.

Decía anteriormente que el arte acontece justo en la instancia de recrear en la obra la caricia gimiente originaria, esto es que, como un bucle, el campo de acción del arte es la habitud, mientras que el de A&D es el hábito. En tanto que el arte prescinde de lo habitual, en sentido de contar con ello para negarlo y ponerlo en crisis, desarticular sus relatos y desarmar sus tipos, a cuenta de volver a acariciar al cuerpo por vez primera, quienes trabajamos en Arquitectura y Diseño no podemos prescindir del hábito con tanto despojo: lo requerimos como presupuesto de base, incluso en aquellas empresas que se propongan transformar las prácticas desde sus obras.

Aún allí, y especialmente allí, la A&D solo alcanzará lo bello al poetizar las prácticas vivas que habitan sus obras, sin caer en el espejismo de pretender lo bello por el solo hecho de ir mutando su repertorio morfológico en la ilusión de autonomizar su lenguaje y sus tipos respecto del campo de acción del hábito. A Tadao Ando se le adjudica la conocida sentencia: “La arquitectura sólo se considera completa con la intervención del ser humano que la experimenta” (Vial, 2011, párr. 1). Parece demasiado elemental lo suyo, salvo por el hecho de que insistentemente lo suyo es olvidado por los propios. Creo que *alcanzando lo bello, poetizando las prácticas*, en este sentido más profundo, la A&D se parece más a la poesía que a cualquier otro arte visual. Así como las personas poetas no pueden prescindir del soporte del lenguaje, aun cuando pongan a prueba de desautomatización cada regla gramatical, pues nunca lograrán hacer poesía con la mera glosolalia, de la misma manera personas arquitectas y diseñadoras no pueden prescindir del soporte del hábito, pues nunca harán arquitectura y artefactos con fantasmas desencarnados.

Es por eso que A&D son disciplinas esencialmente semióticas y tipológicas, y lo bello de sus obras solo acontece en la desautomatización del hábito que abre a un nuevo hábito más plenificante. Claro que la frase de Ando puede aplicar también a la obra de arte, solo que la mentada ‘experiencia’ en arte queda centrada, en principio, en lo sensible y comunicacional, suele afirmarse también con ingenuidad, mientras que los hábitos a los que remite la A&D son despliegue del originario habitar. Por eso es también que una pregunta clave que podemos hacerle a la neovanguardia del siglo pasado, a su estallido multiforme con la empresa de *reconexión arte/vida* —Hal Foster (1996) mediante que califica de ‘retornos radicales’ al *ready-made* y al constructivismo— es: ¿por qué el arte fue a buscar en el *habitar del hábito* su reconexión con la vida? A la luz de nuestra disquisición entre habitud y hábito, ¿qué fueron a buscar Stanley Brouwn o Gerhard Richter al otro lado del río en su camino de desarrollo desde el *ready-made* hacia la *performance*? “[C]uando Brouwn hizo que varios peatones anónimos produjeran su primera obra real al caminar sobre grandes pliegos de papel blanco extendidos por las calles de Amsterdam” (Buchloh, 2004, p. 28). Largo camino, por otro lado, hasta llegar saltando sobre los paneles de Knol.

Reubicar al arte en la experiencia misma del habitar el hábito, para desde allí poner en crisis su semiósfera y su tipósfera, nos muestra ese lugar de frontera difusa a la vez que paradójica: al *ready-made* tanto como al arte de *performance* le vale una ecuación de pérdida y ganancia en su estrategia de reconexión con la así llamada ‘vida’. Pierde la libertad que le da la sola habitud, aunque sometida ella a los límites regulados por los útiles específicos que usa como prótesis, pero a cuentas de ganar una habitud más abarcante, en la expectativa de abrazar el total de potencias operantes del cuerpo Originario, que le pertenece a la primordialidad del habitar o, si se quiere, que solo acontece como tal en las mal llamadas prácticas de apropiación del espacio.

Las nuevas preguntas que se levantan son: ¿tienen éxito en la empresa? ¿Recomponen desde sí todas las potencias sensibles del cuerpo? ¿Acaso el mismo *ready-made* y la instalación de la *performance* no son otro dispositivo, otra prótesis más sofisticada? También existen casos de camino inverso, puesto que el río se cruza de ambas márgenes, pero son, en fin, casos más extraños y difíciles de hallar, tanto que la A&D no puede contenerlos dentro de su campo disciplinar como las artes visuales sí pudieron con el *ready-made* y la *performance*, porque precisamente quienes pretenden hacer arquitectura sin hábito necesitan de un impulso rayano en el ostracismo y la locura. Ahora sí, surrealismo:

Figura 6. Castillo de Dionisio. Visuales del exterior



Fuente: Foto inédita propiedad del autor.

Figura 7. Castillo de Dionisio. Visuales del exterior



Fuente: Foto inédita propiedad del autor.

Ofrezco estas imágenes (Figura 6, Figura 7) del conocido y extraño hogar a las afueras de Vera Santa Cruz, en La Rioja, Argentina, a propósito de que capturan su original estado onírico y surrealista, cuando hace décadas atrás Dionisio Aizcorbe aún lo habitaba, antes del colorido giro al género fantástico que le ha deparado el negocio turístico. Su habitar ‘vivo’ de habitud desnuda es lo que estas imágenes despliegan ante los ojos observadores, su más genuino *umwelt*. Es por eso que, aun con todo, bajo la perspectiva de este trabajo, el castillo goza de una dignidad humana superior a otros reconocidos emblemas de la arquitectura, a otras empresas de la neovanguardia que, a cuenta de buscar autonomía disciplinaria en su *purificación formal*, levantaron arquitecturas de ‘desconexión’ que nunca pudieron ser habitadas, o que, en el intento de serlo, hirieron lo más profundo de lo humano.

La casa Farnsworth de Mies, o la *house VI* de Eisenman, a modo de ejemplos sumarios, nunca pudieron ser habitadas, pero allí están en pie sus esculturas vacías para que aprendamos arquitectura¹⁷. A la manera de una trampa cruel, cuando A&D tienden a la fijación obsesiva de tipologías o gestos semióticos para erigirlos como estéticas cuasiabsolutas, en dirección exactamente opuesta al surrealismo de Dionisio, ya olvidaron al hábito vivo que tal vez las hiciera nacer y extraviaron lo más importante, al Cuerpo Originario.

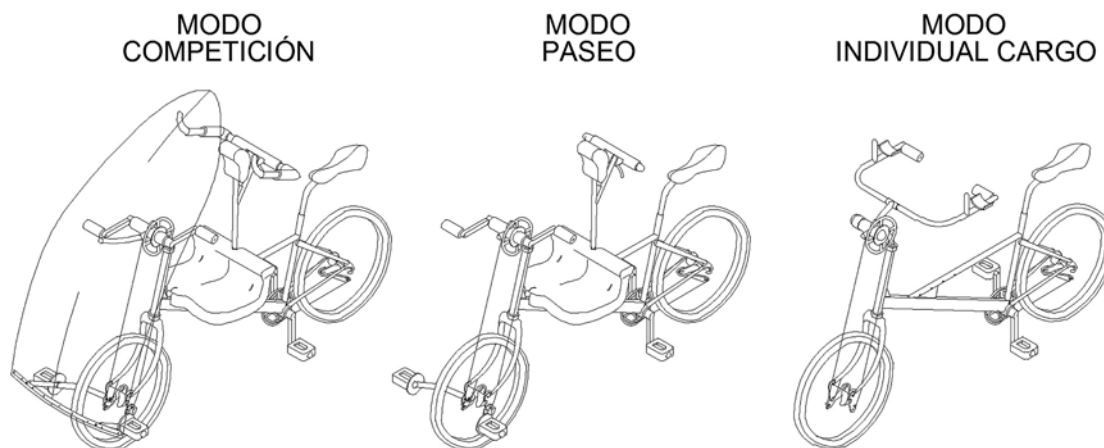
Como el final de la paradoja, advirtamos lo siguiente: arquitecturas y artefactos *no son ni poseen prótesis*. Han remplazado las prótesis del arte por la instauración de semióticas y tipologías incubadas en el hábito, pero dejando en pie el núcleo de su habitud. En su más genuina esencia, arquitecturas y artefactos se han vuelto parte del ser-del-mundo, parte material de la corporeidad primordial de su sitio y su ritual, de modo que con ellas las potencias sensibles de la habitud se encuentran en total plenitud, mientras que a su vez por ellas el hábito las recursa de sentido y representación simbólica.

¹⁷ La referencia a Tadao Ando, Mies y Eisenman no es fortuita. En la entrevista con Hiroshi Maruyama, Ando vuelve a sentenciar “*To me, all buildings contain interstices of space imbued with aesthetic value a sense of place, the character of the people who live there, local tradition, history, and so on. No matter what they are or what shape they have – walls, ceilings, roofs, even floors – these spaces hold life and spirit*” [Para mí, todos los edificios contienen intersticios de espacio imbuidos de valor estético, un sentido de lugar, el carácter de las personas que viven allí, la tradición local, la historia, etc. No importa lo que sean o la forma que tengan (paredes, techos, techos, incluso pisos), estos espacios contienen vida y espíritu] (Dal Co, 1995, p. 477). Esto es importante cuando explicaba, precisamente, su distancia respecto de Mies y Eisenman con la noción de “intersticio” o “espacio-entre”, un entre muy afín a la corporeidad abierta aquí desarrollada.

Será pues en este lugar de frontera, difuso, de corrimientos disciplinarios, pero sobre todo de intercambios entre hábitos y hábitos, donde situaré la tesis de *reguladores de habitud*: cuando en la práctica se interpone una prótesis, sea como herramienta de un arte o como dispositivo de discurso de una semiótica, habrá *habitud regulada*. En Arquitectura y en Diseño Artefactual habrá *habitud plena*. La tesis que sigue trata de dirimir esta diferencia entre regulación y plenitud, y de establecer sus génesis. Plenitud digo, en un sentido de sensibilidad originaria del habitar, sin ninguna marca peyorativa para aquella que es regulada. Ha quedado claro ya el valor y estatuto ontológico de lo que aquí se nombra como *prothesis*. Por lo tanto, también personas lectoras de arte serán ahora convocadas a cruzar el río de nuevo, con un caso particular proveniente del Diseño Artefactual, con el propósito de capturar la dependencia del proceso creativo respecto del hábito práctico, de colocar, como veremos, la instancia de configuración de la forma entre la prefiguración y la refiguración de las prácticas.

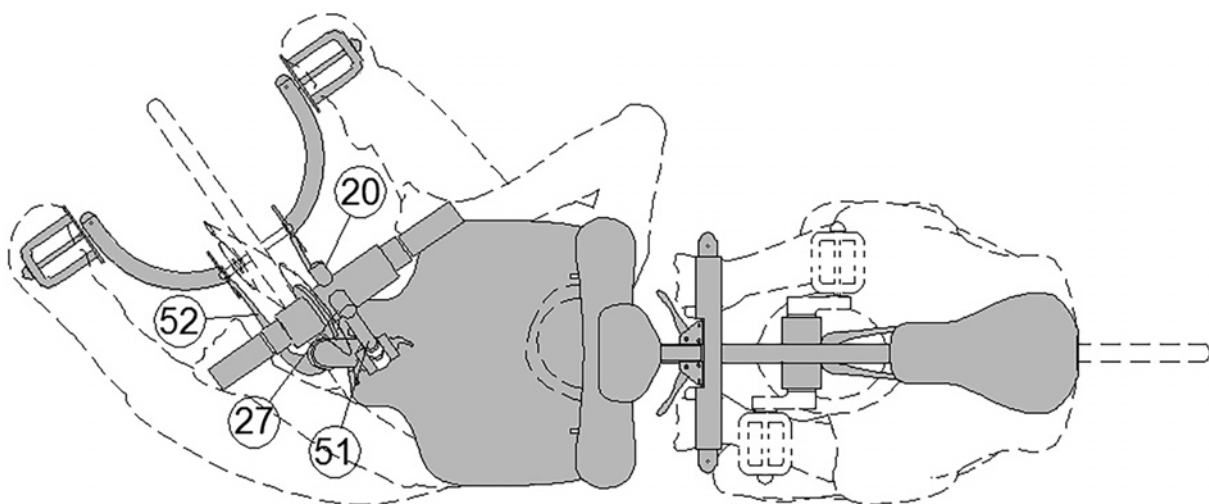
Prefiguración, configuración y refiguración en el caso de la manopleta latinoamericana¹⁸

Figura 8. Perspectivas axonómicas del artefacto



Fuente: Elaboración propia.

¹⁸ Con patente AR20200102694 en trámite, protegida por el Convenio de París y de próxima publicación en el boletín oficial del INPI-Argentina (Instituto Nacional de la Propiedad Industrial). La redacción de la patente de autoría compartida con la legista Dra. María Marta Monserrat y el ingeniero Dr. Daniel Chuk.

Figura 9. Vista superior

Fuente: Elaboración propia.

En resumen, la manopieta (Figura 8, Figura 9) es una bicicleta en tándem de complementariedad global: está pensada para que los dos pilotos tengan distribuido equilibradamente el total de funciones de conducción y para que, al intercambiarse los puestos delantero y trasero en un mismo viaje, ambos puedan hacer ejercicios de fuerza con todas sus extremidades. Esta cualidad de complementariedad global es la que la hace especialmente diferente respecto de su tipo más cercano: el invento alemán para tándem con piloto discapacitado (DE102004033810A1). Quede claro que, para quienes producen arquitectura y diseño, la tipologización de su disciplina no es ‘antepredicativa’ como tal, es algo demasiado objetivado y estandarizado en el repertorio mundial de patentes y modelos antecedentes. A la vez, la manopieta tiene complementariedad entre su cuadro único e indivisible y una serie de *kits* de montaje para tres diferentes modos de uso. Este último concepto de complementariedad entre partes intrínsecas a un cuadro fijo la hace también bien diferente de sus

tipos antecedentes, que presentan cuadros acoplados para conversiones entre individual y tándem. Hay patentes mexicanas en esa línea, por ejemplo. Para mayores detalles, la persona lectora podrá recurrir al texto de la patente argentina de próxima publicación oficial.

Ahora pues, volvamos a nuestro tema inicial: la postulación de un *enlace formante* en la génesis de toda semiótica-objeto y, en este caso, de aplicación de la semiótica del Diseño Industrial o, como propongo nominar en lo particular, *semiótica del artefacto*, pues no todo objeto de fabricación en serie es artefactual: este invento nació de la necesidad de confirmar una hipótesis de trabajo respecto a la semántica de los ritmos artefactuales, que, en algunos casos, son muy diferentes a los ritmos morfolásticos arquitectónicos y, en otros casos, se le asemejan tanto que se pierde toda división entre tipos de discursos. A propósito de esta gama de posibilidades, vino a mi imaginación un primer bosquejo inicial de manopleta que desembocó luego en su patente de invención. Entonces, y en rigor, el invento se origina desde el campo de investigación en semiótica visual y, en particular, de semióticas de discursos visuales morfolásticos, aunque la repercusión final haya tenido alcances en el campo industrial de bicicletas.

No sabemos bien por qué, pero en la provincia argentina y cordillerana de San Juan aman los deportes sobre ruedas: el ciclismo en sus diferentes variantes de carretera y de montaña, con campeones y campeonas destacadas, el automovilismo, y los mejores jugadores y jugadoras del mundo en jockey sobre patines provienen de esta zona. Es extraño, pero es así. Extraño, pues se trata de una ciudad que está a más de seiscientos metros de altura sobre nivel del mar y, salvo con el automovilismo, la falta de oxígeno se hace sentir en el deporte de exigencia cardíaca. En lo que se refiere al ciclismo, sucede lo mismo que acontece en todo el mundo: el tándem tiene un uso nulo o mínimo destinado al modo paseo, sobre todo sea por la incomodidad de su uso habitual en medio urbano, o sea por la carga de plus económico y de antipracticidad, de tener a la vez bicicletas individuales para unos fines y tándem para otros.

La *prefiguración* del discurso de la práctica, como “mímesis I” (o también primera mímesis) así concebida por Paul Ricoeur (1995, pp. 115-148), es en verdad una actividad esencial al pensamiento proyectual y se enfoca en las prácticas de apropiación ya establecidas de espacios, artefactos e indumentaria, si lo que se quiere es corresponder lo mejor posible a la vida fáctica de los usuarios de carne y hueso. Prefigurar, en términos ricoeurianos, no es solo recabar los datos de la realidad tal cual se nos ofrece, roces del proyecto con los

criterios correspondentistas y coherentistas de la verdad, sino que también, junto con esa selección de datos previa y tras la construcción deliberada de un corpus de discursos sobre la práctica, se viene a construir un *relato del estado de situación*.

Ciertamente, en el centro mismo de tal corpus de discursos, se encuentra la práctica en sí y su corpus de hábitos. Esto en el caso de que ella misma se nos presente articulada como objeto semiótico complejo, con estabilidad sintagmática, como *forma de vida* a la manera de Fontanille (2018b), como centro organizador de discursos que la refieren y con los cuales, asimismo, se constituye lo que sabemos que tiene antecedentes en las semióticas de protocolos de etiqueta exploradas en Rusia a mediados del siglo pasado, o mejor y por feliz coincidencia, en los llamados “protocolos urbanos” explorados por semiotistas sanjuaninas a principios del siglo actual (Cano et al., 2009).

En el caso que nos ocupa, mi interés fue puesto en potenciar un aspecto de la tradición ciclística sanjuanina y en compensar un déficit aumentado por la topografía. El ciclismo sanjuanino de carretera toma dimensiones populares y comunitarias cuando hay competencias de escala suburbana en circuitos de media o larga distancia. Todo deja de ser individual, a pesar de los artefactos individuales de cada ciclista, y toma un color familiar o de comunidad entre los fans que van a ver a sus ciclistas preferidos, los equipos de soporte que acompañan en la ruta, los desajustes en el tránsito cotidiano y el ritual de una jornada convenida por el trazado del circuito de la carrera.

Me pareció oportuno, entonces, prefigurar una práctica que trasladara la condición comunitaria del deporte hacia el artefacto mismo: revivir un tándem. Pero en cuanto al déficit, el relevamiento montañoso de las rutas suburbanas, la altura y el desafío de hacer paseos o competencias de distancias medias (15 a 60 kilómetros) en clima semidesértico hace que el ciclismo de bicicleta individual no sea masivo para distancias largas, sino reservado para quienes se encuentran bien preparados en cardio y solo para cuyas piernas resistan, si de lo que se trata es de montarse al artefacto.

Oportuno por segunda vez fue que, para transformar y revivir la práctica en tándem, se pueda lograr una dupla de pilotos en la cual la fuerza motriz y la ecuación patencia-latencia atencional durante la práctica se complementen equilibradamente, a la vez que se distribuyan ecuánimemente entre piernas y brazos, con dos sistemas de transmisión independiente. Así, desaparecen los típicos roles de ‘capitán’ (delantero) y ‘segundo’ (trasero),

y si los pilotos se intercambian puestos a mitad de camino, se ayudan en el descanso mutuo de sus esfuerzos localizados a la vez que realizan un ejercicio más integral y disfrutan mejor de la media, o incluso larga distancia.

En la suma de resultados, introyectar lo comunitario en el artefacto vino a provocar también un cambio en el ritual, que dejaría de ser competencia deportiva colectiva para pasar a ser, sobre todo, de paseo interpersonal. Los cambios en la carga sémica proveniente de la proxémica, ya al interior de su discurso, terminarán de definir su condición “latinoamericana”. *Prefigurar* toma entonces un matiz especial con A&D: a la vez que reconstruye el discurso de la práctica que sedimentó desde el pasado en su serie tipológica, y de su diégesis presente en estado vivo, la pone en tela de juicio con la imaginación que abre a otros posibles, esto es, que abre a su *ficción configurante*.

La fase llamada *Configuración* y el campo semántico que le acompaña, por un lado, tiene peso de primera importancia en la morfología de la Arquitectura y el Diseño, y, por otro lado, presenta variaciones importantes respecto a la noción que heredamos de la semiótica del texto, que la ubica en el llamado ‘nivel figurativo de superficie’, en el plano de contenidos, como algo ya dado por el objeto semiótico en su inmanencia textual. En el pensamiento proyectual, *configurar* es primeramente una *actividad* que acontece de lleno sobre aquello que la semiótica concibe como plano de la expresión y es por eso que mi opción ha sido, desde el año 2005, ubicarla mejor en los términos ricoeurianos de “mímesis II”, de ‘hacer discurso’ en una pragmática que no se opone, sino es solidaria a la semiótica del texto. Esto último quiere decir que no abandona el reconocimiento de inmanencia textual, sino que, por el contrario, la reafirma por contraste: la configuración es la actividad de producir un discurso en cadena de semiosis que, hacia dentro de sí, crea texto y guarda su potencia ficcional respecto a la práctica, con el anhelo abierto al futuro de *refigurar tal práctica*.

Es importante acudir a este feliz encuentro entre pensamiento proyectual y narratología ricoeuriana. Este corresponde a un encuentro que, en otras ocasiones, también he advertido entre la triple mímesis de Ricoeur y la noción de ‘corte de semiosis’ en Eliseo Verón, tras los pasos de Peirce, puesto que también en el campo del proyecto siempre la actividad configuradora se monta sobre su anterior prefiguración.

Ahora bien, la morfología argentina con núcleo en Buenos Aires tiene, asimismo, ciertas variantes del par *prefiguración/configuración* que será importante diferenciar, a propósito del contrapunto entre la producción y la recepción discursiva, que es el tópico donde

anida la tesis que seguimos. Para la Morfología Urbana de Fernández Castro (2021), por ejemplo, la configuración se monta sobre un estado de situación que viene dado por la trama urbana preexistente, nunca vacía, para la cual el autor acuña la categoría de “intrapolis” (pp. 25-26). De este modo, prefigurar es tomar partido estratégico sobre la condición de dicha trama y configurar es proyectar su intervención justo antes de la gestión ejecutora. Para la Morfología General entitativa y generativa de Doberti-Giordano (2020), llamada Morfología General por estar colocada en el campo puro de lo geométrico-abstracto, *configurar* toma un sesgo focalizador, felizmente cercano a la discretización figurativa en semiótica del texto, solo que en el ámbito del soporte espacial euclideo, pues, para el autor y autora citados, configurar es decidir *leer* una forma (primera selección sobre el continente) en un modo particular respecto de las infinitas maneras de leer la misma forma, en términos de conformación limitada de puntos en la *res* extensa continente. En tal caso, la ‘prefiguración’ es la forma como tal que guarda en sí misma todas las posibilidades configurantes (Doberti-Giordano, 2020).

Para lo artefactual, en tanto semiótica particular aquí presentada, igual a toda la semiótica narrativa del espacio arquitectónico que he desarrollado, la categoría varía otra vez con otro matiz hacia el enlace entre semiótica y fenomenología: se trata de una opción, como hemos dicho, ligada a Ricoeur y, en general, al Análisis del Discurso, de concebir la prefiguración, la configuración y la refiguración como instancias de semiosis entre dos tiempos de producción y recepción social de discursos, inherentes a las prácticas del agente del habitar, donde la configuración morfológica del artefacto (o la arquitectura) queda *en medio de dos prácticas de apropiación espaciotemporal del habitar*, la prefigurada que viene condicionada y la refigurada que se anhela¹⁹.

Con esta versión más narrativista, se logra coligar directamente la actividad configurante en el discurso morfológico en sí, como objeto semiótico, con el posicionamiento ético e ideológico sobre la práctica social de apropiación, a la vez que se la reconoce en

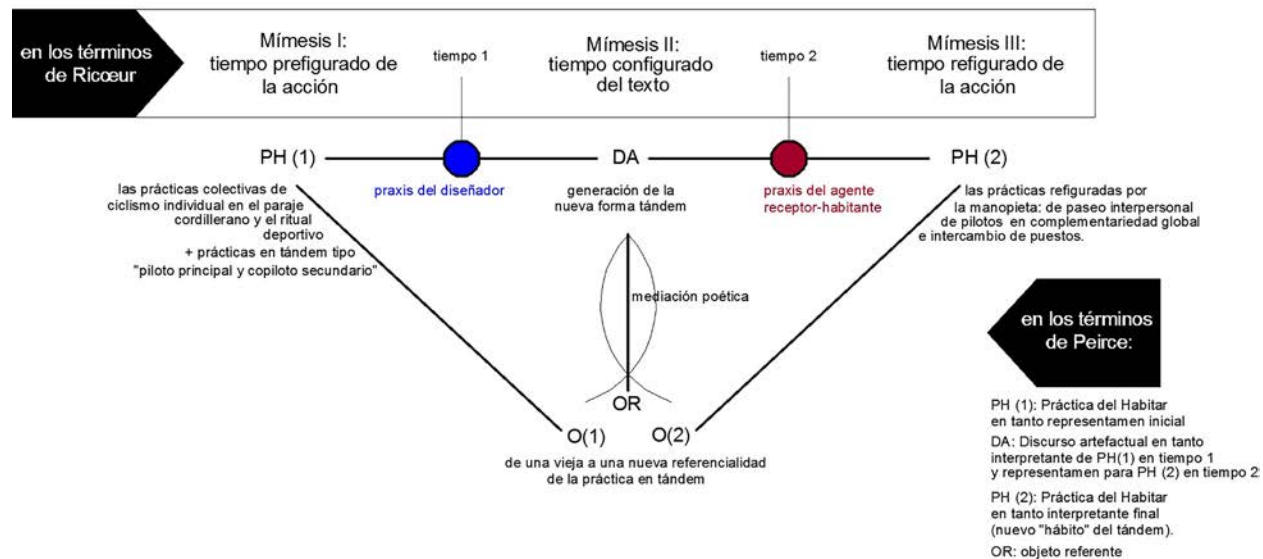
¹⁹ La correspondencia por mí advertida entre la noción peirciana de ‘corte de semiosis’ o ‘clausura’, versionada por el semiotista Eliseo Verón en *La semiosis social como conjunción mínima de dos tríadas sémicas*, y la tesis de triple mimesis de Paul Ricoeur en *Tiempo y Relato I*, ha sido una de las principales claves teóricas en mi tesis doctoral, puesto que permite reinstalar la semiosis de discursos arquitectónicos y artefactuales en su justo lugar de origen: *entre* prácticas del habitar y *dentro* de la semiósfera del hábito vivo (c.f. Chuk, 2005). Un boceto explicativo de esta se ofrece en la Figura 10 que sigue a continuación.

tanto práctica del habitar. Esto quiere decir que, en su *estatuto ontológico existencial*, es reconocimiento crucial en este marco teórico, puesto que de él depende que, cuando hablemos del ‘cuerpo’ sepamos que, con exclusividad, nos remitimos a la *corporeidad primordial percipiente del habitar*, de la cual sentamos bases en la primera parte. Así, estas prácticas son asumidas desde el par existencial sitio/ritual para el caso arquitectónico y desde el par paraje/ritual para el caso artefactual (Chuk, 2019a; Chuk, 2019c), desde el *punto topológico* del postulado de *joreosis* del habitar, donde se reubica al principio de narratividad en un campo fenomenológico de origen que, en esta perspectiva, es previo al *esquema canónico narrativo*, a diferencia de la tradición francesa de la semiótica del texto (Chuk, 2017).

Acabamos de hacerlo, la manopleta es prefigurada desde el *paraje* sanjuanino de rutas montañosas, en altura, de distancias medias para el paseo rural y suburbano, de su orden colectivo, de pasear con amigos o en competencia grupal, pero en pelotones de bicicletas individuales y en un *ritual* deportivo donde lo más importante es el paseo recreativo al pie del paisaje cordillerano, el juego de postas y el seguimiento del ciclista preferido. Aun cuando la manopleta sea un invento de escala mundial en el estado de la técnica, nunca hubiera podido ser pensada y creada sin la particular prefiguración de su paraje y su ritual, al menos bajo este paradigma de diseño de fundamento existencial y fenomenológico.

Esta presentación, entonces, se escribe también en reconocimiento de los trabajos de Jackes Fontanille al respecto de las ‘formas de vida’, pero desde una semiótica inserta en la actividad creativa: las variaciones son exquisitas y a mi juicio recomendables, empezando por el hecho de que un discurso artefactual podría englobarse bajo el estatuto de aquello que Fontanille (2013) llama “objeto” (p. 69), pero no opera sobre el sentido como cualquier objeto, sino como enlace de su práctica de apropiación, aunque la condición del habitar sea omnipresente, claro está. No es cualquier corte de semiosis, puesto que, en él y en su condición receptiva, el objeto artefactual toma especialmente formas textuales y afecta al cuerpo del receptor-habitante de modos específicos. La tesis de *reguladores de habitud* tiene su lugar en el marco de este corte de semiosis particular, entre prácticas del habitar y discurso morfológico, donde agudizamos aún más la mirada sobre la semiósfera y tipósfera del hábito y ahora localizamos el caso en un discurso particular, inserto y actuante en el hábito, en nuestro caso el discurso artefactual de la manopleta entre prefiguraciones y refiguraciones de las prácticas del ciclismo.

Figura 10. Cuadro de corte de semiosis macro



Fuente: Elaboración propia.

Formulación de la tesis

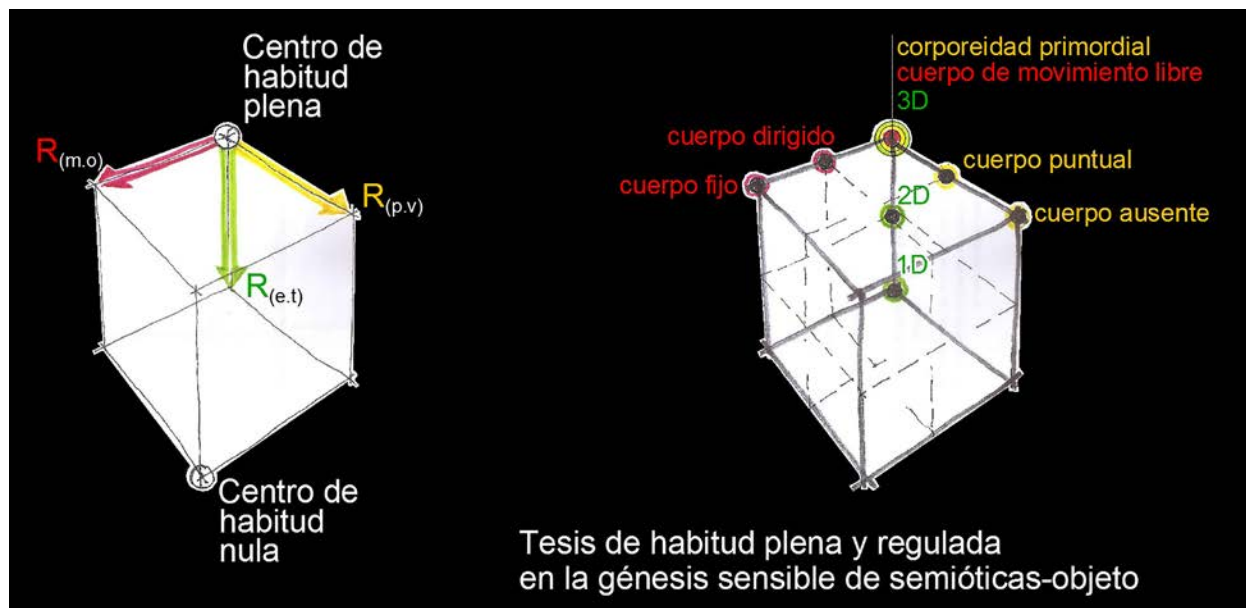
Cuando un discurso arquitectónico, urbano o artefactual es leído desde su refiguración práctica (PH2), como es clave aquí, desde la misma práctica de condiciones existenciales espaciotemporales del habitar, con la cual el observador accede a la síntesis sensible de su recepción, viene a suceder que no hay mediación de dispositivo de discurso espectral, sino que hay un contacto directo entre la *corporeidad primordial percipiente del habitar* y aquella materia-estímulo visual ofrecida por la espaciotemporalidad arquitectónica o artefactual. Esta 'materia-estímulo' es llamada de esta manera a cuenta de que aún no es 'discurso morfolástico', sino que la transacción receptiva entre observador e informador morfolástico la hará discurso y la hará texto, recepción sensible y competencia semiopragmática mediante. Aquí, en esta transacción de síntesis activas es donde afirmo que "no hay dispositivo espectral mediador", sino primordialidad percipiente y, a instancia de ello, es fundamental reconocer el estatuto ontológico-existencial de la corporeidad sensible en cuestión.

Es clave advertir desde ahora la variación de énfasis y tópicos entre la nominación ‘dispositivo de discurso’, que tomo de Aumont (1992, p. 144), y la de ‘medio’, que utiliza Fontanille (2013) a propósito de las *formas de vida*: precisamente porque aquí me refiero a la génesis de semióticas-objeto, en una instancia de contacto sensible anterior al hecho de las prácticas *massmediáticas* ya instituidas. “El conocimiento de las prácticas y de los usos es necesario para comprender cómo está configurado el soporte. En efecto, a partir de esas prácticas y de esos usos será definida la rejilla de una cadena de televisión” (p. 72). Estoy en completo acuerdo y además diré: definición francesa de *interpretante inmediato* para los *mass media*. Sin embargo, aquí señalo desde la otra punta, que es el *enlace formante*, donde participa el dispositivo con su espacio-tiempo espectral artificial (sea el que fuera), la instancia de origen de la semiótica-objeto y sus prácticas discursivas emergentes; es ‘mediador’ porque interpone su artificio entre una materia-estímulo y una primordialidad percipiente.

Entonces, el acto de recepción sensible que hace nacer a estos particulares discursos arquitectónicos, urbanos, artefactuales (merodeados por la neovanguardia en arte), se vale del total de las potencias sensibles de la corporeidad primordial. En cambio, cuando *media* un dispositivo de discurso, aparece una habitud regulada por su artificio, de tal manera que el *enlace formante entre corporeidad primordial / materia-estímulo / dispositivo de discurso* tiene en su poder la génesis del plano de la expresión, tanto como de las reglas fundantes de su nivel enunciativo en el plano de contenidos, a la vez y para toda semiótica-objeto.

Insisto, el *enlace formante* no es aquí un componente configurativo de una figura ya discretizada, ni es propio a la actividad configurativa de la producción del discurso que vimos más arriba, pues esta actividad ya cuenta con las sintaxis de sus semióticas y con su repertorio tipológico. Formante es antes de aquello, ‘antes’ en sentido fenomenológico, su enlace intercontacto *en su estado de habitud* que funda a la semiótica y vuelve a acontecer ‘durante’ la recepción sensible, conduciendo en paralelo a la *refiguración* o mimesis III de la práctica. Estamos ahora en condiciones de formular la tesis de enlace formante y sus apartados de habitud plena y habitud regulada como sigue:

a) Cuando el enlace formante se constituya con un dispositivo de discurso espectral, habrá habitud regulada con supresión o reconversión artificial de potencias sensibles primordiales, en un *crescendo* que puede alcanzar la habitud nula; en caso contrario, habrá habitud plena. La ‘nulidad’, de nuevo, no refiere aquí a un déficit de capacidad semiótica respecto de lo ‘pleno’, sino a una simple diferencia de especie en función de la menor o mayor intervención del artificio mediador.

Figura 11. Esquema de reguladores de habitud en la génesis sensible de semióticas-objeto

Fuente: Elaboración propia.

b) En todo enlace formante hay tres tipos de reguladores de habitud operando de manera combinada y simultánea sobre la corporeidad (Figura 11). Cada uno de ellos actúa como un vector de menor a mayor artificialización regulativa. **R(et)**, que opera en la objetivación de la espaciotemporalidad de origen, escindiendo espacio y tiempo y, a la vez, determinando qué materia-estímulo hará de soporte al plano de la expresión. Será oportuno aquí, merced de tal objetivación, usar las dimensiones de lo *tri*, *bi* y *unidimensional lineal* de la materia-estímulo (no de la *forma* visual, aún). **R(m.o)**, como el regulador de habitud que calibra el rango de libertades de movimiento real que tendrá el cuerpo real del observador real (sabrás disculpar el lector por la insistencia de lo real) en la instancia de recepción. Tal regulador interviene directamente sobre las supresiones y reconversiones artificiales de las potencias sensibles del magma viso-sensomotriz de origen. Consideraremos también tres estados de base como *movimiento libre* (dado solo en la habitud plena), *dirigido* (por un sendero o recorrido visual predeterminado a los fines específicos de la recepción) y *fijo* (el presupuesto de todo semiotista de lo escrito, de un cuerpo inmóvil). **R(p.v)**, el tercer regulador que reconvierte artificialmente el punto de vista *situado* y *ritualizado de la habitud plena*, su régimen de patencias y latencias originario de las prácticas de apropiación espaciotemporal, por un contrato inicial con el receptor para aceptar el artificio de una

correspondencia o no correspondencia entre dos espacio-tiempos ya escindidos: entre el espacio-tiempo de la recepción sensible real de la materia-estímulo y el espacio-tiempo ficcional de la enunciación, ya dentro de la inmanencia textual. Esto de modo tal que, de esta correspondencia o desajuste artificial, R(p.v) viene luego a sentar el total de reglas de embrague y desembrague enunciativo²⁰ de tal semiótica específica. Usaremos otra vez una tríada de referencia básica entre:

Una corporeidad primordial

Activa en su totalidad solo en el caso de habitud plena, esto es, en estado de *joreosis del habitar*.

Un cuerpo puntual

Cuando el dispositivo crea la correspondencia artificial antedicha para un mismo presente-ahora entre el punto visual real del receptor (el punto creado por el cálculo trigonométrico entre los vectores de los dos globos oculares hacia un mismo objeto, sea este objeto fijo o móvil, todo en el caso que no se sea ambliope, donde el punto se construye a fuerza de memoria, pero es punto al fin) y el punto de vista espacial del enunciador-enunciatario. Esto es la génesis de toda semiótica icónica en sentido estricto (visual). Ciertamente, las regulaciones son muy diversas, pero cada vez que aparezca este cuerpo puntual como artificio de correspondencia, será icónica la semiótica sin importar cuál sea el tema figurativo.

Un cuerpo ausente

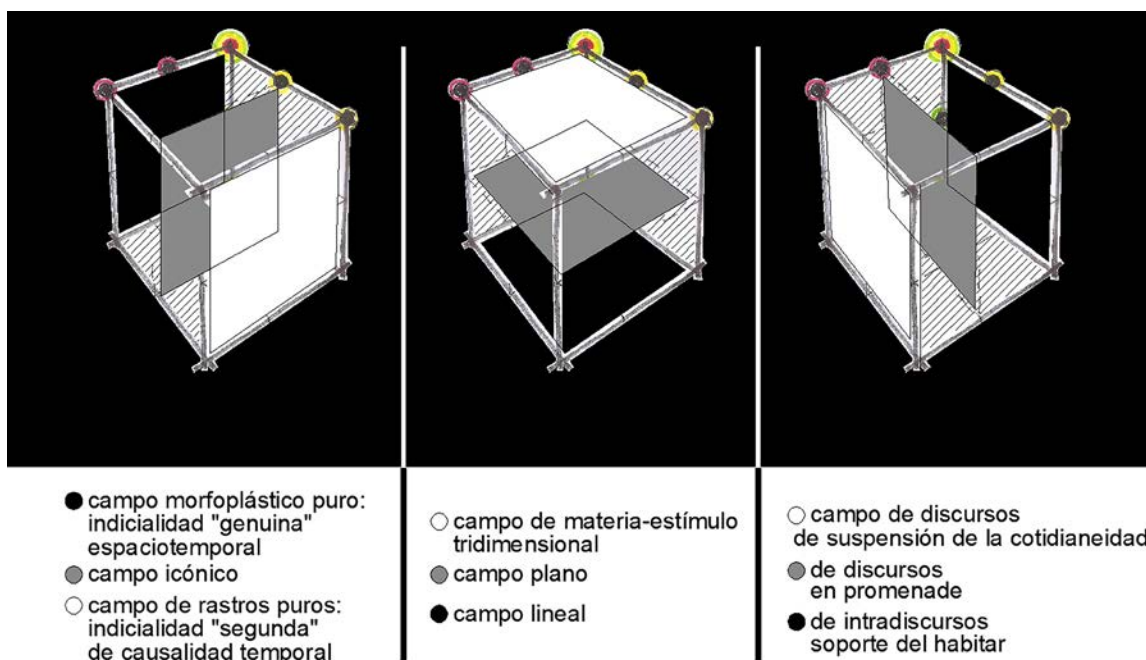
Con cuyo artificio R(p.v) opera a la inversa que con el cuerpo puntual: construye un desajuste temporal insalvable entre el ahora real del cuerpo real receptor y su punto, y el ahora de la ficción enunciativa, de modo que ambos están ausentes el uno para el otro, el cuerpo real del receptor para el cuerpo de la enunciación (que ya no está ahí...) y viceversa.

Los nueve campos básicos de génesis semióticas que presento a continuación, y convoco a estudiar con atención a propósito de su novedad, no le deben nada a ninguna tríada peirciana, pues emergen desde la presuposición ontológica que desde el principio

²⁰ Véase entradas “embrague”, “desembrague”, “enunciación” (Greimas-Courtes, 1982, pp. 113-115; 138-139; 144-146).

nos trajo hasta aquí; Peirce y su kantismo ausente. En todo caso, vienen a cubrir un tópico que la pragmática americana apenas anunció con Peirce, pero no desarrolló en pleno: las relaciones regulativas o gramáticas *entre* interpretantes inmediato, dinámico y final, *hacia dentro* de cada semiótica-objeto. De más está decir que son tan importantes los nueve campos de base como sus hibridaciones dentro del volumen-universo discursivo. La coherencia interna del sistema valida, al menos como instancia gradual, la tesis aquí expuesta.

Figura 12. Campos básicos en la génesis sensible de semióticas-objeto



Fuente: Elaboración propia. Hay un primer esbozo del diagrama en Chuk (2019a, p. 41).

Algunos detalles de la Figura 12 serán pertinentes de mención. En el cubo a la izquierda, el enlace formante va de una indicialidad genuina de contigüidades espaciotemporales homeomorfas y homotópicas activas, solo reconvertidas parcialmente en la medida en que nos alejamos del centro de hábitud plena hacia discursos visuales planos y lineales, y hacia el cuerpo receptor fijo, en un contrato comunicativo inicial dual observador-informador: es el campo de lo morfológico puro o plástico-abstracto, pero –y paradójicamente para la mirada general de la semiótica– es también el campo donde nacen los procesos de *objetivación narrativizante* en esta particular perspectiva. En su extremo opuesto, el contrato supone un

esquema de comunicación triple emisor-mensaje-receptor y su indicialidad de causa-efecto temporal ha perdido todo nexo con el enlace topológico del estado de joreosis del habitar, a cuenta de cronologizar el tiempo y linealizar el espacio: huella y escritura. Este es, además, el campo donde nacen las *objetivaciones tipificantes*, donde las decantaciones de la historia son protagonistas. Ya estará en la inferencia del lector: lo icónico es justamente el campo donde ambas objetivaciones narrativizantes y tipologizantes compiten y se conjugan en todo su esplendor.

En el cubo a la derecha, se encuentran los vínculos tal vez más notables respecto a las *formas de vida* así nominadas por Fontanille (2018b), aunque sus categorías de análisis aquí son nuevas. Hay semióticas que exigen una *suspensión de lo cotidiano* para colocar el régimen de patencias y latencias exclusivamente al servicio de la recepción discursiva y todo lo demás será declarado ‘ruido’. No es casual que sean semióticas de *cuerpo fijo*. Al otro extremo hay semióticas cuyos discursos, si bien *son pasibles de ser recortados* con autonomía semiótica respecto de su fondo ambiental –y si pueden ser hibridados es porque antes pudieron ser individualizados–, no obstante, hacen semiosis desde el mismo corte que lo arquitectónico o lo artefactual, esto es, entre prefiguraciones y refiguraciones de las prácticas de apropiación espaciotemporales del habitar en la vida cotidiana. Por lo tanto, generan una permanente ambivalencia en el régimen de patencias y latencias, puesto que quien observa debe leer al discurso en el mismo acto en que tiene que prestar atención a lo que hace efectivamente en la práctica: piénsese en el caso común de la señalética urbana como ejemplo inmediato. En esa ambivalencia de regímenes patentes y latentes es donde estoy invitando a la persona lectora a ingresar, donde los estatutos del ‘ruido’ son puestos en cuestión y donde las materias sensibles son prestas a mayor hibridación.

c) Aun con todo, falta un aspecto crucial: la intervención del sistema vestibular en el magma viso-sensomotriz. Sabemos que el sistema vestibular se encuentra de origen ligado intrínsecamente a lo viso-sensomotriz. Ahora bien, diviso un universo discursivo de *silencio visual* –que de ninguna manera es ausencia de temporalidad–, donde el enlace formante suprime y escinde al sistema vestibular respecto del magma viso-sensomotriz utilizado para sus semióticas y donde, asimismo, acontece que la *forma* del significante es visual pura, sin otra alguna intervención.

En este caso, en la diagonal del cubo desde el centro de habitud plena hasta el centro de habitud nula, se viaja desde la *arquitectura hasta la escritura*. Pero, si el caso es que la materia-estímulo presenta *movimiento real físico en el espacio espectral, respecto de*

la posición del cuerpo receptor, movimiento real en cualquiera de sus canales sensibles, el enlace formante tiende a dejar activo el sistema vestibular para que el régimen de patencias localice con mayor éxito a su fuente y la forma del significante se vuelva híbrida hacia dentro de cada semiótica-objeto, incluyendo no solo formas audibles, sino incluso a los mismos cuerpos humanos dentro del discurso, ya objetivados como significantes del plano de la expresión y no solamente como la carne y sangre de la recepción sensible. En tal caso, y en principio, en la diagonal de habitud plena a nula se viaja desde el *artefacto hasta la oralidad* pura, entendida esta última como voz de radio. Digo “en principio”, pues está por verse bajo cuáles condiciones el discurso artefactual es un híbrido diferenciado del discurso arquitectónico. Para discernir esta diferencia, inventé la manopieta.

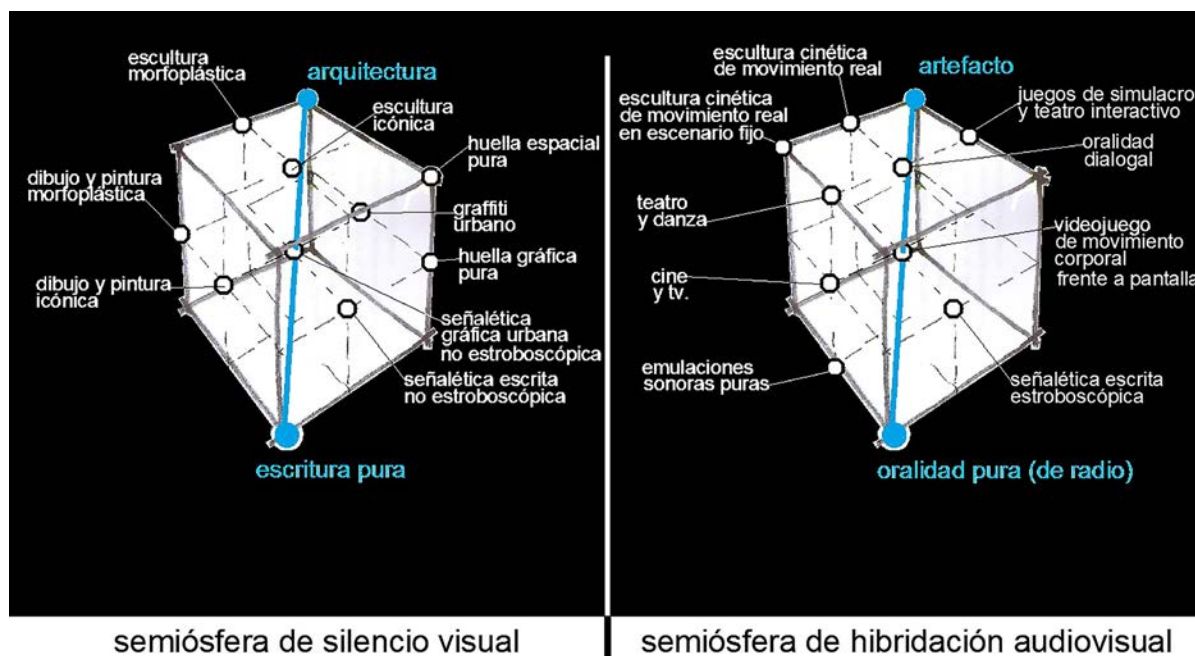
Por lo pronto y de nuevo, la división entre universos discursivos o semiósferas de *silencio visual* y de *hibridación audiovisual*, con los ejemplos que veremos a continuación, son una confirmación gradual más del total de la tesis. La declarada ausencia de semióticas del olfato, del gusto y de lo háptico no son aquí sino otra reconfirmación de dichos universos visuales. Claro que puede haber formas de vida semio-ambientales que las combinen, pero aquí queda claro que sus génesis de origen particular no participan de los reguladores de habitud de lo visual.

Advirtamos, además, que las *sinestesias visuales* de estímulos hápticos, olfativos y gustativos *in absentia* o de *traducción siguen siendo del orden visual*. De nuevo, la correlación diferenciada que las personas ciegas hacen de su sistema vestibular, con los datos olfativos, por ejemplo, reconfirma otra vez la tesis. Ese vínculo entre percepción del espacio y dato olfativo es original y autónomo respecto de lo viso-sensomotriz y nada le debe a los reguladores de habitud de lo visual.

No obstante, cuando la materia-estímulo visual cobra movimiento, el sistema vestibular reclama detectar lo audible para la emergencia de cada semiótica-objeto. El cine no podía permanecer mudo y el caso de excepción que nos confirma de nuevo la regla es justamente el conjunto de exploraciones que el arte cinético y otros de su familia realizan con movimiento real físico, pues el denominado ‘movimiento real fenoménico’ será considerado aquí como propio a toda retórica morfoplástica: suspende el sonido, pero es un artificio a contramano de lo que el cuerpo espera enlazar. Precisamente por eso, todo sonido de motorcillos escondidos por allí, que echan a andar sus obras, son ruidos tan, tan molestos. Los ejemplos que siguen están lejos de completar el repertorio ni lo pretenden, sino que fueron seleccionados dentro de los nueve campos planos básicos del cubo, para que ofi-

cien de una guía más inmediata. Invitan, además, al análisis exploratorio de sectores vacíos en el volumen de semióticas-objeto aún no desarrolladas, tanto como al reconocimiento de semióticas-objeto emergentes que el campo disciplinar de la semiótica suele apenas aludir, pero aún no sistematizar (Figura 13).

Figura 13. Algunos ejemplos de localías de gestación de semióticas en sus semiósferas marco



Fuente: Elaboración propia.

Subtesis de fusión espaciotemporal en la semiosis artefactual del receptor-habitante

Recapitulando, *arcilla marcable* y *marcador cincel*: la primera tesis postula un Cuerpo Originario en estado abierto, articulado como arcilla que se deja marcar, y cincel que, al marcar, se autoafecta y funda en un mismo acto el sentido del mundo para el ser desplegado en él desde su origen. La deconstrucción de las tres categorías de exteroceptividad, propioceptividad e interoceptividad ha valido para traer a la superficie aquello que ellas apenas dicen a medias sobre tal origen: que son un cincel tridente delimitante por *bypass* espaciotemporal, coligante viso-sensomotriz, focalizante a doble faz selectiva, narrativizante y tipificante.

La segunda tesis viene como su orden mismo en la exposición ya nos anticipa, viene 'después'. Es sobre la primordialidad del Cuerpo Originario que, cada vez que una prótesis haga su jugada lúdica para ser extensión suya, mezclando sus artificios e inventando las reglas de sus contactos, allí acontece la génesis corporal de semióticas y artes. Allí, entonces, sí es donde el Cuerpo Originario se recursa y se deja 'hablar por el lenguaje'. Los tres reguladores de habitud presentados nos ayudan, entonces, a divisar los modos, las estrategias fundamentales del artificio por donde las prótesis vuelven a decir, cual demiurgos farsantes, "apenas no, por allí sí" y que sean semióticas o que sean artes.

A mi entender, resta mucho por decir y trabajar acerca del enlace formante y sus reguladores de habitud, que abren a un campo exploratorio cruzado para la semiótica y la fenomenología, un campo que estuvo todo el tiempo implicado en las teorías de lo indicial, precisamente lo indicial, donde el sujeto está 'marcado' en el discurso porque antes fue su cuerpo marcado por el cincel, un campo que se dejaba entrever con las nociones de dispositivo de discurso, de indicialidad genuina, o de enunciación implícita; un campo patente en el diseño de dispositivos, pero que hasta aquí ha sido un lugar esquivo por nuestras disciplinas. Esquivo, digo, por cuanto es desde la misma fenomenología donde se está disputando hasta hoy lo cerrado o lo abierto de la primordialidad percipiente en cuestión.

Es evidente que, ante tal disputa, semióticas y artes tampoco pueden solas y requieren de apuestas interdisciplinarias con la fenomenología para abrir camino hacia adelante. A la inversa, la fenomenología también requiere dialogar con estas otras disciplinas en juego, por cuanto, a veces su esmerado interés en precisar sus términos de fondo la hace anclar en lo analítico y acaso olvidar el fin para lo cual se predestinó: "las cosas mismas". Ahí, en las cosas mismas, aunque las sepamos mucho más que entes, no obstante, también ruedan ruedas de goma sobre los caminos y ahí es donde trabajan personas arquitectas y diseñadoras.

Dando ahora un paso más antes del final, al menos un paso, deseo mostrar en concreto la fuerza metodológica que posee esta segunda tesis, puesta al servicio tanto de la semiótica en general como de la teoría del arte. En las Figuras 11, 12 y 13 ha quedado formulada, a la manera de una tesis dibujada, su proposición de enlace formante y reguladores de habitud y, entre los tres gráficos, hemos hecho notar su coherencia interna. Ahora ella nos permitirá explorar la génesis sensible de gramáticas y sintaxis en semióticas específicas, diferenciar sus condiciones de emergencia por su enlace formante y comprender así mucho mejor la relación de significación entre sus planos de expresión y contenido. Nos permitirá ir de lleno al abordaje de cada semiótica particular desde el plano de la expresión

en tanto plano de manifestación sensible. Es en este ‘en tanto’ donde se asienta la mayor novedad metodológica. Aprovechando que ya estamos montados en la manopleta, utilizaré la tesis para hacer una diferenciación clave entre las dos semióticas de habitud plena: la arquitectónica y la del artefacto.

a) Vista pues la ubicación que la semiótica del artefacto recibe en la semiósfera audiovisual, a propósito de la inclusión del movimiento real de la materia-estímulo y del sistema vestibular en la competencia semiopragmática del receptor-habitante, la primera pregunta que da pie a la subtesis es: ¿el discurso artefactual es un híbrido de *orquestración sinestésica* multisensorial (visual, sonoro, háptico...)? ¿Es el ruido del motor del vehículo parte de su discurso y está contenido en el sistema de su semiótica, donde el artefacto oficia de conductor *sinestésico*²¹? O bien, ¿es un discurso morfológico puro que, a la manera del arte cinético de movimiento real, retira al sistema vestibular y a otras sensorialidades y se restringe a lo visual puro? La respuesta no es sencilla, pues es probable que ambas opciones sean válidas e impliquen diferentes semióticas-objeto en torno a lo artefactual. Sin embargo, propongo aquí clivar la respuesta hacia una semiótica puramente visual, a propósito de la autonomía de la sintaxis y lectura visual respecto de otras sensorialidades superpuestas, y a la autonomía de lo visual en su función semiótica, para producir por sí misma una ficción de la práctica de apropiación artefactual. Hecha esta opción metodológica, resta decir que, aun así, el discurso artefactual sigue *siendo un híbrido* y el artefacto, un *conductor sinestésico* que lo hace diferente al discurso arquitectónico.

a.1) Todo discurso morfológico se compone de una célula espaciotemporal doble, con una celda de simultaneidad homeomorfa, cuyo esquema perceptual visual es de *transposición*, del todo al todo, y otra celda de sucesión homotópica, cuyo esquema perceptual es de *transporte*, de la parte a las partes, razón por la cual he mencionado más arriba que en el principio de joreosis del habitar tuve que esclarecer la diferencia entre Gestalt típicas y Gestalt rítmicas.

a.2) En un discurso arquitectónico, las células espaciotemporales de la práctica refigurada del habitar y del discurso configurado morfológico *son diferentes y autónomas*, pero *convergentes* entre sí. Dejemos un instante de andar en manopleta y volvamos a la

²¹ Para comprender esta subtesis, es fundamental acudir a las categorías de *orquestración* y *conducción* sinestésica que pertenecen a Dina Riccò y se encuentran en el capítulo II.4.1.1 “Diseño sinestésico” de su obra *Sinestesia* (Córdoba & Riccò, 2012).

calesita de Julia. Las celdas **DyEyF / A'-B-C'** de la Figura 1 pertenecen a la célula espaciotemporal de la *práctica del habitar*, su sitio y ritual, de modo que la materia-estímulo visual que le pertenece no sigue necesariamente *el libreto* del discurso morfológico arquitectónico que allí pudiera registrarse, porque esta célula puede tener otros componentes ambientales independientes de lo arquitectónico (don Carlos). Al contrario, sucede que, en general, la arquitectura acompaña a la célula de la práctica con otra célula espaciotemporal autónoma en paralelo, inmanente a su discurso configurado y es esta distancia entre células –que es lo mismo decir entre discurso y práctica, entre DA y PH2–, lo que habilita y produce la ficción arquitectónica de la práctica²².

El punto en cuestión es que el paralelismo entre células espaciotemporales acontece en un solo y único tiempo del habitar, esto es, que el ‘tiempo 2’ de su semiosis (Figura 10) no es una distancia temporal lineal, sino una convergencia temporal entre células diferenciadas. En esa convergencia radica la potencia de persuasión de la arquitectura, su potente efecto de verdad respecto de otros discursos sobre las prácticas. Pero, en el discurso artefactual, la celda sucesiva homotópica queda interferida por la cinética del movimiento real de los cuerpos durante la práctica de apropiación. Aun cuando sea un discurso puramente visual, hay una hibridación visual entre dos cinéticas que *danzan juntas en silencio*: el movimiento real del cuerpo del receptor-habitante y el movimiento real del objeto artefactual. A raíz de esta hibridación cinética, acontece una orquestación sinestésica de dos fuentes móviles, todo dentro de lo puramente visual, y a propósito de este compuesto de híbrido cinético en la materia-estímulo, y de orquestación sinestésica en la forma visual significativa que le resulta. Es que postulo una *fusión espaciotemporal* entre células espaciotemporales de la práctica (en mimesis III) y del discurso morfológico (en mimesis II).

b) Dicho en otros términos y volviendo a la manopleta, en el corte de semiosis del receptor-habitante, en el cual y desde el cual procedemos, la percepción visual por transporte puesta en el artefacto, desde la práctica de uso y aun cuando el observador sea espectador y no agente, pierde el rastro de las sintaxis homotópicas morfológicas puras,

²² Fue parte de mi tesis doctoral el reconocer sobre la base de los seis campos propioceptivos (ver Figura 3): sintaxis morfológicas de simultaneidad o gestalt típicas y sintaxis morfológicas de sucesión o gestalt rítmicas, estas últimas con semánticas extraviadas u olvidadas por la teoría de la arquitectura y el diseño durante el total de la modernidad, pero directamente ligadas a las llamadas ‘organizaciones de simetría’, sintaxis operantes tanto en la semiótica de la arquitectura como en la artefactual (Chuk, 2005).

de simetrías que ya no son tan fuertes como en Arquitectura. No puede escindir ambas cinéticas para componer sus gestalt rítmicas y entonces las fusiona y guarda en un solo objeto temporal inmanente, en una misma memoria ocurrencial rítmica. Como resultado hacia dentro de la textualidad artefactual, acontece una forma sinecdocal de relato de ficción: el artefacto se ofrece como sinécdoque de la parte por el todo y se apoya en una memoria decantada por el hábito de apropiación para ser leído y así desplegar el todo de su historia. La intrusión tipológica al interior de su inmanencia textual proviene de esa memoria decantada en el tiempo.

c) Resta añadir una condición más de igual importancia a las anteriores: es probable que, entre otras posibilidades²³, el artefacto no quiera danzar contigo y que tú quedes danzando solo, sola, alrededor de él. Esto es, que en la práctica del habitar ese artefacto quede fijo o con movimientos mínimos depreciados en relación con el movimiento relativo del receptor-habitante en su paraje (equipamiento mobiliario que paradójicamente se nombra ‘mobiliario’, pero que permanece quieto en la práctica, como un sillón, por ejemplo). En tal caso, el artefacto se vuelve hacia una gramática rítmica morfológica pura, idéntica a la arquitectónica, retorna a las fuerzas preñadas de las simetrías, aunque con otra tipología de fúntivos. En definitiva, el discurso artefactual de autonomía visual se regirá por una *dominante sinestésica híbrida*, o por una *dominante morfológica pura*.

Queda establecido así su estatuto semiótico, por fusión espaciotemporal, como discurso de conducción sinestésica y materia-estímulo cinética híbrida, con forma visual significativa de orquestación sinestésica, de forma narrativa sinecdocal, y con la excepción de perder su dominante sinestésica por una dominante morfológica pura. Será oportuno advertir a la persona lectora de arte que pudiera estar lejana a los campos de la semiótica y el diseño que este estatuto semiótico aplicado al artefacto es de entera novedad. No existe ninguna semiótica antecedente, ni pragmática, ni de cuño estructuralista, que pudiera haberla formulado en los términos aquí planteados.

²³ He advertido cuatro “tipos cinéticos” diferentes según la relación entre movimiento del receptor-habitante y movimiento del artefacto (Chuk, 2019c, Cuadro 64, pp. 56-57).

En tal semiótica, entonces, la manopleta es un discurso que mantiene su dominante sinestésica. Su celda homotópica rítmica depende del producto del movimiento de sí misma y de ambos copilotos, y su forma visual significante resulta ser una orquestación sinestésica indivisa. Había anticipado que por esta vía nos acercamos al mundo de la danza. ¿Quién hubiera dicho, los artefactos como bailarines?

Ahora bien, una vez perdidas las potencias de las simetrías morfológicas para figurativizar modalidades de la pasión e indicializar sus modulaciones tensivas, se abre un campo exploratorio muy rico: el de divisar sintaxis rítmicas sinestésicas hacia dentro de su hibridación visual, capaces de hacer semiosis pasionales, de semantizar las cuatro modulaciones tensivas del *poder, querer, deber, saber hacer*²⁴, y depositarlas en los roles temáticos del agente de la práctica en movimiento. Una herramienta de trabajo posible es pensar la gestalt rítmica con el fúntivo de un ciclo *homotópico sinestésico*, para lo cual la manopleta es un ejemplo esclarecedor. Los movimientos circulares de la pedalera y la manopla, con el de sus extremidades corporales cruzadas (piernas en un copiloto y brazos en el otro), construyen un ciclo homotópico muy regular y homogéneo. Aun cuando el giro no sincronizado en la manopla y en la pedalera puedan diferir en revoluciones (posibilidad que viene dada por la independencia de sus sistemas de transmisión y cambios de piñones alternativos), el ciclo de giros circulares dobles sigue siendo muy regular, sigue siendo *cursivo*: si fuera solo así, la manopleta modaliza a sus copilotos con un *poder-hacer*. Los ves danzar y dicen: “Podemos hacerlo juntos, vamos hacia adelante, nada nos detiene”. Es el video **N.º 1** de colores argentinos que verá la persona lectora a continuación con los enlaces *web*.

En cambio, si hacemos una intervención en la sintaxis morfológica del artefacto, con el propósito de alterar esta homogeneidad desde el interior del ciclo homotópico híbrido, se logra un nuevo compuesto de tensividad fórica. Si usamos los discos de las ruedas y los sistemas de transmisión para introducir una variación de posición y escala entre ellos, mientras el artefacto se mueve, simplemente variando las posiciones de sus colores en el registro de secuencia visual (el video **N.º 2** de colores mexicanos que la persona lectora podrá ver en el segundo enlace), el compuesto global comienza a modular *abriente* y no

²⁴ En mis trabajos antecedentes, las sintaxis morfológicas homotópicas de simetrías están a cargo de las modulaciones tensivas rítmicas en el discurso visual y tienen la capacidad semántica para semiotizar dispositivos modales de la acción, siguiendo en línea con la Semiótica de las pasiones de Greimas-Fontanille. De aquí mi mejor homenaje posible en *Tópicos del seminario* (Chuk, 2017).

solamente *cursivo*. La modulación cursiva no desaparece porque los brazos y las piernas continúan con el mismo ritmo homogéneo que le imponen la pedalera y la manopla y, sin embargo, las variaciones relativas respecto al total del artefacto, con los nuevos funtivos de discos de color cambiantes, abren la modulación todo el tiempo.

Entonces, además de un poder-hacer, se suma un *querer-hacer* al dispositivo modal de la pasión, de modo que ahora dicen: “podemos y además queremos hacer juntos el viaje”. La intervención del ‘rojo’ será aquí apenas un detalle menor. Digamos que el copiloto y la copiloto argentinos son buenos amigos y los mexicanos tal vez algo más que amigos. Semiotistas lingüistas sabrán traer al recuerdo aquello que en relación con el ritmo ya advertía Ósip Brik (1978): “Estructuras sintácticas similares en apariencia pueden ser enteramente diferentes desde el punto de vista semántico según que se encuentren en un discurso poético o prosaico” (p. 110), pero mucho más allá de los tipos de discursos, allá donde lo poético es fundante, variaciones semánticas montadas sobre decursos continuos que se resisten a ser reducidos a la métrica, como reprochaba Brik. ¿Hacia dónde viajaría él si se montara en una manopleta con Jakobson? “Si se va más lejos, no se sentirá ni siquiera la necesidad de sonidos y bastará cualquier signo que evoque imágenes rítmicas correspondientes” (Brik, 1978, p. 113).

Llegamos así al mejor momento de esta lectura, cuando se detiene la línea de la escritura y se expande el silencio visual. Les dejo en buena compañía de nuestros copilotos, que además hicieron el esfuerzo de simplificar sus figuras al máximo en su metadiscursivo descriptivo de fotogramas para hacer notar aquello de la memoria ocurrencial rítmica en autonomía visual. Esto es, que se recomienda guardar toda la secuencia en la memoria y luego imaginarla sin observarla. Para eso convendrá reproducir unas tres veces seguidas cada video y observar detenidamente para luego sacar conclusiones comparadas y que el día que te encuentres con una manopleta real, quieta y lista para montar, nada se perderá porque ella cumplirá con la parte de sinécdoque que le toca:

Video N.º 1 (Chuk, 2021a)

Video N.º 2 (Chuk, 2021b)

Este texto fue escrito durante cuarentenas y aislamientos de los años 2020-2021.

Referencias

- Agamben, G. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Adriana Hidalgo Editora.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Paidós.
- Bernard, M. (1994). *El cuerpo, un fenómeno ambivalente*. Paidós.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Editorial Siglo XXI.
- Brik, O. (1978). Ritmo y Sintaxis. En T. Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 107-114). Editorial Siglo XXI.
- Buchloh, B. (2004). *Formalismo e Historicidad, modelos y métodos en el Arte del Siglo XX*. Akal.
- Buffone, J. (2019). La construcción del esquema corporal infantil desde una perspectiva merleau-pontyana. *Revista de Filosofía Areté*, XXXI(2), 297-320.
- Cano, A., Puebla, A. C., Lopez, C. C., & Villa, J. (1989). *Protocolos urbanos como prácticas significantes de interacción social* [Informe final de investigación 1987-1989]. CICIT-CA-UNSJ.
- Chuk, B. (2005). *Semiótica Narrativa del Espacio Arquitectónico*. Nobuko.
- Chuk, B. (2017). Prácticas de apropiación espacial y narratividad en arquitectura. *Tópicos del Seminario: Revista de Semiótica*, 1(37), 187-213.
- Chuk, B. (2019a). *Espacio, Tiempo y Comunicación Visual* (Vol. 1). Diseño.
- Chuk, B. (2019b). *Espacio, Tiempo y Comunicación Visual* (Vol. 2). Diseño.
- Chuk, B. (2019c). *Espacio, Tiempo y Comunicación Visual* (Vol. 3). Diseño.
- Chuk, B. [Bruno Chuk]. (2021a, 5 de octubre). *Manopieta Latinoamericana. Video N° 1*. [video]. YouTube. <https://youtu.be/EuwjFC04uPw>
- Chuk, B. [Bruno Chuk]. (2021b, 5 de octubre). *Manopieta Latinoamericana. Video N° 2*. [video]. YouTube. <https://youtu.be/LBIOz1n5Dxk>
- Collingwood, R. (1948). *An Essay on Metaphysics*. The University Press Oxford and the Clarendon Press.

- Córdoba, M., & Riccò, D. (2012). *Sinestesia*. Ediciones Fundación Internacional Artecittá.
- Critchley, H., & Harrison, N. (2013). Visceral Influences on Brain and Behavior. *Neuron*, (77), 624-638.
- Dal Co, F. (1995). *Tadao Ando: Complete Works*. Phaidon Press.
- Denys-Struyf, G. (2008). *El manual del mezierista*. Paidotribo.
- Derrida, J. (1984). *La voz y el fenómeno, Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Pre-textos.
- Doberti, R., & Giordano, L. (2020). *Sistemática de las Conformaciones*. Infinito.
- Fernández Castro, J. (2021). *Ciudad Proyecto Pueblo* [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad de Buenos Aires. http://repositorioubu.sisbi.uba.ar/gsdll/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=aaqtesis&cl=CL1&d=HWA_5427
- Filinich, M. (1998). *Enunciación*. Eudeba.
- Fontanille, J. (2013). Medios, regímenes de creencia y formas de vida. *Contratexto*, (21), 65-82.
- Fontanille, J. (2018a). *Cuerpo y sentido*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Fontanille, J. (2018b). *Formas de Vida*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Foster, H. (1996). What's Neo about the Neo-Avant-Garde?. En M. Buskirk, & M. Nixon (Eds.), *The Duchamp Effect: Essays, Interviews, Round Table* (pp. 5-32). The MIT Press.
- Freeman, M., & Wyke, B. (1967). The innervation of the knee joint: and anatomical and histological study in the cat. *Journal of Anatomy*, 101, 505-532.
- García, E. (2013). El primado del espacio en la fenomenología del cuerpo de Maurice Merleau-Ponty. *Eikasía Revista de Filosofía*, (48), 23-45.
- García, E. (2017). ¿Qué es un hábito? Acerca de la posibilidad de una desambiguación de la noción merleau-pontiana. *Ideas Revista de Filosofía Moderna y Contemporánea*, (6), 41-71.
- Greimas, A. (1994). Semiótica Figurativa y Semiótica Plástica. En G. Hernández Aguilar (Ed.), *Figuras y estrategias. En torno a la semiótica* (pp. 17-42). Siglo XXI.

- Greimas, A., & Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos.
- Greimas, A., & Fontanille, J. (1994). *Semiótica de las pasiones*. Siglo XXI.
- Heidegger, M. (1951). *Ser y tiempo*. Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (2010). *¿Qué significa pensar?* Trotta.
- Henry, M. (2007). *Filosofía y Fenomenología del cuerpo. Ensayo sobre la ontología de Maine de Biran*. Sígueme.
- Henry, M. (2008). *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Siruela.
- Henry, M. (2009). *Fenomenología material*. Ediciones Encuentro.
- Henry, M. (2015). *La esencia de la manifestación*. Sígueme.
- Herrera, H. (2002). *Frida, una biografía de Frida Kahlo*. Editorial Diana.
- Husserl, E. (1959). *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*. Nova.
- Husserl, E. (1996). *Meditaciones cartesianas*. Fondo de Cultura Económica.
- Knol, R. [@roelofknol]. (2021, 9 de marzo). *Sin título* [Video]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CMNdjJOHA4t/?utm_medium=copy_link
- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. Seuil.
- Lacan, J. (1995). *La identificación, Seminario 9*. Paidós.
- Lacan, J. (2008). *De otro al otro: Seminario XVI (1968-1969)*. Paidós.
- Llorente, J. (2016). Heidegger y el estatuto ontológico del cuerpo. Una confrontación con la fenomenología de la carnalidad de Michel Henry. *Ideas y Valores*, 65(162), 261-289.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la Percepción*. Planeta Agostini.
- Miller, J. (1998). *Los signos del goce*. Paidós.

- Miller, J. (2009, 3 de junio). *Cosas de finura en Psicoanálisis*. Asociación Mundial de Psicoanálisis. <https://www.wapol.org/es/orientacion/TemplateArticulo.asp?intTipoPagina=4&intPublicacion=13&intEdicion=5&intlidiomaPublicacion=1&intArticulo=1841&intlidiomaArticulo=1>
- Mlinar, I. (2012). El tipo y la posibilidad de la evidencia en Husserl. *Tópicos Revista de Filosofía*, (43), 173-190. <https://doi.org/10.21555/top.v0i43.36>
- Moreno Villareal, J. (2021). *Frida en París, 1939*. Turner.
- Osswald, A. (2013). Tiempo y manifestación. Michel Henry y la teoría husserliana del tiempo. *Investigaciones Fenomenológicas*, (10), 121-140.
- Patterson, E. (1961). *Topología*. Dossat.
- Piaget, J. (1991). *Seis estudios de psicología*. Labor.
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y Narración I*. Siglo XXI.
- Rohen, J., & Lütjen, D. (2008). *Embriología funcional: El desarrollo de los sistemas funcionales del organismo humano*. Editorial Médica Panamericana.
- Sheets-Johnstone, M. (1981). Thinking in Movement. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 39(4), 399-407.
- Vial, C. J. (2021, 2 de septiembre). *Frases XI: Tadao Ando*. ArchDaily. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-103541/frases-xi-tadao-ando>
- Walton, R. (2009). El aparecer y lo latente. En R. Ferradas, & A. Ziri6n Quijano, *Acta fenomenol6gica latinoamericana. Volumen III (Actas del IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología)* (pp. 105-120). C6rculo Latinoamericano de Fenomenología Lima, Pontificia Universidad Cat6lica del Per6; Universidad Michoacana de San Nicol6s de Hidalgo. Clafen.