

*Laboratorio de semiótica y socioantropología. Facultad de Artes.  
Universidad de Los Andes. Venezuela*



# **KINESICA Y PROXEMICA EN ENTORNOS URBANOS: ritmos, *entrainments* y sincronizaciones**

**Rocco Mangieri**

*KINESICS AND PROXEMICS IN URBAN ENVIRONMENTS: rhythms, *entrainments* and  
synchronizations* / Proyecto de investigación **A-88-15-10** financiado por el Consejo de  
Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes de la Universidad de los  
Andes-**CDCHTA ULA**

**prepublicaciones LABSEMA 2017 / FELS-AIVS**

## KINESICA Y PROXEMICA EN ENTORNOS URBANOS: ritmos, *entrainments* y sincronizaciones



**KINESICS AND PROXEMICS IN URBAN ENVIRONMENTS: rhythms, entrainments and synchronizations / Rocco Mangieri.** Proyecto de investigación A-88-15-10 financiado por el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes de la Universidad de los Andes-ULA

**RESUMEN:** Este proyecto en curso tiene como foco principal el descubrimiento de la significación de los ritmos de la vida cotidiana a través de las interacciones y sincronizaciones de los cuerpos en los espacios públicos. La noción o concepto de *entrainments* y de flujo son los ejes teóricos de este primer acercamiento. El proyecto sigue actualmente su curso y en él participan sociólogos, historiadores, cineastas, fotógrafos y artistas de la danza y de las artes del movimiento.

**Palabras clave:** ritmo, sincronización, performance, cotidianidad, cultura, ciudad.

**ABSTRACT:** This interdisciplinary project has a main focus: the discovery of the significance of the rhythms in every daily life through the interactions and synchronizations of the bodies in public spaces. The notion or concept of *entrainments* and flow are the theoretical axes of this first approach. The project continues in progress and involves sociologists, historians, filmmakers, photographers and dancers. /**Key words:** rhythms, entrainments , synchronization, performance, every day life, culture, city.

“...los procesos de sincronización interaccional o de entramado se establecen entre miembros o grupos de culturas diferentes no solamente cuando los ritmos de estas personas son sincrónicos, sino cuando los interlocutores aceleran o ralentizan simultáneamente sobre el curso de una misma secuencia (...) Una cultura desarrolla ritmos de los cuales una sola generación no podrá percibir nada más que una parte; en estos casos hay personas que no entenderán jamás las sinfonías silenciosas en su completad.”

**Edward Hall**, “La danse de la vie”, 1991

“Del cuerpo nacen todas las escrituras. Desde el cuerpo se hacen todas las lecturas. Aprendamos a hacer las nuevas lecturas desde la corporeidad para saber situar donde está el cuerpo extendido, aposentado, implicado que determina inconscientemente todas las nuevas escrituras de la comunicación, sean cuerpo, imagen, palabra o técnicas sintéticas del arte contemporáneo”

**Victor Fuenmayor**, “Corporeidad, semiosis y memoria”, 2013

## 1. El Proyecto

Hace algunos años quedamos impresionados por “Baraka”, un film documental de Ron Fricke de los años noventa, que logra captar y darnos la idea de los *ritmos y cadencias que se articulan en muchas escalas de la vida cotidiana* y que, sin recurrir a la palabra de un narrador en off, ponen de manifiesto, en varios ritmos contrastantes o armónicos, esa parte del movimiento del mundo que no es sentida y percibida sino solo cuando logramos, como en este caso a través del cine y la música, ver sorprendidos esa danza pujante de la vida que se mueve constantemente haciendo de nuestro planeta una suerte de escenario de una danza permanente.

Este proyecto en curso y aún no concluido se puede ubicar dentro del cruce de varias disciplinas consideradas como ciencias exactas y ciencias humanas. Se trata de encontrar algunas nuevas aproximaciones al estudio del lenguaje corpogestual y sus significados socioculturales y biológicos.

El Proyecto trata de cruzar o de unir transversalmente a sus objetos por lo menos a cuatro áreas disciplinares: (1) la **semiótica del movimiento y del gesto**, (2) la **etnomusicología y el estudio del ritmo**, (3) los avances actuales de la **neurobiología** humana más específicamente el funcionamiento y sentido de las frecuencias que influyen en nuestra comunicación no-verbal y por último (4) la aplicabilidad eficaz ( desde un punto de vista heurístico) de las nociones de **equilibrio orgánico** y homeostasis, de autopoiesis ( en el mismo sentido explicado por Maturana y Edgar Morin, y de la interacción viva como fundamento significativo de estas prácticas sociales que involucran nuestra corporeidad. Esta noción de **corporeidad**, involucra aspectos teóricos mucho mucho más allá del cuerpo entendido como ente físico separado de la mente (Fuenmayor 2010, Mangieri 2011)

Se exploran varios entornos de interacción social y cultural, en principio *tres* de ellos: (1) las situaciones, *desplazamientos e interacciones silenciosas* de la gente que usa, transita y ocupa los espacios de la ciudad, (2) Los performances de los grupos juveniles que buscan el *flujo* casi permanente (como el *parkour* y el *skatter*, y (3) las interacciones más grandes como en el caso de *movimientos urbanos de masa*, los conciertos masivos y los flujos interactivos y silenciosos de las áreas centrales de la ciudad, como en el caso de las *coreografías silenciosas* de los transeúntes.

Se hace uso de un **concepto ampliado de performance**, en el sentido de un término que puede cubrir un amplio tipo de lenguajes corpogestuales e interactivos que emiten mensajes no-verbales y que pueden darnos algunas claves relevantes de lectura a nivel semiótico y antropológico más allá de la superficie de su manifestación expresiva



*Baraka*, Ron Fricke (1992)

## 2. El estudio de los ritmos y entramados corporales sociales y urbanos

El entramado es un término propuesto por William Condon y por Edward Hall para designar aquellos procesos que se generan cuando dos o más personas se articulan en una relación mutua a través de la intermediación de sus ritmos y sus formas de sincronización. (Condon 1973, Hall 1991)

Luego de varias décadas, en las cuales varias disciplinas vinculadas al arte del movimiento se han dedicado al estudio del lenguaje corpogestual en organismos e instituciones formales e informales, fue trazándose a lo largo de la experiencia una nueva problemática en relación a los instrumentos y metodologías utilizables para poder organizar, agrupar y analizar coherentemente los sistemas y estructuras de movimientos desde una perspectiva interdisciplinar, que no estuviese muy restringida a una sola mirada. Se retorna con interés sobre aquello que los semiólogos, los antropólogos y sociólogos llamaban el estudio de los



ritmos corporales a nivel social y urbano, como fue el caso de Edward Hall, Ray Birdwhistell y hoy en día Marc Augé Isaac Joseph, Elías Canetti, Carlos Delgado y otros.

El estudio se focaliza en la búsqueda de una serie de instrumentos y metodologías eficaces para el estudio del movimiento y de la dinámica de las distancias corporales de interacción. Pero, junto y más allá de esto, en la necesidad de encontrar relaciones más profundas entre el tipo o carácter de los *ritmos y sincronizaciones de la vida cotidiana* con otras tácticas y estrategias de orden socioculturales mucho más amplio desde la mirada histórica y sociológica. Esto requiere, a nuestro modo de ver, un enfoque interdisciplinar. En esta investigación no se hará énfasis en las relaciones entre lo verbal y lo gestual sino más bien entre la kinesis y proxémica del cuerpo y los conceptos de *organismo vivo*, *autopoiesis* y *sincronicidad rítmica*.

### **3. Algunos objetivos generales.**

- a) Poner a prueba la eficacia de los instrumentos y metodologías actuales en la semiótica del gesto, del movimiento y de las distancias corporales en entornos interactivos cotidianos y extra-cotidianos (culturales y artísticos)
- b) Encontrar relaciones entre los ritmos y sincronizaciones de los fenómenos o entornos interactivos analizados con los ritmos que una cultura posee desde el punto de vista semiótico y socioantropológico :culturas *monocrónicas* y culturas *policrónicas* en la terminología de Edward Hall, culturas *gramaticales* y culturas *textuales* en el modelo de Yuri Lotman (Lotman 1996,1999,2000)
- c) Encontrar relaciones entre gestos, ritmos y movimientos corpogestuales y los esquemas actuales que describen la organización de las ondas y frecuencias neurofisiológicas del cuerpo humano. Muy especialmente en entornos cotidianos y urbanos. Determinar , en los entornos interactivos estudiados, la aparición regular de procesos de autopoiesis ( de auto-organización viva del cuerpo) y de procesos simultáneos de homeostasis y de entropía es decir, procesos cruzados de orden, equilibrio y simetría con procesos de desorden, caos y asimetría.

### **4. Hipotesis de trabajo**

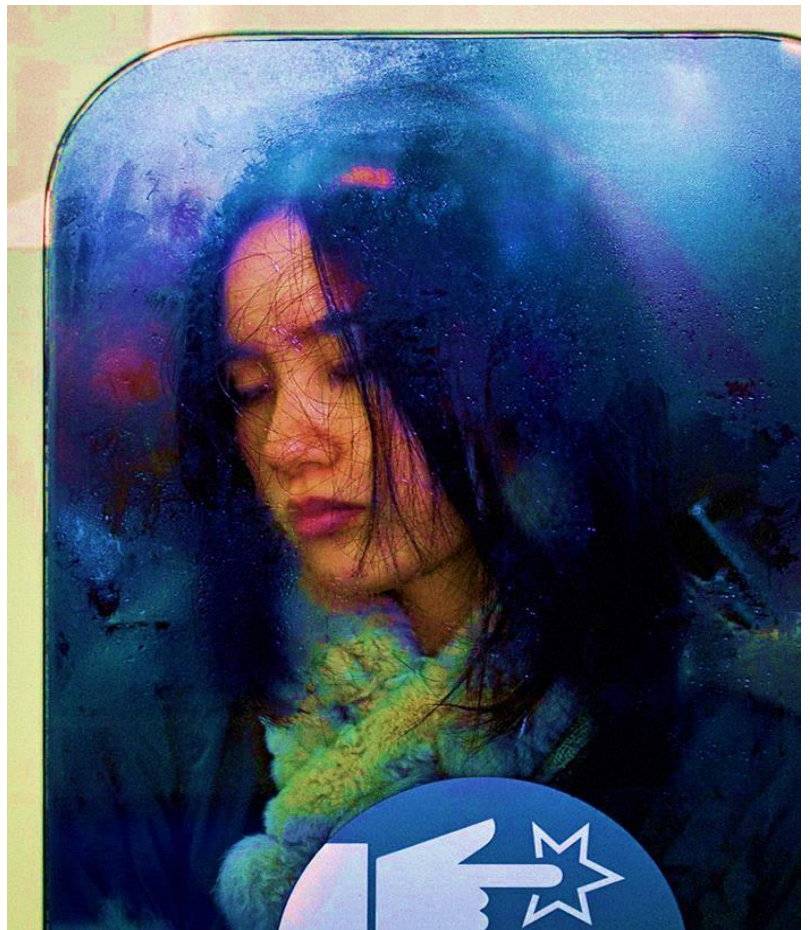
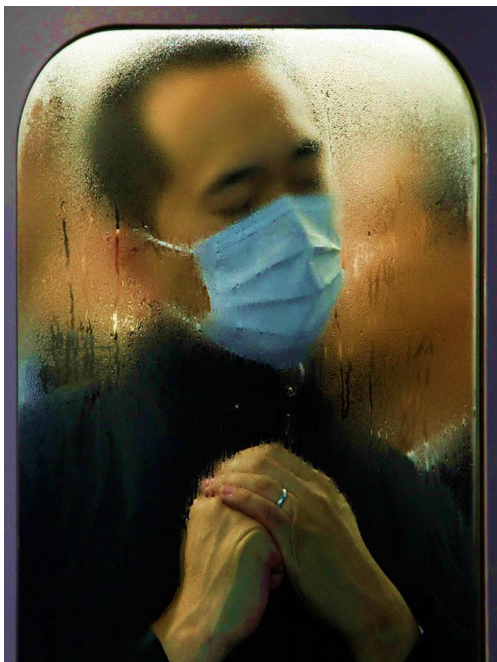
4.1 El cuerpo humano vive y construye sentido dentro de una *dinámica de interacciones* basadas en un juego constante entre *autopoiesis*, *homeostasis* y la generación de estados de entropía.

4.2 Las sincronizaciones y los ritmos que la expresan constituyen una forma elevada y orgánica de supervivencia y organicidad que es al mismo tiempo social, biológica y cultural

4.3 Las culturas latinoamericanas promueven y generan la comunicación corporal dentro de una *temporalidad múltiple a varios niveles y no-lineal* que implica una diversa construcción de sentido en relación a otras culturas. Se trata de un tiempo *policrónico*

4.4. La kinesis y la proxémica de las expresiones y manifestaciones culturales cotidianas y extracotidianas está vinculada con ritmos y sincronizaciones menos visibles superficialmente de orden a la vez neurobiológico, sociocultural y sociosemiótico.

4.5. Para lograr un campo teórico de relaciones productivas entre estas variables y categorías, es necesario postular un espacio general que las pueda comprender y articular: este es el campo de lo cotidiano (sobre todo en los trabajos pioneros de Certau, Lefebvre, Mitscherlich, Hall y Heller). La cotidianidad deriva de las prácticas que promueven y se generan en lo cotidiano. Si se quiere, lo cotidiano es a la cotidianidad lo que es el sentido a la materialidad experiencial de las prácticas (usos, trayectorias, croquis personales, preferencias)



Espacios de *resguardo personal* en el Metro de Tokio: la *aisthesis* de la *postura* como acontecimiento. Fotografía de Michael Wolf. 2016

## **5. Algunos antecedentes y referentes.**

Uno de los antecedentes fundacionales más importante es sin duda el estudio de Marcel Mauss sobre las “Técnicas del Cuerpo” (1934), así como también muchos aspectos dilucidados en “El pensamiento salvaje” y “Mitológicas” de Levi-Strauss (entre 1962 y 1974) que tocan el lenguaje y la expresión corporal. Pero sobre todo los estudios inagotables de Michel De Certeau y Henry Lefebvre sobre lo cotidiano. Dos autores casi imprescindibles sobre los que deberemos volver en varias oportunidades a lo largo de este trabajo y debido fundamentalmente a la profundidad y amplitud teórica y heurística de sus trabajos pioneros de De Certeau y Henry Lefebvre.

Nos referiremos también a algunos antecedentes directa o indirectamente vinculados con esta investigación, en primer lugar a un primer grupo de estudios realizados con bastante énfasis e interés entre el final de los años sesenta y los ochenta. Los aportes más actuales sobre estos temas han sido de sociólogos y antropólogos como Marc Augé, Isaac Joseph y Carlos Delgado. Luego haremos algunas acotaciones sobre investigaciones hechas en períodos más recientes.

### **5.1. Las investigaciones en la kinésica y lenguajes corpogestuales de los años setenta y ochenta.**

Este bloque comprende los trabajos pioneros de Ray Birdwhistell y un grupo notable de investigadores asociados al equipo de Palo Alto de la Universidad de California coordinado en buena parte por Gregory Bateson y Margaret Mead. Los trabajos de Birdwhistell, todavía traducidos al español y otras lenguas, fueron los que inauguraron formalmente a nivel científico la conformación de la Kinesica (Kinesics) como la disciplina de la teoría de la comunicación humana encargada del estudio de los gestos y las posturas corporales. Han sido estudios muy interesantes y profundos, orientados dentro de la comunicación entendida más desde el lado del comportamiento humano en un sentido a la vez pragmático y socio-simbólico. De hecho, como estos investigadores declaraban al comienzo de sus estudios, sus propuestas se podían enmarcar en principio dentro de las ciencias de la conducta (la “Human Behavior Science”). Más tarde, luego de los primeros congresos internacionales de semiótica de los años setenta, la Kinésica entra a formar parte de la Semiótica como campo disciplinar que estudia el amplio repertorio de signos y de discursos humanos y animales en general (como ha sido el caso de la Zoosemiótica y la Biosemiótica propuestos por el equipo dirigido por el semiótico norteamericano Thomas Sebeok en la década del setenta).

Los trabajos de Birdwhistell, uno de los más completos y exhaustivos, se centraba casi siempre (excepto en algunos estudios) en las relaciones de sincronidad y de alternancia entre lo verbal y lo no verbal. Su libro más conocido y traducido a varias lenguas es El lenguaje de la expresión corporal de 1970 (“Kinesis and context: essays on body-motion

communications”). Este es un referente clave para este trabajo pero solo en cuanto nos puede permitir utilizar algunas nociones eficaces en el proceso de delimitación, organización y descripción de las secuencias corpogestuales elegidas : tales como *kino*, *kinema*, *kinemorfo*, etc .

El otro referente importante son los estudios y propuestas de Edward Hall, sobre todo en su conocido texto titulado “La dimension oculta” (The Hidden dimension) editado en 1966. Hall propone e inaugura el área de la Proxémica como el estudio de la gramática y del significado de las distancias corporales a nivel de los entornos culturales más diversos, tratando de encontrar algunos conceptos y modelos generales que puedan dar cuenta de la diversidad y la complejidad de la comunicación corpogestual. Los modelos de Hall siguen siendo pertinentes para una primera descripción de la dinámica de las distancias así como también sus propuestas más actuales ,hechas entre los ochenta y los noventa, en relación al significado y uso del tiempo y del ritmo en la cotidianidad y la extra-cotidianidad

De hecho pensamos que son estas últimas contribuciones de este sociólogo y antropólogo norteamericano las que se ubican a un nivel más profundo de comprensión del sentido cultural de la kinésica y la proxémica. Queremos señalar aquí y muy especialmente, su visión comprensiva de las *estructuras temporales y rítmicas* de la corporeidad expuestas en su libro “Más allá de la cultura” de 1976 ( “Beyond Culture”) y “La danza de la vida” ( “The dance of life”) de 1983. Sobre todo este último libro nos parece fundamental para este tipo de investigación y así lo reiteraremos a lo largo de este trabajo.

Otros antecedentes y referentes importantes son sin duda, y conectados de algún modo con el enfoque teórico de Birdwhistell y Hall, son:

- 1- Los estudios sobre la comunicación no verbal de Mark Knapp, sobre el cuerpo y el entorno (Knapp,1990)
- 2- Las investigaciones de Michael Argyle sobre la interacción social no verbal en entornos cotidianos , entre los años 70 y 85.(Argyle,1988)
- 3- Los análisis de Jonathan Miller sobre la gestualidad en el teatro de los años setenta y ochenta.(Miller,1986)
- 4-Los ensayos de Robert Hinde sobre una introducción al estudio del gesto y del movimiento. (Hinde,1972)
- 5- Las propuestas derivadas de la zoosemiótica de Thomas Sebeok aplicables a la descripción y análisis de entornos de interacción corpogestual humana.(Sebeok,)
- 6- Las propuestas de Umberto Eco en su “Tratado de semiótica general” a final de los setenta, que promueven una integración formal de los estudios kinésicos y proxémicos a la teoría general de la producción del signo (Eco,1980)



7- El modelo propuesto por Algirdas Julien Greimas, a comienzos de los setenta en relación a lo que denominaba como estudio de una semiótica del mundo natural y más específicamente un nuevo marco de descripción y comprensión de estos entornos bajo la etiqueta provisional de programas gestuales y kinésicos. Dos de sus textos teóricos constituyen al mismo tiempo esquemas de análisis: “Para una semiótica del mundo natural” (1972) y “Prácticas y lenguaje gestual” (1968)

8-Los estudios de Paul Eckman sobre las expresiones del rostro y la emociones humanas en su texto “The facial action coding system” (1978)

9- Los descubrimientos actuales de la neurociencia en relación a la existencia de frecuencias fundamentales e identificables a nivel cerebral relacionadas muy probablemente con el fenómeno superficial corpogestual de los ritmos y las secuencia o partituras de interacción kinesica y proxémica. En especial los estudios tempranamente compilados por William Grey en el texto “The living brain” (1965).

## **5.2. Algunos referentes y antecedentes a partir de los noventa**

Mencionaremos, sin agotar todas las referencias posibles, los estudios sobre el cuerpo y las artes del movimiento desarrolladas por investigadores y docentes tales como:

1-Los relevantes estudios de Fernando Poyatos y en especial su serie de textos(volumen uno y dos) titulada “La comunicación no verbal”. (Poyatos,1994)

2-Las propuestas de David Givens(2000) en su libro “Body speak: what are you saying? Successful Meetings”

3-Los estudios y propuestas de Gregory Bateson y la Escuela de Palo Alto (California) sobre la corporalidad, el gesto y el movimiento en entornos cotidianos y rituales. Muy especialmente sus análisis en el texto “La unidad sagrada” (1991) y el valor otorgado a la comunicación analógica y la teoría del doble vinculo (double bind).

4-Los ensayos de investigación colectiva coordinados por Silvia Citro y Patricia Aschieri sobre el cuerpo en movimiento desde una mirada semiótica y antropológica, en sus dos textos: “Cuerpos en movimiento” (2012) y “Cuerpos plurales” (2010). Estos volúmenes son de notable interés para nosotros por el hecho de ser un compendio organizado de análisis concretos realizados sobre situaciones y experiencias cotidianas de interacciones corpogestuales.

5-Las propuestas de N. Luhman sobre lo que denominaba como la *autopoiesis de los sistemas sociales* (1995) es decir, la posibilidad de aplicar las propiedades auto-organizativas y auto-reguladoras de los seres vivos biológicos a nivel de las situaciones y estructuras socioculturales.

6-Las propuestas teóricas de Edgar Morin, planteadas en su obra “El Método, muy especialmente en tomo I y II: “La naturaleza de la naturaleza” y “La vida de la vida”. Los principales referentes para nosotros tendrán que ver con la teoría sobre *el juego de las interacciones y la organización*

*activa*. Morin ha investigado mucho sobre el sentido del comportamiento de los organismos vivos en entornos de interacción.

7- Los análisis de Pierre Guiraud sobre kinésica y proxémica planteados en su trabajo titulado “El lenguaje del cuerpo” (1986) y particularmente su distinción teórico-metodológica entre los niveles motriz, vital y lógico, los cuales pueden homologarse con algunas diferencias a los niveles de funcionamiento del signo en Charles Sanders Peirce ( icónico, indexical, simbólico).

8- Algunos aspectos de las investigaciones de William Stokoe sobre el lenguaje corporal y más específicamente lo que denomina como lenguajes en paralelo.(Stokoe, 2001)

9- Los estudios y propuestas provenientes desde la socioantropología y semiótica de las artes performativas ( danza, teatro, rituales, interacciones) y especialmente aquellas derivadas de los estudios realizados por Eugenio Barba y Nicola Savarese entre los años de 1980 y el 2012, a través de experiencias concretas interculturales en el Laboratorio del Odin Theater de Dinamarca. (Barba y Savarese,1980)

10- Los análisis realizados por Erwin Goffman sobre los procesos de interacción corporal a nivel de situaciones cotidianas en su libro “Rituales de interacción” ( 1980). Este texto reviste para nuestra investigación una gran relevancia por el modo en el cual trata de dilucidar lo que el autor denomina como partituras gestuales en el marco de una microsociología del gesto.(Goffman 1973,1974,1991 )

11- Los estudios socioantropológicos y etnomusicales sobre el valor de las escalas pentatónicas y sus variantes en relación a las partituras de movimientos corporales en situaciones cotidianas y extracotidianas. Referimos los estudios de Barry Parker: en su “Good Vibrations: The Physics of Music”.(2010) y también los análisis de Yamaguchi, Masaya en su libro “Pentatonicism in Jazz: Creative Aspects and Practice”. (Masaya, 2006 ).



Mujeres cargando mercancías. La ley de la *gravedad* como *postura* reconvertida en *estilo* y modo de vida en las *coreografías multiculturales* de la ciudad contemporánea. [www.elpais.com](http://www.elpais.com), 2015

### 5.3 Referentes y perspectivas locales

“Del cuerpo nacen todas las escrituras. Desde el cuerpo se hacen todas las lecturas. Aprendamos a hacer las nuevas lecturas desde la corporeidad para saber situar donde está el cuerpo extendido, aposentado, implicado que determina inconscientemente todas las nuevas escrituras de la comunicación, sean cuerpo, imagen, palabra o técnicas sintéticas del arte contemporáneo”

**Victor Fuenmayor**, Corporeidad, semiosis y memoria.

Existen otros numerosos referentes sobre este tipo de investigaciones a nivel internacional pero no así a nivel local y nacional. Desde este punto de vista este trabajo pretende concretar un aporte interdisciplinario al estudio del lenguaje kinésico y corpogestual que logre ahondar en una significación mas profunda luego de abordar una suerte de gramática kinésica y proxémica de las interacciones humanas consideradas como situaciones o fenómenos elegidos como el corpus inicial de este trabajo.

Debemos mencionar a nivel nacional( y más específicamente sobre la corporeidad y el movimiento ) las investigaciones de Victor Fuenmayor en la Universidad del Zulia, desde los años ochenta a través del Taller-laboratorio de Danza Primitiva y más tarde hasta hoy, en los múltiples seminarios que ha dictado en varios organismos y universidades nacionales y latinoamericanas. Uno de los trabajos a nuestro modo de ver más significativo que resume la línea de investigación de Fuenmayor es su texto medular titulado Corporeidad, semiosis y memoria” (publicado en la revista Situar en de LUZ el 2010). Pero debemos indicar también su interesante y motivador libro titulado “Ser Música, ser Cuerpo”, editado por el rectorado de LUZ en el año 2005.

Otro grupo de trabajos orientados, en buena medida, en nuestra mismo horizonte de búsqueda han sido los proyectos dirigidos por José Enrique Finol en el Laboratorio de semiótica y antropología de LUZ desde los años noventa y muy especialmente su trabajo publicado en el 2010 titulado “Antropología de la danza: inventario y análisis de las modalidades de la Yonna de la cultura Wayuu” ( en Situar, número 9).

Por último debemos mencionar los trabajos publicados en la revista “Yanama”, dirigida por Nicanor Sifontes en Maracaibo, sobre todo en los números, 2, 4 y 8, entre 2000 y 2010

A nivel local (Mérida y la Universidad de Los Andes) no hemos encontrado referencias específicamente orientadas al estudio de los lenguajes corpogestuales (kinesis y proxémica) en situaciones de interacción urbana, como las que proponemos aquí. Han habido estudios relevantes sobre lenguajes no-verbales como el lenguaje de señas por ejemplo y otros análogos, pero no dirigidos especialmente a entornos de orden cultural y artístico y en contextos urbanos de la vida cotidiana. Sin embargo algunos elementos de estos estudios podrían ser relevantes y pertinentes para nuestra investigación. Debemos mencionar los

estudios sobre lo cotidiano y la ciudad de Pedro Alzuru y Oscar Aguilera (Aguilera 1996, Alzuru 1998).

Finalmente mencionaremos algunos trabajos de investigación que pueden ser vistos como preliminares dentro de este campo: estudios sobre la kinésica y proxémica del Tamunangue (Mangieri 1982, 1998), algunos textos sobre la autopoiesis y la dinámica de la Danza contemporánea (Mangieri, 1984), un ensayo de investigación sobre la semiótica de la danza (Mangieri, 2011) y un trabajo más extenso dedicado a la semiosis del cuerpo en las artes vivas e interactivas ( en “Arts vivans et interdisciplines”, París 2012). Más adelante, al exponer el punto sobre el estado actual precisaremos algunos aspectos más.

## 6. El Marco Teórico

“Tres movilidades. Primera movilidad: el ser humano es un ser de locomoción basado en los encuentros. Segunda movilidad: su relación con el espacio que habita es completamente particular.

Allí se conjuga la movilidad social y la individual. Tercera movilidad: es la que George Simmel llama la movilidad sin desplazamiento, lo pasado de moda como modo de vida...”

**Isaac Joseph**, El transeúnte y el espacio urbano

El marco teórico-metodológico de este trabajo es de orden interdisciplinar y pretende ubicar un *eje transversal de orden semiótico*. Lo exige a nuestro modo de ver la complejidad y densidad del fenómeno de estudio. Los hilos elegidos para recorrer esta trama de acontecimientos en forma interdisciplinar son, en principio cinco:

- (1) Un eje teórico de orden **semiótico** y más específicamente de una teoría semiótica aplicable a los eventos y acontecimientos culturales y artísticos de la ciudad.
- (2) Un eje o campo teórico de orden **socio-antropológico**, especialmente la sociología y antropología que tratan de explicar el sentido de las nuevas interacciones humanas en espacios y tiempos urbanos.
- (3) Un eje o campo teórico de orden **neurobiológico y conductual** ( una suerte de nueva etología de la vida urbana) basado fundamentalmente en los conceptos y nociones de: organismo vivo, interacción, autopoiesis.
- (4) Un eje o campo teórico del orden **artístico y estético** capaz de explicar con eficacia el sentido y funcionamiento de las interacciones propuestas a un nivel sonoro-musical, y orgánico-rítmico. En este sentido y a este nivel serán relevantes algunos estudios fundamentales sobre lo que se ha



denominado como espacios o ambientes sonoros en los estudios de Pierre Boulez y de los esquemas de trabajo de los músicos para cine.

(5) El componente **histórico** (más precisamente **microhistórico**) relativo a la historia de la ciudad, de lo urbano y sobre todo del fenómeno de la **cotidianidad**, partiendo fundamentalmente de los estudios y análisis de Michel De Certeau.

Vamos a ampliar un poco más la organización de esos componentes teóricos entrelazados en cuanto a algunos modelos y nociones de análisis y descripción de nuestro corpus de estudio. Se resume en cada componente los elementos más esenciales considerados como eficaces metodológicamente.



Masa activa y *teoría de los juegos*: vértigo y creación de vínculos sociales. Fiesta anual de la *tomatina*, España.

### 6.1 El componente semiótico, está integrado en principio por:

1-El esquema o modelo derivado de la Proxémica de Edward Hall aplicable a las interacciones y performances urbanos (la dinámica de las distancias y sus significados). Muy especialmente sus propuestas más actuales en “The Dance of Life” y “Beyond the culture”, en relación al estudio profundo de los ritmos y las *sincronicizaciones silenciosas* que pueden explicarse en el marco más amplio de cada cultura.

2-Los modelos, nociones y esquemas de trabajo que ofrece la Kinésica de Ray Birdwhistell y especialmente su metodología para la lectura de las interacciones corpogestuales a través del uso de grabaciones y filmaciones de cine o video. Su noción de *partitura kinesica*. Junto a esto el uso reflexivo de sus nociones (no siempre aplicables) de *Kino*, *Kinema* y *Kinemorfo*.

3- El modelo que ofrece Algirdas Julien Greimas en cuanto a la posibilidad de describir el movimiento y el gesto del cuerpo como una *gramática de programas gestuales* fundados en una *serie limitada de funciones semióticas profundas* tales como lo práctico, lo lúdico, lo mítico y lo espectacular.

4- Los esquemas y nociones que nos ofrecen los trabajos sobre gesto y cuerpo en el teatro y la danza de Victor Fuenmayor y José Enrique Finol. Muy especialmente las nociones de **corporeidad, semiosis y organicidad viva**, además de una aplicación del concepto de autopoiesis ligado al de memoria cultural. Los trabajos de Finol tienen un rasgo más semiopragmático en cuanto se ocupan sobre todo del sistema de descripción de los lenguajes corpogestuales y kinésicos a la manera de *grandes unidades gramaticales* tales como: Desplazamiento inicial, orientación corporal, desplazamientos intermedios, velocidades, intensidades y ritmos corpogestuales, juego de distancias entre los cuerpos que interactúan, etc

## 6.2 El componente socio-antropológico:

Este componente comprende los siguientes elementos:

1- Los modelos de análisis planteados por Erwin Goffman sobre todo bajo la noción de interacciones cotidianas y partituras de interacción. Los dos textos de Goffman que serán utilizados fundamentalmente en el componente teórico serán *Los Ritos de interacción*, las y un capítulo de su libro titulado “Les cadres de L’expérience”. El enfoque *microsociológico* de Goffman nos permite analizar en detalle las interacciones silenciosas corpogestuales urbanas como un posible conjunto de códigos y sistemas de comportamiento aceptados en forma *implícita*.

2- El concepto de una *antropología de los no-lugares* tal como ha sido planteada en los años noventa por Marc Augé nos ofrece otro buen punto de partida pues fue uno de los primeros (además de George Simmel o el mismo Walter Benjamin comienzos del siglo XX) en proponer la necesidad de una *socio-antropología de la modernidad y de los acontecimientos urbanos* tales como el metro, la calle, el movimiento silente de las masas urbanas, etc

3- Los estudios de Isaac Joseph sobre la socio-antropología de la acción y del movimiento de la gente en su libro “El transeúnte y el espacio urbano”. En este interesante libro Joseph ofrece un rico ensayo de investigación sobre lo que denominaba el estudio de los *movimientos de dispersión en el espacio público* y planteaba algunos puntos de partida muy eficaces para fijar los roles temáticos de los sujetos urbanos tales como: *sujeto explorador, sonámbulo urbano y otros*. Estudia los *intervalos*, las rutinas cotidianas y las *redes de interacción* a la manera de una *partitura silenciosa* de la gente que vive, habita y crea situaciones en sus ciudades.

4-La diferencia sustancial que establece Hannah Arendt entre *labor*, *trabajo* y *acción* propiamente dicha. Las *acciones* serian aquellas que se generan en situaciones de transformación y de cambio del sentido situacional mientras que la *labor* y el *trabajo* son considerados en principio como más reiterativas y cíclicas.

5- Las propuestas teóricas de Agnes Heller en su “Sociología de la vida cotidiana”, y más específicamente la diferencia que plantea entre *lo cotidiano* y *lo no-cotidiano*, sobre todo cuando se refiere a la indispensabilidad del arte en la configuración del sentido de lo urbano. También reviste para nosotros un notable valor teórico y heurístico el uso en nuestro caso de estudio de lo que ella denomina como *el sistema de signos* y *el mundo de los objetos y los usos*, y sobre una teoría de la configuración de las *colisiones* de la vida cotidiana: *el conflicto*, *el encuentro inesperado*, *la enemistad*, *el idilio*, *la felicidad*, *etc.*

### 6.3 El componente neurobiológico

1- Las nociones fundamentales propuestas por Maturana y Varela en relación a la eficacia descriptiva de la *autopoiesis* como uno de los rasgos básicos del comportamiento de los seres vivos. Es necesario, desde nuestro modo de ver, encontrar relaciones entre la forma de las dinámicas de interacción kinésica-proxémica y la tendencia a la *auto-organización* y el equilibrio temporal. En palabras de Edward Hall sería la tendencia (luego de jugar con el *azar* y la *dramatización* de las acciones) a la *sincronización* de los signos del movimiento como un medio general para alcanzar la autopoiesis.

2- El concepto propuesto por Edgar Morin de *maquina viviente* y *orgánica* que hace posible unir el concepto de autopoiesis con los procesos de azar y de incertidumbre. La mirada de Morin incluye la noción de ecología urbana y de *tecnósfera* las cuales son pertinentes a nuestro campo de estudio: la ciudad, sus espacios-tiempos y las coreografías silenciosas de sus habitantes y usuarios.

3- Las propuestas de Gregory Bateson en su noción de ecología de la mente y más específicamente lo que deriva de su estudio titulado “Algunos componentes de socialización para el trance”, realizado a partir de la observación de *esquemas de juego*, *de manipulación* y *de dramatización en secuencias interactivas cotidianas y no-cotidianas*. Lo relevante en Bateson y la escuela de Palo Alto de los años ochenta y noventa es también el de establecer la noción de *interacción viva* y *orgánica* como uno de los focos clave para explicar las conductas y los comportamientos humanos. Por último queremos anexar su idea de una *ecología de la acción* que se puede proponer sobre todo dentro del conjunto de acciones humanas voluntarias o performances orientados a metas y objetivos.

#### **6.4 El componente artístico-estético :este componente se basa en los siguientes aspectos de búsqueda:**

- 1- Percepción de ritmos corporales silenciosos
- 2- Relaciones entre los espacios de interacción y los elementos de comunicación sonora
- 3- Posibilidad de encontrar elementos caracterizadores de una estética de lo cotidiano a nivel de la comunicación no-verbal en espacios urbanos
- 4- Uso de la noción de *acontecimiento* en la estética de Jaques Derrida como uno de los puntos de llegada que podría definir la esencia de un arte vivo.

#### **6.5 El componente histórico :**

La investigación sobre los ritmos y las sincronizaciones urbanas requiere al mismo tiempo que los componentes anteriores, *la inclusión de la categoría o eje de lo cotidiano* desde la perspectiva histórica. De hecho, nos suscribimos a la idea que solamente integrando finalmente estos fenómenos en la fenomenología de la cotidianidad podremos comprender la plenitud de su sentido. Los conceptos propuestos por Michel de Certeau y Henry Lefebvre nos parecen todavía hoy de un profundo alcance descriptivo y teórico: las nociones de *trayectoria*, de *retículos urbanos de movimientos* y gestos superpuestos a la ciudad formal, la presencia simultánea de la libertad y la coerción, las acciones y desplazamientos considerados como *estrategias y tácticas de uso* y de *reapropiación simbólica del espacio*, la mezcla casi necesaria *entre el anonimato y la exposición*, la posibilidad de distanciarse y observar la ciudad como un *espectáculo*, el surgimiento de la *multitud* como un actor social complejo, las figuras del *transeúnte*, del paseante, del *experto en trayectos* como sujetos a la espera del momento adecuado y preciso, etc

#### **7. El campo de estudio :**

Desde hace algún tiempo, por el campo de trabajo y de reflexión que nos ocupa, hemos estado interesados profundamente en los acontecimientos o sucesos de interacción no-formal, las interacciones que a primera vista parecen ser intuitivas y no basadas en códigos ni reglas pre-existentes, pero que parecen estar más bien regladas por una red de sistemas abiertos o pautas estructuradas de alguna manera. Precisamente por esto hemos decidido abordar este trabajo en un espacio de contrastes y de oposiciones. Escenarios diversos de interacción urbana informal que pueden poner a prueba la idea de un “lenguaje” completamente abierto sin código alguno ni regla posible.

Evidentemente, como semiólogos, como músicos o como docentes de danza o de cine, de las artes del movimiento, hemos puesto inicialmente en duda esta presuposición pero al mismo tiempo debemos comprobar de alguna forma que tanto hay de codificado, de gramatical y que tanto hay de abierto, libre y completamente azaroso.



No podemos dudar en principio (aunque hay que comprobarlo en el análisis) que una obra teatral, un “performance” de un artista contemporáneo, un toque de tambores en la costa o una concentración de una masa política, unos chicos haciendo ejercicios físicos en una plaza, ponen de manifiesto la superficie de un sistema o estructura comunicativa que en buena parte establece algunas reglas (gramaticales, pragmáticas, etc). Pero ¿ocurre lo mismo o de otro modo en otras situaciones interaccionales como en los flujos de grupos anónimos que circulan por una calle, por una plaza de la ciudad, en el metro, en esos grupos de performers que de pronto convierten sin previa programación un espacio cotidiano y rutinario en un espacio extra-cotidiano y vivo, en un grupo de *skaters* o de *parkour*?. Por otra parte y esto es fundamental en este trabajo ¿cuál es la profundidad de sentido que se oculta parcialmente debajo de todas esta multiplicidad de interacciones, de encuentros silenciosos, de performances urbanos que juegan entre lo formal y lo aleatorio?.

Este trabajo de investigación aborda, en principio, tres áreas o campos de estudio. Todos estos “objetos de estudio” pueden ser considerados como performances urbanos que se basan en interacciones significativas:

- a) El **primer grupo** de estudio son situaciones o fenómenos unipersonales o grupales donde predomina una suerte de *gramática de la discontinuidad* muy marcada. Hemos elegido para este campo el grupo o clase de kinesis y proxémica pertenecientes a performances informales urbanos. Los rasgos que unifican y permiten hacer coherente este primer campo de estudio son: una mayor discontinuidad en los movimientos, una más severa marcación de pautas e intervalos, una mayor tendencia al uso de signos y señales expresivas y comunicativas orientadas hacia fuera de la interacción pero sobre todo, el reconocimiento más accesible de pautas o patrones rítmicos y kinésicos.
- b) Un **segundo campo** o grupo de estudio conformado por lo que denominamos como búsqueda del flujo (es el “Finding flow” en los términos del sociólogo y psicólogo norteamericano Mihaly Csikszentmihalyi). Se trata, a nivel de una gramática de la superficie de estas partituras, de secuencias muy continuas y fluidas, casi sin cortes ni rupturas y cuyo sentido social y antropológico se articula, pensamos, con los esquemas de la conocida Teoría de los Juegos propuesta en los años setenta por Roger Callois y más recientemente por el experto en psico-motricidad, el argentino Daniel Calmels (Calmels 2002,2009)
- c) El **tercer grupo** o campo de estudio está conformado por acontecimientos o fenómenos de masas, de concentraciones masivas que generan ritmos y energías todavía por explorar tanto en sus “gramáticas” como en sus efectos sociales y corporales. Aquí se propone integrar este campo con la concentración y la marcha política, con el concierto masivo de rock o de otro estilo, la fiesta urbana masiva.

Hacemos notar que, en principio y solo para establecer un marco de arranque, algunas de las categorías de análisis y descripción que pueden servir para todos estos grupos pueden ser:

(1)continuidad/discontinuidad, (2)sincronicidad/asincronicidad, (3)una escala gradual de ritmos posiblemente emparentada con la clasificación del sonido binaural (ondas deltha, betha y theta), (4)una dinámica básica y muy general de la *búsqueda del flujo* como mediación o recurso entre el stress y el aburrimiento urbano , (5) las diferencias de aparición de la autopoiesis o auto-organización que efectúa todo ser vivo y orgánico (6) los rasgos de *resistencia, habilidad y de táctica* de movimiento de la gente común que usa la ciudad. Esto implica, que se reducen aunque sin excluir radicalmente, aquellas situaciones urbanas con un marcado nivel de representación espectacular.

Todos estos aspectos o categorías iniciales de lectura, pero sobre todo el último punto, con conducen hacia un posible redescubrimiento y una valoración del concepto de *acontecimiento* (con especial énfasis en Derrida, Certau y Lefebvre)



Coreografías silenciosas en las aceras y sincronizaciones de luz y sombra.

## 8. Metodologías:

Fundamentalmente haremos uso de una metodología dividida en cuatro **(4)** fases interconectadas:

- a) Una fase metodológica de base **empírica y fenomenológica** que consiste en la operación perceptiva sobre un campo de sucesos que hay que observar cuidadosamente antes de poder proceder a la otra etapa de registro propiamente dicho.
- b) Una fase metodológica más **instrumental y analítica** que recurre a algunos modelos y esquemas de investigación proporcionados por la kinésica, la cinematografía y la edición de video digital. En esta fase se hará uso de los lenguajes de notación kinésica y de algunos elementos de notación musical.
- c) Una fase metodológica de base **semiótica** que nos permita describir, reordenar y comprender los objetos analizados a partir de algunos modelos fundamentales y especialmente en relación a los procesos de comunicación y significación implícitos en estos programas gestuales.
- d) Una fase **sociológica e histórica** basada fundamentalmente en los estudios y modelos de la microsociología aplicable a marcos de interacción social (frames) y a las propuestas de la historia de lo cotidiano, sus prácticas, usos y trayectorias de resistencia.

Esta metodología será importante en la fase de configuración de los objetos teóricos propiamente dichos y consiste, dicho en forma sencilla, en un “barrido” de las que se repite sobre una misma secuencia (sobre ejemplos o muestras tomadas de los tres grupos de estudio indicados antes). Denominamos como registros a estos “barridos” que son necesarios para poder construir, posteriormente, una posible gramática del movimiento y de la distancia.

- a) **Registro proxémico**
- b) **Registro kinésico**
- c) **Registro gestual emotivo**
- d) **Registro sonoro-musical**

a) **Nivel del registro proxémico:** descripción de la organización y dinámica de las distancias cuerpo-cuerpo, cuerpo-espacio. Este nivel toma en consideración los siguientes elementos básicos: Posición, Territorio, Limite o Frontera territorial:

- b) **Nivel del registro kinésico:** Descripción y registro de las variaciones de Movimiento (move) y Desplazamiento (“go”). Contacto visual o “eye contact”. Unidades kinésicas (kinemorfos) y secuencias kinésicas. Formas de registro del movimiento corporal en el espacio y posibilidad de segmentación. Coreografías y “partituras kinésicas”. Niveles de Continuidad y discontinuidad de las secuencias kinésicas.
- c) **Nivel del registro expresivo-emotivo:** Mapa de regiones corpogestuales (coordinantes o principales). Marcas e indicadores gestuales (localización, intensidad, ritmo, energía). Continuidades y dis-continuidades de las secuencias gestuales. Posible aplicación de tipología de gestos (emblemas, ilustradores, reguladores, adaptadores, emoticones, etc...). La máscara facial y la máscara fija (expresiones neutras y expresiones emotivas)
- d) **Nivel sonoro.** (referencia general a la diacronía sonora-musical): posibles sincronizadores entre los signos del nivel kinésico postural con las secuencias sonoras y musicales, con especial énfasis en la escala pentatónica y sus variables. Cambios de ritmo y de intensidad sonora. Posibles relaciones del ritmo corpogestual con el ritmo de ondas fundamentales (*deltha*, *beththa*, *theta*).

En este proceso de estudio se eligen secuencias donde sea visible un proceso de interacción y se procede luego a registrarlas gráficamente, fotográficamente y en video. Se realiza en paralelo o por partes el análisis de cada registro tratando de definir los componentes y sus dinámicas. Se estudia la sincronía o asincronía de las diversas marcas o **indicadores performativos**. Se descubre, si fuese el caso, los **marcadores no-verbales** que funcionan como coordinantes de la interacción. Finalmente, se realizan conclusiones sobre el análisis centrándose, entre otros aspectos, en la calidad y tipo de interacción comunicativa que se produce. Este tipo de trabajo debería contribuir a la comprensión significado contextual de una acción o interacción en la vida cotidiana en espacios públicos.

Se recurre también al uso de gráficos, dibujos, fotografías y videos, durante el proceso de análisis.(stop motion , “cámara lenta”, segmentación por “fotograma”)

Se utiliza en la última fase de este proceso un programa de video para el análisis cuadro a cuadro de las secuencias, con la finalidad de afinar la captura de las pequeñas variaciones no visibles en tiempo real. Esta fase es la más larga pues amerita la visualización reiterada de una misma secuencia. Recordamos aquí que, en la kinésica se utiliza este proceso en forma muy detallada y que a veces puede durar mucho tiempo sobre una misma secuencia. Birdwhistell y Hall refieren en sus textos que una sola decencia de un minuto debe ser vista un promedio de 50 a 80 veces como mínimo.

Se recurre a tres procesos coordinados:

- 5.1 El stop-motion o *freezing* de una imagen o fotograma.
- 5.2 El uso de la cámara lenta o *rallenti*.
- 5.3 La *aceleración* de una secuencia de interacción



Definido el campo de estudio de la investigación (la serie de secuencias elegidas desde los tres campos experienciales ya indicados: performances urbanos informales) y luego de observación participante y de la fase de registro y análisis de video, estaríamos en condiciones de interdefinir nuestros objetos, desde una perspectiva interdisciplinaria, este es un nivel de contrastación de los resultados obtenidos en las fases anteriores donde se ponen a pruebas las preguntas fundamentales implícitas a nivel de los objetivos y que se pueden resumir por ahora en una probable conexión entre las formas de la kinesis de estos eventos informales y nociones más profundas tales como: autopoiesis, sincronización silenciosa, interacción viva y corporeidad.

## **9. Algunos casos de estudio: el mercado, la plaza, la acera, el café.**

Hemos elegido, para la primera fase de la investigación cuatro espacios urbanos. Algunos de ellos cercanos a las situaciones del transitar y del caminar, de las *permanencias efímeras* o no permanentes y a situaciones de observación y contemplación.

El Mercado se bifurca aquí en dos tipologías: el *supermarket* o gran tienda de productos y servicios procedente de la cultura norteamericana, y el *mercado popular* generalmente ubicado en una zona central de nuestras ciudades o en zonas más periféricas.

La *plaza central* o principal (referida aquí a algunas ciudades venezolanas y latinoamericanas) dispuesta generalmente en el centro histórico y como lugar y no-lugar al mismo tiempo, lugar de *tránsito*, de *conexiones* y *encuentros* pero también de los aislamientos que abren la posibilidad del *anonimato* y la *contemplación*. La *acera*, espacio de transición entre lo privado y lo público o entre lo semi-privado y lo público, como uno de los principales espacios de expresión del flujo, de ese característico desplazamiento ininterrumpido de nuestras ciudades contemporáneas.

Finalmente el *café*, un lugar históricamente muy relevante y significativo que generalmente articula lo privado y lo público creando una plataforma, un observatorio desplazado del movimiento urbano y generando otros ritmos de la vida cotidiana.

### **9.1 El mercado: derivas y bitácoras**

La ciudad de Maracaibo (Venezuela), alberga en una de sus zonas limítrofes con la costa del lago al “Mercado de las Pulgas”, denominado en esta forma lúdica y humorística por sus mismos habitantes y usuarios. Hace años este mercado se extendía en forma diseminada y reticular aprovechando los espacios intersticiales entre la antigua trama urbana del barrio El Saladillo y el borde del puerto de la ciudad, llegando incluso a confundirse y articularse con otros mercados cercanos y establecidos en el interior de la vieja trama urbana (el antiguo mercado de la Plaza).

El Mercado actual ha sido el resultado de una lucha y de una resistencia histórica de las clases populares frente a los planes de reorganización y de *higienismo urbanístico* que han caracterizado todas las intervenciones oficiales sobre las tramas históricas desde finales del siglo XIX hasta hoy. Una serie de episodios y acontecimientos acaecidos en los mercados de casi todas las ciudades latinoamericanas como Buenos Aires, Sao Paulo, Bogotá, Quito, Caracas, Maracaibo, Mérida y tantas otras.

A pesar de estar de alguna manera *confinado* dentro de unos límites convenidos o pactados, conserva una gran vitalidad interior y los mismos rasgos esenciales con los cuales se originó y se expandió espacialmente antes de los planes de confinamiento: en realidad se ha tratado de un proceso de “ghettización” es decir, de un contrato de aceptación más no de integración completa en la ciudad, la ciudad histórica y la ciudad comercial. El *mercado popular*, generado orgánicamente en otro nivel de trayectorias, filamentos y bordados gestuales a partir de la ciudad criolla de finales del siglo XVIII en adelante (Certau 2010, Mangieri 2016) ha sido, desde siempre, un sujeto-actante colectivo muy molesto y perversamente resignificado como “exótico” dentro de los códigos y sistemas de lenguaje urbanístico.

### **9.1.1 Logotécnicas y procesos de reapropiación ciudadana: deseos de ciudad**

De hecho casi todos los mercados centrales, también denominados “periféricos” o simplemente populares, son un buen ejemplo de un tipo de organicidad rítmica y de sincronismos gestuales y kinésicos cuya densidad semiológica supera y rebasa la significación que podamos describir y percibir en cualquier otro tipo de espacio planificado y organizado según las *logotécnicas* urbanísticas (Barthes, 1990), los famosos “planes reguladores” cuya meta no es realmente la de lograr una producción de sentido de lo urbano sino todo lo contrario, una neutralización funcional de los usos, los ritmos, los gestos y los procesos de sincronización orgánica y cultural. Una ideología urbanística se impone, por la fuerza más que por la razón, sobre el sentido de lo urbano. La *urbanística* es un dispositivo de ajuste, de control, de regulación de los intereses comerciales y de capital de los grandes grupos comerciales. Lo *urbano* es la red de sentidos producidos por la gente en su uso, lectura y tránsito por la ciudad. Lo urbanístico es un sistema de reglas oficiales para el uso “racional” de la ciudad, es casi siempre una plataforma nunca terminada sobre la cual los ciudadanos y la gente producen y generan el sentido de “vivir la ciudad”.

Este mercado, como casi todos los mercados de ciudad, sostiene permanentemente con ciertos grados variables de intensidad, una tensividad entre una logotécnica y un discurso de *reapropiación ciudadana*. Si un plan regulador gubernamental es comparable a la organización estratégica de un territorio ciudad, los mercados populares a través de las tácticas múltiples de resistencia y de adaptación constante a una dinámica del contrato y la negociación, es cercano al concepto de croquis urbano, la expresión a la vez física y

emotiva de una red imaginaria, un aparecer y desaparecer nunca completamente real y terminado de un deseo, un “deseo de ciudad” (Silva, 1994).



El mercado popular, sus flujos y sus personajes. (Maracaibo 2015). Fotografía del autor.

### 9.1.2 Estrategias y tácticas: la *persistencia* y el momento oportuno

El Mercado de las Pulgas es un *deseo de ciudad* altamente resistente y tenaz. Michel de Certeau diría al verlo y recorrerlo que es un buen ejemplo de un lugar de tácticas urbanas pues siempre estará amenazado, de alguna u otra forma por los planes de una estrategia centralizada que jamás va a poder pensarlo como *lugar* sino como una marca de apropiación territorial, como un índice de control del espacio.

Pero, al mismo tiempo, este Mercado es la expresión y signo de logros temporales estratégicos. De la estrategia como aquello que sólo puede darse cuando nos apropiamos de un espacio y lo resignificamos como el “centro de nuestras operaciones” situacionales, de movilización, de concentración, de acuerdos o desacuerdos. Como señalan justamente los

geógrafos de la geopolítica, no puede haber un verdadero control territorial sin un *centro de la estrategia*, mientras que la *semiología de la táctica* debe reaprender continuamente el valor de sus *movimientos y jugadas* al no tener un centro fijo y estable. Esto puede explicar el sentido profundo, una suerte de código de base a la vez geofísico, rítmico y político que empuja literalmente a los dos *sujetos-actantes* colectivos que organizan un espacio semiótico de negociación o *polemológico*, a moverse continuamente entre estas dos instancias, estas dos *grandes semiologías de la acción*: la estrategia y la táctica.

El Mercado de las Pulgas es un signo de ambos procesos semióticos: (1) la necesidad de un espacio organizado y por lo tanto una respuesta asimilable al valor de la acción del otro, el *planificador racional*, y (2) la puesta en acción de una táctica que debe evadir, sortear, camuflarse en el momento adecuado, oportuno. Por ambas razones, pero sobre todo para poder sostenerse en una semiosis de las tácticas (un cierto *libre albedrío*, el logro de un espacio propio y con sus reglas, reducir o eliminar los sistemas de control exterior, usar sus signos y lenguajes, etc) el Mercado juega también a la estrategia por cuanto acepta el confinamiento pero siempre estará tácticamente *a la expectativa de un desbordamiento* del límite, de ampliar sus fronteras y de ocupar otros espacios urbanos.



Mercado “Las Pulgas”, Maracaibo, 2015. Fotografías del autor



### 9.1.3 Incluir la estrategia del otro: crear un borde de intercambio

Por lo tanto, además de otros rasgos fundamentales, este espacio ( y sin duda otros análogos en su constitución sociohistórica) son el vivo ejemplo de que ,como nos indicaba Henry Lefebvre, lo urbano se define siempre como una *tensividad* entre fuerzas con grados de antagonismo, un estado descriptivo actancial y polemológico, de dos actantes engarzados entre sí a través de programas narrativos que deben tener cuando menos algunos puntos de contacto, generalmente tácticos y estratégicos (Von Clausewitz: la mejor estrategia es la incluye la estrategia del otro). Se trata de una metáfora semiológica de la guerra entre clases y grupos sociales y económicos. Ningún trazado regulador, arquitectónico-urbanístico podrá ingenuamente o ideológicamente cancelar esta *situacionalidad tensiva y dialéctica*.

No hace falta declarar mediáticamente una guerra espectacular e hipervisible: lo urbano, desde sus comienzos es el escenario de un combate silencioso, de *acuerdos temporales o efímeros*, de rituales de paz y de convivencia política, de la violencia salvaje y de la ternura, del terror y de la seguridad. Si estamos atentos a los ritmos, gestos, lenguajes y movimientos de un mercado podremos redescubrir, allí mismo, en esa mezcla de organicidad y norma, de espontaneidad y pautas de comportamiento estables, el afuera de un combate por la vida.

### 9.1.4 *Entrainments* y sincronización.

El *entrainment* (entramado)es un término propuesto por William Condon y por Edward Hall para designar aquellos procesos que se generan cuando dos o más personas se articulan en una relación mutua a través de la intermediación de sus ritmos y sus formas de sincronización.(Condon 1974, Hall 1985)

Luego de varias décadas en las cuales varias disciplinas vinculadas al *arte del movimiento* se han dedicado al estudio del lenguaje corporal en espacios e instituciones formales e informales , fue trazándose a lo largo de la experiencia una nueva problemática en relación a los instrumentos y metodologías utilizables para poder organizar, agrupar y analizar coherentemente los sistemas y estructuras de movimientos desde una perspectiva interdisciplinar, que no estuviese muy restringida a una sola mirada. Se retorna con interés sobre aquello que los semiólogos, los antropólogos y sociólogos llamaban el estudio de los ritmos corporales a nivel social y urbano, como fue el caso de Edward Hall, Ray Birdwhistell y hoy en día Marc Augé Isaac Joseph, Elías Canetti, Carlos Delgado y otros.

Siguiendo las propuestas teóricas de Edward Hall, los entramados o *entrainments* representan en espacio teórico más amplio dentro del cual adquiere pleno sentido el estudio de los ritmos y las sincronizaciones. Los entramados o *enganches rítmicos* entre las personas parecen producirse no solo a nivel de *pautas* o reglas kinésicas y proxémicas previamente convenidas socialmente sino a niveles más profundos de naturaleza psicobiológica y conductual. Las personas, al igual que en ciertas experimentaciones

laboratoriales con máquinas y mecanismos simples o complejos se puede notar una tendencia a secuencias o momentos de sincronización: remitimos al lector a un experimento performántico del músico Ligeti a mediados de los sesenta con una cantidad notable de metrónomos analógicos.

Al comienzo de este trabajo apuntamos la tendencia a la interdisciplinariedad entre lo que todavía se denominan (aunque no con tanta seguridad) ciencias exactas y ciencias humanas o sociales. Las prácticas artísticas contemporáneas, por ejemplo, con sus teorías implícitas des-limitadas, contribuyen a hacer la diferencia en este campo de frontera epistemológica, así como también la mirada más abierta y acuciosa del científico social o del experimentador de laboratorio, se ha desplazado gradualmente hacia los espacios de conexión teórica que pueden describirnos y explicarnos mucho mejor lo que ocurre dentro de los fenómenos. Sociólogos e historiadores como Certau y Lefebvre nos han generosamente donado una mirada diversa sobre lo urbano, lo cotidiano y sus ritmos. Veremos. Más adelante de esta investigación algunas aplicaciones del método de la deriva de Michel de Certau, del *Ritmoanálisis* y la *psicogeografía* de Henry Lefebvre. (Certau 2010, Lefebvre 1991)

A nivel del *ritmoanálisis* de las *proxémicas cotidianas* de la ciudad de Maracaibo, este mercado contiene toda una riqueza de situaciones, escenarios y pautas de movimientos. Sabemos que la forma y diseño del espacio es un factor fundamental para la coreografía posible de los cuerpos y de las prácticas simbólicas ciudadanas. Este mercado, aún estado dentro de una suerte de *confinamiento* (y a la vez burlándolo en sus fronteras), construye en su interior un retículo de caminos, vías, calles internas que rememoran la vieja trama urbana del Saladillo, una red abierta de trayectorias posibles y de proyectos de lectura. Se ha venido desarrollando en una forma bastante libre dentro de un enorme *containers* de cemento de gran altura: la necesidad junto a la inventiva popular ha aprovechado estos espacios y sus limitaciones técnicas para organizar en su interior un mundo-otro que contrasta con las trazas, huellas y marcas indiciales de los planificadores de la urbe moderna.

Esto lo reviste amablemente de ese anacronismo lúdico característico del código de la tradición urbana popular del mercado: esa persistencia tenaz en mantener y sostener determinados tipos de pautas y ritmos de contacto, formas de atención y de conversación, ritos de pasaje, maneras de hablar y de moverse, formas de exponer y de vender los bienes y productos. Un tipo de *entrainments*, de entramado local y de *enganche de signos* y marcas corporales. Los mercados tienen su ritmo, sus sincronizaciones. Pero de cierto tipo. Un mercado como este parece oscilar siempre entre la pauta y la permisividad del viajero que se interna. Ciertamente existen pautas de conducta, pero las *penalizaciones por omisión*, como dice Erwin Goffman se resuelven de manera muy distinta que en el interior de un espacio logotécnico.

### 9.1.5 *Entrainments* y cadenas de acciones: la *pauta abierta*.

Una *cadena de acciones* es definida dentro de la kinésica y la teoría de la acción como la manifestación superficial de una regla gramatical que establece, con menor o mayor grado de libertad, el orden y el tipo de acciones que debemos cumplir al desarrollar una actividad.

Generalmente las *logotécnicas* se basan en *secuencias rígidas de carácter algorítmico* sin ninguna posibilidad de alterar el orden de acciones a no ser que la persona no tema ser penalizado por la omisión. En el caso de omisiones involuntarias el sistema algorítmico de acciones puede ofrecer un mecanismo paralelo de ajuste pero dentro de ciertos tiempo muy reglados: como cuando queremos (sabiéndolo o no) saltarnos una cola en un *supermarket* u olvidamos la secuencia técnica permitida para entrar al metro.

Se trata de *pautas cerradas* o semi-cerradas que disponen de un tiempo determinado previamente para que la persona *corrija* su paso por el algoritmo. En caso contrario debemos *reiniciar* de nuevo desde el comienzo hasta integrarnos al ritmo causal.

Es lo que ocurre cuando usamos internet y queremos navegar por ciertos espacios virtuales. Son accesibilidades y cadenas de acciones y usos que en su estructura profunda se basan en sistemas algorítmicos de bifurcaciones elementales en la cual a cada paso el usuario debe resolver *pequeños dilemas* decisionales. La sumatoria gradual de estos dilemas situacionales matemáticos representa la *cadena accional* que hace posible el *entrainment* entre el mundo virtual y el usuario.

La kinésica-proxémica de un *supermarket* no está muy lejos de esta *semiosis binaria* pues, excepto por la aparición de algunos dispositivos alternos y paralelos de carácter espectacular y mediático, supone siempre *cadenas accionales cerradas*, lineales, donde la *omisión* (voluntaria o no) es *penalizada amablemente* invitando a las personas a retomar el lugar requerido o a *repetir la acción* que faltaba antes de pasar a la siguiente. Aunque simulen lo contrario se trata de *pautas cerradas*. Las pautas cerradas, como ocurre sin duda en otras situaciones culturales como en los ritos, las maneras de mesa o en las conductas aceptadas en el uso del espacio urbano, no son de por sí negativas o positivas pues depende del contexto global en el cual están insertadas. Su valoración es relativa a los códigos que la sostienen dentro de sus espacios de producción social del sentido.

Pero, al mismo tiempo, esta relatividad debe ser considerada como una *formación discursiva*, ideológica. Sobre todo cuando ya sabemos con bastante certeza que la ciudad contemporánea está atravesada y organizada por una multiplicidad de *dispositivos* (Agamben 2002) que se encargan de vigilar, controlar, cuantificar los actos y gestos que hacemos a diario: un buen ejemplo de esta situación es sin duda la ciudad norteamericana, sobre todo las capitales y ciudades grandes (el caso de Miami, Orlando y Houston es

sintomático) en las cuales un enorme, invisible y sofisticado sistema panóptico cubre casi todo el espacio para controlar el respeto por las normativas de comportamiento social en el espacio público. Edward Hall diría que se trata de ciudades de *contexto cultural bajo* caracterizadas por la *continua reiteración de reglas de conducta* y una muy baja internalización placentera de las reglas de penalización.

El mercado popular no posee sistemas generales de vigilancia o, cuando menos, de esa naturaleza. No tenemos que sentirnos vigilados y nuestras derivas y trayectorias poseen un mayor grado de libertad: nuestra condición como *viajeros interiores* pueden oscilar entre el andar anónimo, la exposición más visible, la interacción dialogada con los vendedores, el ocupar quietamente un sitio para observar cómo se producen los ritmos de entramado y la sincronización de los cuerpos. Las pautas son abiertas aún teniendo como tales un código de organización interno. Puedo seguir o no el eje central de una pauta de *acercamiento*, de *diálogo*, de *contacto* o despedida. Introducir variaciones personales sin alterar el ritmo del flujo del movimiento.



Maracaibo, mercado “Las Pulgas”. Desbordamiento y ocupación del espacio.. *Wikimakia.org*.

### 9.1.6 Derivas, trayectorias.

En su estudio sobre lo cotidiano Michel de Certeau nos propuso dos conceptos clave para comprender en profundidad, la producción de sentido que se genera a través del uso-consumo de la gente común del espacio de las ciudades: la *trayectoria* y la *deriva*.

Las trayectorias son los desplazamientos y movimientos que la gente produce en su uso-fruición del espacio de la ciudad y que no coinciden con el trazado regulador y planificado del especialista, con la geometría de la arquitectura y del urbanismo. El concepto ampliado de la deriva fue un elemento clave en las poéticas urbanas propuestas por el Situacionismo Francés de los años sesenta.

La *trayectoria* es la expresión de algo más profundo de naturaleza polemológica y sociocultural como lo es el ámbito de la táctica. Las trayectorias son los elementos constitutivos de las redes espaciales y gestuales que producimos como *una escritura que se superpone* (o mejor, sobreimpone) a las escrituras planificadas, dominantes, de la ciudad. Las derivas son el producto de *movimientos alternativos* no planificados de antemano que la gente realiza en determinadas situaciones y condiciones en relación a la estructura abierta de una *psicogeografía* (Lefebvre, 1991). La deriva genera redes de trayectorias, convergentes o no, lineales o no, de mayor o menor fuerza, repetitividad e intensidad. La deriva puede tener la metáfora visual de una *partitura* hecha de muchos recorridos cruzados, aislados o solitarios, divergentes, concentrados.

El Mercado de Maracaibo permite, con sus salidas y entradas múltiples, calles internas e intersticios, zonas de diverso carácter, el ejercicio de la deriva y el trazado de trayectorias que pueden resolverse de varias maneras una vez que entremos en su espacio. El espacio del mercado no tiene un acceso principal y de un eventual control sino varios y desde direcciones distintas que no se acoplan rigurosamente a la geometría del gran *containers* que pretende limitarlo.

Al promoverse *desbordamientos y proliferaciones* de servicios el viajero interior dispone de un tiempo holgado para ejercer sus movimientos tácticos o incluso tomarse un tiempo más estratégico, ubicarse fijo en un lugar (comer algo, tomarse un café, conversar con un vendedor, etc) y desde ahí desplegar su mirada. La deriva y las trayectorias subyacentes permiten construir lugares tranquilos de observación de los ritmos y las sincronizaciones que se producen en la interacción entre los cuerpos, el espacio, el lenguaje, los objetos y bienes. De esta manera, mucho más allá de las posibilidades que pueda ofrecer la arquitectura y el urbanismo, los mercados forman parte de esos *laboratorios urbanos* que conservan y promueven gestualidades y ritmos (tradicionales, híbridos, complejos y abiertos a varios itinerarios) a la manera de un panorama de la ciudad, a la vez histórico y contemporáneo. El mercado popular es un *genius-loci* latinoamericano, un contenedor vivo que va mucho más allá de la simple organización de cadenas de acciones y pautas reguladas: se caracteriza a nivel de sus ritmos, derivas y trayectorias por estructurarse en 'pautas abiertas y flexibles y en el entramado de un *temporalidad policrónica* (Hall 1986, Mangieri 2012). La policronía (el hecho del cruce de varios tiempos de uso simultáneos) tanto a nivel de los espacios de venta o de servicio como a nivel de la multiplicidad de trayectorias personales o grupales, hace la enorme diferencia con el tiempo *monocrónico*

del supermarket o del espacio arquitectónico-urbano organizado de acuerdo a logotécnicas y dispositivos de control.

### 9.1.7 Estrategias panorámicas e hipervisibilidad del espacio

Si la significación y la calidad del ejercicio ciudadano de la deriva y sus trayectorias depende de la reducción o supresión de dispositivos de control y de vigilancia del movimiento, los mercados tradicionales se ajustan a esta condición ya que su organización espacial no contempla casi nunca la posibilidad de que el viajero interior pueda, de un solo vistazo tener una representación global y total. La mirada panorámica y la *hipervisibilidad* que son la base también de toda sociedad del espectáculo (Débord 1969, Lefebvre 1974) está ausente del mercado popular. La densa red de espacios y caminos internos, su propio desbordamiento, la variedad inclasificable a veces de objetos y bienes, la diversidad de etnias y procedencias culturales se acopla a una kinésica con ritmos variables( dentro de una misma gran coreografía) y a una proxémica de lo cercano, al juego y la adaptación permanente del transeúnte a la *distancia corta*, a veces casi íntima, en el desplazamiento cuya velocidad proviene de una multitud en movimiento que va estableciendo sus propias reglas de desplazamiento, sus cadencias.

Un rasgo común a los grandes centros comerciales, los *malls* o catedrales del consumo como los llama Beatriz Sarlo (Sarlo,2009) es el dispositivo panorámico articulado con el dispositivo de la *hipervisibilidad*. El sistema del *observador total* que desde un lugar puede tener la imagen de todo lo que ocurre (en realidad *nada*) y el sistema de la *transparencia total* de las actividades, el hecho de poder *ver* y *ser visto* al mismo tiempo. El mall, mucho más que el supermarket, despliega ambos dispositivos como un *código de espectacularización*, un teatro de operaciones que transforma la vigilancia en auto-vigilancia y en una falsa sensación de seguridad total.

En este escenario los ritmos y las sincronizaciones de los cuerpos están determinados por ambos dispositivos y la temporalidad, aún teniendo algunos rasgos de policronía, se ve reducida a las posibilidades que ofrece una geometría espacial muy reglada por lo hipervisible y la escena permanente de una transparencia absoluta. El cuerpo no puede no dejar de ser visto y en consecuencia la *exhibición* viene a reglar casi todas las pautas posibles y las *cadena de acciones* que las conforman. Puede parecernos normal y sin consecuencias, pero aquí radica uno de los rasgos más fuertes y determinantes a la hora de estudiar la kinésica y la proxémica en los espacios urbanos. Se trata sin duda de un factor, una variable considerada *disciplinariamente* como externa al campo de la corporeidad pero no debe ser así. Hoy es imposible y finalmente ineficaz teóricamente separar los modelos y categorías



de la *semiótica del cuerpo* y del movimiento de la *meta-observación* que nos ofrece la teoría ideológica de los dispositivos que se insertan en lo cotidiano.

Los mercados todavía vivos en nuestras ciudades no están inscritos en lo panóptico o en un régimen de espectacularidad, o en un sistema de la transparencia de las acciones y los movimientos de los cuerpos. Esto permite la realización de *derivadas* propiamente dichas y el trazado táctico de *trayectorias*. Este es para los sociólogos e historiadores de lo cotidiano un rasgo estructural de la resistencia, la tenacidad y la *reproducción simbólica de lo vivido* en el transcurso del día a día de las clases sociales medias y bajas, sobre todo de estas últimas, que son aquellas que ocupan y mueven este tipo de espacio urbano.

### 9.1.8 Ritmos y sincronizaciones.

Una mirada transdisciplinar sobre la noción de *ritmo* resulta para nosotros fundamental. Entendido como la reiteración de ciclos, actos, movimientos o situaciones con un principio de regularidad, el ritmo debe ser visto cuando menos desde tres o cuatro perspectivas: (a) el ritmo biológico del cuerpo, b) el ritmo circadiano y ultradiano, c) el ritmo cultural o sociosemiótico, d) el ritmo cerebral, neural.

Estos cuatro tipos de ritmos pueden cruzarse buscando relaciones y sentidos. la tendencia de las investigaciones apunta al entrelazado de estos ritmos.

Un *mall* abierto las 24 horas es sin duda un signo casi ineludible de lo urbano, de lo metropolitano, pero problematiza su relación con los ritmos biológicos, circadianos y muy probablemente en relación a los otros ya mencionados, si bien establece evidentemente un nuevo código urbano de uso y fruición para el ciudadano. La pregunta clave, aparentemente banal es : *¿sincronizar con qué, con qué cosa?*. Si mi cuerpo tiene un propio y silencioso ritmo (incluso bastante desconocido y obviado todavía) y tiene una tendencia a una serie de cadencias regulares, ¿con qué, quién o qué cosa sincroniza mi cuerpo en una situación, en un contexto determinado?.

El semiólogo interesado en la kinésica y los ritmos, no puede dejar de lado completamente el conocimiento de que nuestro cerebro posee un número reducido de *ritmos neurales* y que el ritmo más bajo, que debería activarse en el sueño profundo, es de *cuatro a cinco pulsaciones por segundo*. Nuestro cuerpo siempre está en el ritmo, un ritmo interior. También nuestro corazón, la respiración, la circulación de la sangre, tienen sus ritmos y sin duda, junto a la rítmica cerebral neuronal, trazan el esquema de una partitura fundamental, de orden neuro-biológico que antecede (teóricamente) al establecimiento y organización de los ritmos culturales en general.

No tenemos que trabajar en el sentido positivista de restringirnos solamente a encuestas, pruebas de laboratorio, experimentos aislados del contexto. Esto es viable pero nos aporta en definitiva muy poca información eficaz. Sabemos que los métodos sociológicos,

etnográficos, semióticos, pueden de hecho recurrir a los datos que aportan ese tipo de trabajos científicos. Pero preferimos, y eso es adecuado, la observación directa, participante, la lectura a través del otro, el trabajo de la interpretación de los hechos más que la descripción como tal.

## 9.2 Las aceras: los sincronizadores silenciosos.

En las ciudades venezolanas el espacio público de la acera ha ido perdiendo valor y progresivamente, a pesar de varios planes urbanísticos puestos en marcha desde finales del siglo XIX hasta hoy. Sin embargo no puede obviarse su activación y de algún modo su presencia, aunque fragmentaria, como objeto de estudio.

A nuestro modo de ver en Venezuela no se ha consolidado una cultura del uso de la acera en sentido amplio. Uno de los factores ha sido sin duda el fuerte y agresivo proceso de apropiación del espacio público o potencialmente público de parte de los intereses privados y por otra parte la discontinuidad de planes locales orientados al diseño eficaz de estos espacios urbanos que, cuando menos hasta hoy, son el signo que más caracteriza el discurso de la ciudad contemporánea. Con la excepción de las ciudades estadounidenses más pobladas o de las ciudades planificadas independientemente de los contextos culturales e insertadas en un territorio como ha sido el caso de Brasilia o de Ciudad Guayana en Venezuela. En este tipo de ciudad predomina el tráfico y flujo automotriz y la acera ha perdido completamente su valor, a veces por la promoción equivocada de monumentalismos visuales, experiencias de laboratorio arquitectónico inconclusas, la aplicación ciega de teorías funcionalistas o sencillamente la falta de una competencia interdisciplinar.

A pesar de esto se manifiesta una persistencia y una *tenacidad* en el uso ciudadano de la acera. Aún siendo reducidas o discontinuas la gente las recorre y expresa allí sus ritmos y al mismo tiempo su horizonte de expectativas en cuanto al hecho de desear este tipo de espacio como uno de los más expresivos y significativos de una ciudad.

Las aceras generalmente forman parte de todo un sistema que asegura (controla, permite, acompaña) la *circulación de los cuerpos*. Se inserta en un sistema de espacios y dispositivos físicos, analógicos, mecánicos y digitales. Superficies de diferente amplitud, cambios de niveles, escaleras, pendientes o rampas, cruces, semáforos, señales e indicadores visuales.

En Venezuela, las ciudades que hemos observado e interpretado, poseen diferentes *ritmos de acera*, con variaciones superficiales importantes en cuanto a los pequeños ritos de interacción, la formación de *coreografías urbanas* (Delgado, 2010) y sus dinámicas kinésicas y proxémicas (Birdwhistell 1974, Hall 1976), sus *frames* de interacción dramática (Goffman, 1974). A nuestro modo de ver podemos encontrar y describir algunas constantes, una suerte de gramática profunda con rasgos en común.

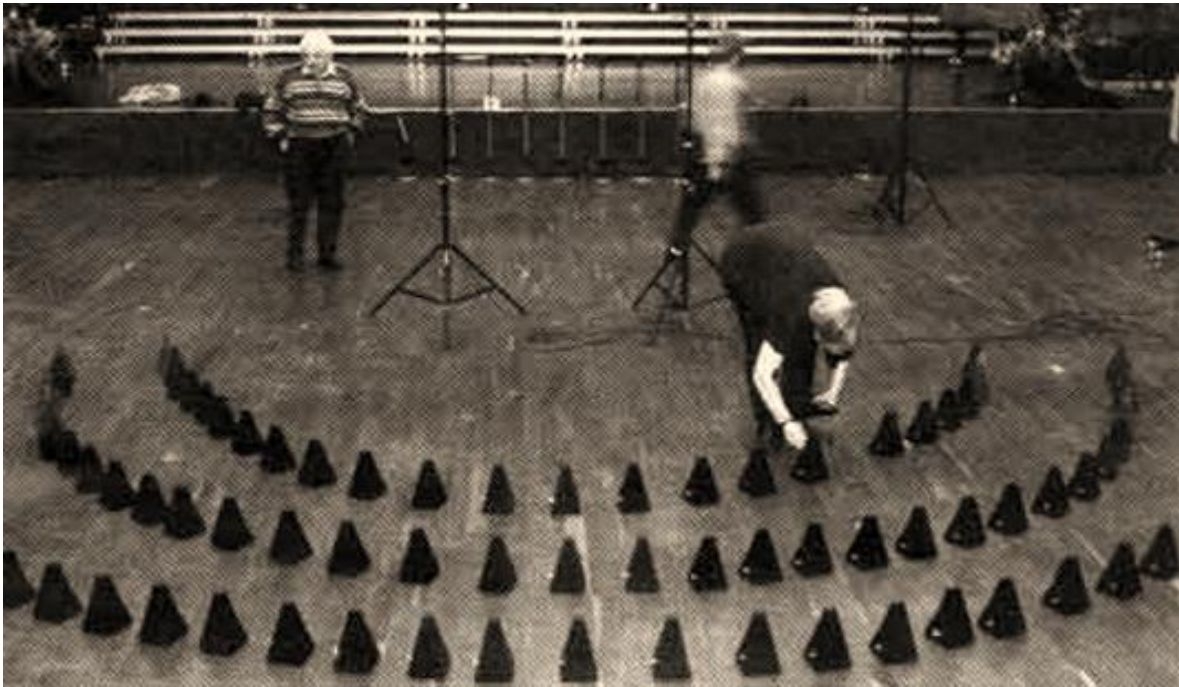
Caracas, Maracaibo, Barquisimeto, Mérida y otras ciudades venezolanas y latinoamericanas poseen ritmos y sincronizaciones diversas pero hay un eje de sentido que las atraviesa determinado fundamentalmente por el rasgo de la *diversidad* y el sincretismo cultural de la gestualidad que se expresa en diversas y simultáneas calidades del movimiento. Se confirma el rasgo de la *heterogeneidad* y la *diversidad* de la vida cotidiana (Certeau 2010, Heller 1980). Las interacciones pueden por un lado leerse como diversas desde el lado de los tipos de interacción y del modo de resolverlas, pero entre ellas existen *algunas invariables* que provienen de uno de los rasgos sociohistóricos más relevantes de la ciudad latinoamericana como lo es el carácter de su formación sociocultural a partir de finales del siglo XVIII hasta hoy. Lo hemos denominado con la etiqueta de *criollización*. En cuanto *encuentro pluritétnico* y *multicultural* muy pronunciado y creciente a partir de lo que José Luis Romero denominaba como la fase de la ciudad criolla (Romero, 1990).

Todas las ciudades latinoamericanas actuales, a excepción de muy pocas, se caracterizan por un nivel de diversidad muy alto. No existe, en los centros históricos, e incluso en los espacios no centrales, una rutina especializada de rutas y encuentros entre ciudadanos, unas rutinas estables en las cuales podamos leer continuidades y redundancias. Las zonas de ritmos más reiterados y hasta cierto punto estables (el juego de ajedrez, los encuentros de amigos habituales en el café, etc) son alterados y rodeados por coreografías diversas y múltiples.

Salvo algunas excepciones como es el caso de las ciudades temporales, *efímeras* y *estacionarias* de las fronteras, donde toda la energía de funcionamiento está orientada no tanto a crear lazos de interacción y de convivio, sino a la explotación de recursos y la formación de riquezas privadas, como en la frontera de Venezuela con Brasil y localidades semejantes (las ciudades campamento).

La diversidad y *alta heterogeneidad de la ciudadanía* que aún (por suerte) no ha terminado de concluir, impiden la instalación en una *gestualidad dominante*. Este es el rasgo fundamental a partir del cual proponemos a lectura de los ritmos urbanos, de un ritmoanálisis que además de este rasgo considere otros códigos y lenguajes reguladores o expresivos (Lefebvre, 1991).

Tenemos entonces un sistema semiótico *multiplanar*, resistente al análisis, al observar que las personas que hacen uso cotidiano de los espacios ciudadanos aún expresan un *dilema* entre dos estados posibles: comportarse o no de acuerdo a una norma social, los rituales y códigos del encuentro, del saludo, de la cortesía, del mantenimiento del flujo, etc. Pero al mismo tiempo se produce un ritmo y una sincronización que aunque no es única y permanente tiene marcados períodos de enganche silencioso: como ocurre en la pieza de los cien metrónomos activados en la performance sonora de Ligeti ( “Cien metrónomos para hacer música”, Poema sinfónico, 1962 [www.wikitecamc2.com](http://www.wikitecamc2.com))



Gyogy Ligeti, 1962. *Poème symphonique*. ( youtube)

Los *sincronizadores* son sujetos humanos o dispositivos que internamente o externamente al conjunto emiten señales silenciosas de enganche, de *entrainment*. Edward Hall ponía un gracioso ejemplo a partir de la observación del juego aparentemente desordenado de uno niños en el patio de recreo de un colegio (Hall,1987):

A un primer vistazo, no podemos notar que existe de algún modo una *sincronización* entre la *multiplicidad de movimientos* que ocurren *simultáneamente* pero, al filmar la escena y volver a verla varias veces en *cámara lenta*, vemos que allí, hacia el borde de los juegos, casi pegado a las paredes que limitan el patio había un niño que se movía siempre alrededor de todos y que funcionaba como un *sincronizador externo* a toda la *coreografía infantil*. Su movimiento *centrípeto*, y su *cadencia* promovía un *enganche silencioso* entre los cuerpos y los varios planos de acción hubieran formado parte de una *secuencia rítmica* si convertimos el movimiento del niño-sincronizador en una *partitura de fondo*.

En el *flujo de las aceras* existen sincronizadores. Humanos o no. Puede ser incluso el andar de un perro, de un vendedor de loterías que marcha *a contracorriente* de la multitud y que logra disminuir la velocidad sin alterar, sin chocar con nadie, como el lento caminar del monje budista contra la multitud en el film “Baraka”, o como pudimos observar, el andar seguro, rítmico y pausado de una señora con su carrito del mercado.

Ciertos ritmos particulares logran generar un *entrainment* y funcionar como sincronizadores silenciosos. La acera es un buen campo para el estudio de los flujos, pero es un flujo con significados diversos, a menudo casi opuestos. Se producen *flujos automáticos* muy alejados de nuestros ritmos corporales, que generaran stress (Jacobs,1970) y al mismo

tiempo flujos más orgánicos, en el sentido de Csikszentmihalyi, *reguladores del stress* y que permiten alcanzar estados de observación y de relativa relajación (Csikszentmihalyi, 1998).

Este segundo efecto del caminar en la acera es muy relevante si recordamos que para que el ser humano pueda tener una *experiencia orgánica de apropiación no traumática* del entorno requiere don anterioridad de un nivel básico de relajación y de concentración. La acera a veces, hemos notado, probablemente por sus dimensiones, el diseño de mobiliario urbano, permite ser la plataforma para ese proceso de flujo.

### 9.3 La plaza y los centros históricos

Hemos elegido en este punto dos films documentales de Andrés Augusti. El primero es un estudio etnográfico de la Plaza mayor de Mérida. El segundo es un documental filmado en varias ciudades latinoamericanas (México, Bogotá, Quito, Buenos Aires y Mérida) cuyo espacio de referencia principal es el casco histórico y sus plazas mayores. Augusti es un cineasta y antropólogo social que desde los años ochenta se ha dedicado a la investigación documental del gesto y del movimiento del venezolano en espacios públicos.

Los films, se focalizan en la gestualidad y el movimiento de las personas en su diario transitar y del permanecer. Estos dos films hacen uso de los recursos de postproducción digital de edición para crear un discurso artístico cinematográfico y proporcionar elementos para una lectura de los ritmos urbanos en el seno de lo cotidiano.

Este tipo de materiales pueden ser el soporte para la búsqueda de procesos de sincronización y de *entramados gestuales*, la búsqueda de una posible homogeneidad a nivel de ciertos rasgos o de una heterogeneidad radical que impediría la aplicabilidad de un modelo único de descripción y de lectura semiótica y etnográfica.

La tesis es la de la existencia de *sincronizadores silenciosos* (sobre todo por el enfoque que hemos elegido en nuestra investigación) y del fenómeno del *entrainment* o enganche-entramado de las personas, dos factores que están en la base de la organización humana de los ritmos y sus dinámicas. El foco central es, como hemos visto, el *ritmo cultural*. Los otros niveles rítmicos (biológico, neural, circadiano, etc) constituyen aquí niveles y conceptos muy importantes sin duda pero situados fuera del foco central de esta fase de la investigación. Si se observan y pueden postularse conexiones entre ambos es a partir de los ritmos, la kinésica y la proxémica de las personas interactuantes en los espacios de lo cotidiano.

Por último, reintegrando el componente histórico estos elementos y conceptos deben volver a explicarse en el interior de una *semiótica de lo cotidiano*. El nivel más amplio de comprensión y de interpretación en este caso. Es este nivel teórico el que nos ofrece el marco de algunas categorías de mayor amplio espectro como la deriva, la trayectoria, el

retículo, la táctica y la estrategia de los movimientos, la semiosis de la habilidad y la perseverancia de las personas.

### 9.3.1 Trayectorias y retículos: atravesamientos y zonas de observación.

Los *tránsitos* por estos espacios no completamente reapropiados aún por la gente, son atravesados diariamente a través de tácticas más que estrategias propiamente dichas. Esta multitud diversa y cambiante, *imposible de clasificar* con un sistema clásico en forma de árbol, atraviesa estas zonas y establece pequeños *retículos de intercambio e interacción*, prefiere *aislarse* por un cierto tiempo y *contemplar* las escenas, unirse a un flujo estable y permanente, o simplemente *pasar* y conservar un cierto grado de *anonimato*.

La mayoría de estas personas no habitan el centro de la ciudad sino que tienen su residencia en zonas más alejadas, periféricas o incluso (lo que es muy común en las ciudades capitales) en ciudades menores cercanas y cuya conexión diaria posee horarios e itinerarios que permiten movilidades distintas y varios niveles de permanencia en la capital. Esto es sin duda un factor importante al tratarse de un gran porcentaje de gente que atraviesa, camina esos lugares, permanece un tiempo en ellos para luego retornar. Se cruzan las figuras del *pasajero* y la del *viajero*.

Es una situación de *efectos de paso*, transicional. Se observan al mismo tiempo grupos y personas que has establecido una *pauta*, una rutina de repetición más o menos constante. Son, además de otros tipos, los sincronizadores de una *temporalidad interna* de estos espacios. Habitantes y *habitantes* del lugar que *conservan sus territorios*, a veces con resistencias y tenacidades muy intensas: ancianos lectores, fumadores empedernidos, vendedores de artesanía, de libros usados, de algunos alimentos y de café. También hay otros sincronizadores de *velocidades aún más bajas* como los actores callejeros que hacen las *estatuas vivientes*, los *mendigos* que permanecen fijos en un mismo sitio durante toda su estadía.

En las aceras perimetrales a las plazas cambia completamente el *esquema rítmico*. Nos encontramos a apenas algunos metros de distancia del centro de una plaza y la situación de entramado y *enganche* se modifica. Las aceras, las *esquinas* y algunas zonas cercanas nos muestran coreografías distintas y las zonas de mayor velocidad de movimiento se van produciendo *hacia los bordes* de las plazas, mientras que a medida que nos acercamos al centro, donde por lo general hay un monumento celebrativo, las velocidades se reducen. La gente observa, toma alguna fotografía o un *selfi*. Se establecen pequeños grupos de encuentro, de fumadores, de jugadores de cartas, de estudiantes.

Es la relación entre un *espacio sociópeto* (que mueve hacia el centro y hacia adentro del espacio plaza) y de un *espacio sociófugo* (hacia afuera y los bordes) (Hall,1986). La zona de *transición coreográfica* entre uno y otro es la acera de la plaza y cuando esta se confunde con el plano general del pavimento se va construyendo allí, en ese primer borde



interno, una pauta de enlace, una transición de velocidades y de gestos. Las velocidades de paso parecen acoplarse al monumentalismo del centro de la plaza y al rasgo de fijeza histórica que comunica el monumento centrado (un prócer, un político, un notable).

De hecho, salvo muy raras veces, vemos gente corriendo a gran velocidad en los espacios de una plaza o en sus bordes (salvo cuando se realizan performances y actividades de otro tipo no cotidianas). Los artistas callejeros de hecho prefieren realizar sus performance estáticos en estos espacios más que otros: aquí se produce y predomina el ritmo del caminar pausado que permite el ejercicio de la mirada en casi todas las direcciones del espacio circundante. Apoyados en este *ritmo acompasado* (que la gente comprende y sigue día a día) pequeños grupos de artesanos, vendedores, lectores de tarot, de periódicos, disponen sus bienes y servicios a la vista y al ritmo del viandante cotidiano.



El acontecimiento de la *quietud*: el placer del *anonimato* temporal y rituales de contacto urbano: el *enganche silencioso* de los cuerpos en la ciudad. [www.histoireurbaineparis.com](http://www.histoireurbaineparis.com)

### 9.3.2 Dramaturgias del gesto: quietud y ensimismamiento

La *dramaturgia del cuerpo* en estas plazas de capital que ocupa la centralidad de los espacios es una *kinésica de la quietud y del ensimismarse*. Casi todos los otros pequeños y breves performances que se suceden en el día se cotejan con ese primer estado general de la conducta. Se trata evidentemente, como en toda *psicogeografía* sobre un territorio, de

marcar temporalmente un *croquis personal* dentro de un itinerario que puede ser repetitivo o no. La forma del espacio promueve el trazado de *croquis personales* y a su vez, estas trayectorias se enlazan y desenlazan en el interior de un ritmo general.

Pero el ritmo de todo el espacio está determinado en principio por los sincronizadores que ocupan el centro o lugares cercanos a este, hacia los bordes: los ciudadanos que ocupan los asientos a la sombra, los artesanos que han *marcado lugares* semi-fijos, las prostitutas que dominan lugares y trayectos breves de observación y de *exhibición controlada* (lo que Erwin Goffman denominaba como “desatención cortés” y mantenimiento de un “espacio de reserva”). Incluso el monumento central de las plazas con su *inmovilidad de bronce* es un sincronizador que funciona como signo de un *tiempo detenido*, de *coordenadas cero*, conmemorativo en el código de la ciudad neoconservadora y neocolonial. El estado de inmovilidad no significa ausencia de ritmo: lo *inmóvil* puede ser un signo sincronizador de largo alcance.

Pero también los perros habituales, los pájaros y las palomas que se movilizan de un lugar a otro del espacio, agrupándose para recibir alimento: este *tiempo de interacción* entre el ciudadano y las animales funciona como un sincronizador rítmico para otros acontecimientos más pequeños. En forma análoga a ese niño que juega a una cierta velocidad envolvente y aparentemente en una trayectoria muy externa y ajena a la coreografía del grupo central, en el ejemplo citado del texto de Edward Hall, en estos espacios de las plazas observamos la presencia de algunos sincronizadores internos, semi-fijos y fijos. Trataremos de aportar, un poco más adelante, a partir de estas observaciones y lecturas una *tipología abierta de los sincronizadores* que pueden producirse en las interacciones del mundo cotidiano.

### 9.3.3 Montajes rítmicos y vida cotidiana.

El cine como dispositivo y los films como producción textual, han sido desde su misma fundación técnica y sociocultural, un *registro de las movilidades*, de los gestos, las actitudes y de las emociones que las personas, los grupos y las multitudes producen en sus interacciones, trazados y derivas de los espacios de una ciudad.

Es considerable la cantidad de los films documentales o de ficción que ,bien sea de una forma muy focalizada o no, parten de lo cotidiano y sus movimientos humanos, las coreografías silenciosas, descubriendo ritmos y sincronizaciones no perceptibles normalmente, aportando bien en forma directa (como el documental etnográfico) bien en forma indirecta (como en los films de ficción y documentales ) datos preciosos sobre la semiosis y la estética del movimiento humano en la ciudad.

Los documentales que hemos tomado como trabajos previos de registro han girado alrededor de plazas y centros históricos de varias ciudades latinoamericanas y nos resultan vinculados a este proyecto particularmente por el hecho de que los mismos autores y

cineastas han manifestado durante su larga trayectoria como documentalistas, que uno de los aspectos focales de su trabajo se orienta al gesto, al movimiento y a las emociones de las personas que se producen en estos espacios ciudadanos (Mangieri,2000).

Los films de Andrés Agustí y de otros creadores han utilizan una técnica mixta de registro entre lo *autorial* y lo *etnográfico*. Emplazando las cámaras en puntos fijos del espacio, o en registro abierto y automático, y también en tomas elegidas previamente o sobre la marcha de las acciones. El visionado de las secuencias, en cámara lenta o a velocidad standard, y en base a algunos ejes de lectura semiológica y etnográfica, se orientó finalmente a una edición final en la cual pudiesen visualizarse, entre otros elementos, los procesos de sincronización y la complejidad del ritmo gestual que se genera en los espacios públicos. El film que hemos tomado como base de lectura podría analizarse en principio como una combinación de la poética inaugurada por Dziga Vertov en “El hombre de la cámara” y la técnica que en forma metaficcional se introduce en el film “Diario de Lisboa” de Win Wenders.



“Memorias del gesto” y “Música de semáforos” de Andrés Agustí.

La referencia al primer film nos ofrece un itinerario de lectura centrado en la idea de que *todo se mueve en la ciudad* y que incluso los *estados de quietud*, de reposo forman parte del movimiento. Una propuesta histórica del cine ruso constructivista muy hermosa y provechosa para ubicar teóricamente una semiótica urbana de los movimientos en un contexto de análisis que sea eficaz y que evite *la falsa dicotomía entre lo móvil y lo inmóvil*. Por cierto, ha sido entre otros Gilles Deleuze quien ha conducido esta oposición

estructural hasta disolverla en otro tipo de ejes de lectura referidos más específicamente al valor del espacio-tiempo construido por la máquina cinematográfica (obviamente no siempre) como un dato fenomenológico y semiológico que somete a fuertes críticas la idea de un movimiento real que anteceda y que constituya el parámetro del valor de la imagen como signo (Deleuze,1990). En un sentido heurístico, considerándolo como dispositivo (Agamben 2002), el cine *piensa* de algún modo y a través de él podemos profundizar nuestro saber sobre la producción de sentido en el espacio-tiempo de nuestra experiencia de lo cotidiano.

### 9.3.4 Montaje dentro del montaje y un solo actor con dos programas narrativos.

El film de Wenders es un relato de ficción que alega a favor de lo que podríamos denominar como *cine-cine* (recordando a Jean Luc Godard y su teoría de la imagen fílmica). En este film el protagonista es un sonidista que acude al llamado de un amigo, un documentalista que mantiene una suerte de secreto, hasta que revela la técnica de producción en un film silente editado en base a las tomas de cámaras fijas colocadas en puntos estratégicos de la ciudad. El film de Vertov, un clásico reconocido, se propone poner siempre en movimiento la cámara como un ojo mecánico-orgánico móvil y construir luego a través del montaje el film urbano por excelencia (siguiendo el programa estético constructivista de este momento histórico).

El film de Augusti apunta a esos mismos objetivos: un *montaje de un montaje*. La gente se mueve y actúa en los espacios urbanos a través de ritmos y sincronizaciones silenciosas, a veces imperceptibles en condiciones normales que constituyen un *montaje de sincronizaciones* que no se ofrecen a la mirada panorámica de un observador panóptico. Se requieren *varios puntos de vista* o una cámara emplazada en *lugares no panorámicos*. El film, la fotografía u otro medio de *registro cinematográfico* como los actuales dispositivos digitales portátiles, es el que nos revela en otro espacio-tiempo de la producción, ese montaje del montaje.

En la ciudad se produce diariamente un *gran montaje* en varias modalidades (paralelo, en secuencia, alternado, por encaje de inserts, etc) de gestos y de acciones, de desplazamientos y velocidades de cuerpos y de máquinas, Sincronizadores humanos alternan con sincronizadores mecánicos y digitales, entre ellos existe un juego estratégico permanente de *acuerdos y desacuerdos*, contratos temporales implícitos y sobre todo una *narrativa polemológica* : por un lado, los tránsitos, las trayectorias y los retículos que la gente produce no coincidirán nunca completamente con los discursos urbanísticos y las logotécnicas, y por otro lado la ciudad contemporánea es , más que un lugar estable y el escenario de una sola representación simbólica dominante, el *espacio dramatológico de tensiones, conflictos y acuerdos* entre *actantes y actores* que trazan y producen espacio desde muy diversas perspectivas ( Mangieri,1994,2007). Augusti hace uso de la cámara

lenta, la toma en mano, tomas fijas y congeladas, del montaje en el plano articulando las imágenes recurriendo lo menos posible al corte seco.

El resultado es un *montaje opaco*, que permite el distanciamiento y percibir situaciones y gestos que van enlazándose en el transcurso de lo que ha sido filmado un mismo día o en varios. Pero lo más interesante es que, como resultado del montaje de lo que ocurre diariamente en ciudades distintas, el film muestra ritmos y sincronizaciones semejantes y permite la lectura de coreografía general que atraviesa la gestualidad y las acciones que ocurren en diferentes plazas y espacios públicos de la ciudad latinoamericana. Uno de los sincronizadores que aparece es el *semáforo* y el narrador interno juega siempre con ubicarse en ese punto de visión. Pero aparecen otros sincronizadores que motivan al *entrainment*: los gestos y ritmos de las personas que ocupan lugares más fijos y más estratégicos, viandantes de mayor edad que parecen regular las velocidades de los otros e imponer una velocidad en el caminar. Aquellas personas, al igual que el ejemplo de Edward Hall, que sin exhibirse intencionalmente actuarán como sincronizadores desde la periferia de la escena o atravesándola. Las personas en estos espacios centrales e históricos, rivalizan con los vehículos y el tránsito automotor, pero establecen *breves convenios silenciosos de circulación* de manera mucho más reiterada e intensa que en otras zonas de la ciudad. El peatón dispone allí de sus *tácticas diarias* para imponer sus ritmos y al mismo tiempo coordinarlos con los sincronizadores internos al espacio.

Este registro, entre automático y autorial, permite corroborar por ahora algunas cosas importantes. La gente produce sus gestos y estos son sincronizados en una alternancia que depende del dominio de uno u otro sincronizador, pero dentro de un cierto ritmo general o coreografía urbana. Siendo *lo visual* y *lo sonoro* lo que predomina en la interacción cotidiana actual, aparecen y reaparecen, se difuminan o intensifican en pautas generales en relación a fuentes o emisores sonoros y visuales. Parece que los estímulos o signos sincronizadores más eficaces son aquellos más visibles y audibles pero dentro de ciertos umbrales.

Dentro de las condiciones ambientales normales, los sincronizadores operan generalmente con intensidades bajas o *puntuales*, bien sea por estar diseñados como dispositivos adecuados o también porque se percibe una doble tendencia en los sincronizadores humanos de orden ecológico. Cada persona opera en dos direcciones y dentro en mismo sentido de orden *psicomotriz* y *psicológico*: por un lado (1) entiende la necesidad y la oportunidad de *entrar en un flujo colectivo* más o menos continuo dentro del cual ejerce un nivel de *anonimato* e individualidad expresiva, pero al mismo tiempo (2) debe estar en un *estado de alarma o de vigilancia* para no infringir las pautas y el orden de las *cadena de acciones implícitas* en esos escenarios públicos.

Al visionar el film varias veces con atención se pone de manifiesto todo un *display* de gestos y de actitudes silenciosas que pueden incluirse en estos dos modos. No podemos

afirmar que se trata de una sola narrativa. Por el contrario (y esto corrobora la tesis de los sociólogos de lo cotidiano) siempre habrá como mínimo dos programas narrativos con dos *figuras temáticas y figurativas* que rivalizan o deben coordinarse entre sí para que el actor tienda a realizarlas en forma paralela: el primer relato del *viajero interior y transeúnte* es el deseo del *contacto, de fluir, hacer trayectorias* y el segundo corresponde a la figura de la *reserva*, la conservación de una autonomía y de *grados de libertad*. Este parece ser uno de los rasgos fundamentales del gesto en nuestras ciudades ya a partir de finales del siglo XVIII hasta hoy, y lo mismo podría afirmarse en relación a muchas ciudades globalizadas del mundo, con pocas excepciones locales.



*Finding flow*: la irresistible experiencia del movimiento continuo y sin obstáculos...

#### 9.4 Flujos

La relación entre las *pulsaciones* básicas de los ritmos cerebrales y los ritmos más externos *propioceptivos* y *exteroceptivos* ,nos parece muy importante. Al adoptar, entre varias derivas y trayectos realizados, ciertos *lugares de observación*, nos percatamos de que predomina la continuidad del flujo. Algo que también experimentamos cuando (entre quejas) seguimos el tiempo y el ritmo de una cola que se mueve, cuando nos encontramos entre un grupo grande de personas que se mueve hacia las taquillas de un estadio de fútbol o también cuando entramos y nos desplazamos en la multitud de un concierto de rock. Son *coreografías urbanas de flujo*.

Los ritmos cerebrales poseen una *fuerte tendencia a la continuidad* una vez que nuestro cuerpo *accede* a uno de ellos. El cuerpo tiende a sostener por un tiempo variable las



relaciones entre el ritmo interno neurobiológico y el ritmo externo (exteroceptivo y ambiental). Evidentemente es un tema explicable a través de la cibernética en cuanto, todo organismo vivo funciona en última instancia en un juego permanente de regulación entre la forma y organización propia y la entropía que se produce en los procesos de interacción con el medio o el contexto. Para esto el cuerpo recurre continuamente a procesos de *feed-back negativo* que empujan los procesos continuos de *ajuste* y adaptación al entorno.

Hay situaciones espaciales y contextuales donde el enganche o *entrainment* básico cuerpo-ambiente es *casi perfecto*. Es decir, cuando no habiéndose aún adaptado completamente a una nueva exigencia del entorno no-controlada y no necesitando todavía hacerlo, el cuerpo prácticamente *adapta su entorno a sus ritmos internos* en un proceso de retorno de la información pero que todavía puede hacerse dentro de una *relación orgánica* (que llamaremos simétrica y de *conversión* mutua) entre la corporeidad actuante y el medio, el espacio, los objetos que están a su alcance.

Este rasgo de “un entorno a alcance del cuerpo” no es solamente en el sentido existencialista del cuerpo-espacio *hodológico* que planteaba Jean Paul Sartre (Sartre, 1975) sino también físico-instrumental y semiológico a fin de cuentas, pues abre el tema hacia un entorno de producción de sentido en el cual la interacción requiere como condición que el mundo de las operaciones y las prácticas se encuentre “a la mano” a distancias determinadas de nuestros cuerpos. Aquí se abre todo el panorama de una teoría semiótica de las extensiones y vinculado a nuestro campo de estudio, de los *dispositivos* y *prótesis* que colman esta relación instrumental o la sobrepasan sin realmente consumarla.

Si bien en un *supermarket* o en las tiendas de un *mall* metropolitano todo parece “estar a la mano” no es realmente así. Todo un *display* de medios no favorece las mediaciones necesarias. El “estar a la mano” de un mercado tradicional se vincula con una proxémica de lo cercano y una kinésica del flujo. Pero puedo decidir si formo parte o no de los grupos que se desplazan a ritmos regulares de mayor o menor intensidad. Los puestos de venta y exposición de bienes y productos está siempre a mi alcance sin la mediación de un vidrio, una separación física notable. Puedo tomar, observar, dejar o adquirir el producto y continuar desplazándome. La situación de flujo es algo buscado biológicamente, un fenómeno descriptible dentro de los modelos de la *semiótica del mundo natural* y que constituye la expresión kinésica de *un acuerdo*, una *sincronización profunda* entre el ritmo interno y el ritmo externo.

En los *mercados de ciudad*, y también en otros espacios públicos abiertos, predomina la tendencia al flujo, a la continuidad del desplazamiento con variaciones de velocidad y de intensidad, pero siempre conectadas, enganchadas a un efecto de flujo. Es evidente que aquí se nos aparece, de otro modo, el gran tema de la *circulación*, de esa eficacia incluso instrumental que los planificadores del urbanismo persiguen todavía: *todo o casi todo debe circular, moverse eficazmente*, en la ciudad no pueden producirse con demasiada frecuencia

multitudes estables. Es peligroso desde la perspectiva cuantitativa del gobernar. El flujo de los mercados es la expresión de la realidad del flujo del *cuerpo ciudadano*, lo concreto de una experiencia vivida que rebasa la imagen de lo circulatorio como signo de eficacia funcional. Así como lo es el flujo de masa de una marcha política o de la gente que se desplaza en las amplias aceras de una metrópolis.

Hace algunos años Csikszentmihalyi Mihaly en su texto “Finding Flow: The Psychology of Engagement With Everyday Life”, nos aportó la teoría del flujo, como la búsqueda de un estado corporal que permite reducir la ansiedad, el aburrimiento y al mismo tiempo hacer uso de un espacio-tiempo de concentración y mayor capacidad de observación (Csikszentmihalyi, 1998)

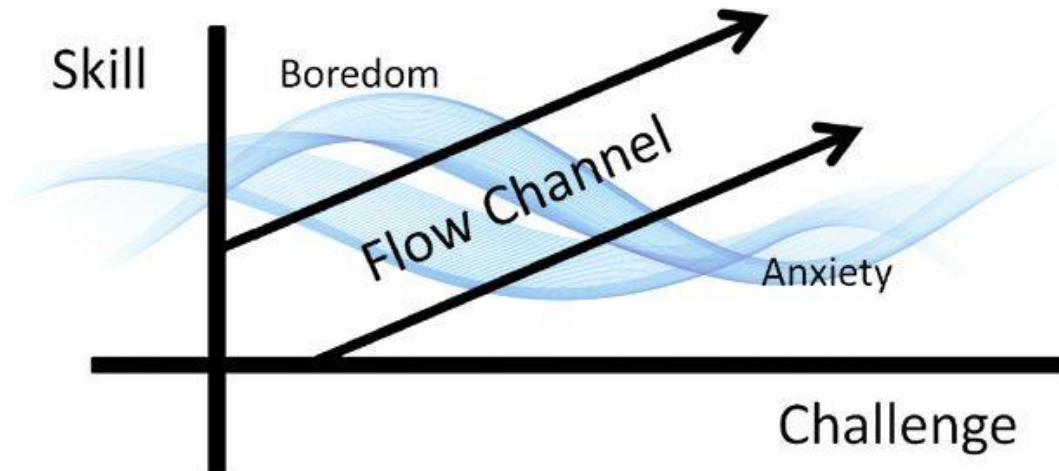
#### **9.4.1 Notas sobre el estado de flujo: Caminantes, nadadores, skaters, parkours.**

La búsqueda de un estado de flujo o de fluencia corporal es uno de los temas más interesantes para una mirada interdisciplinaria en relación a la estética, la semiótica, la psicomotricidad y la cinemática del cuerpo. Uno de los estudios más profundos e interesantes es el de Mihaly Csikszentmihalyi titulado “The psychology of engagement with everyday life” (Csikszentmihalyi, 1998).

Un *estado de flujo*, representado visualmente o gráficamente, es justo una traza de equilibrio entre estados emocionales radicalmente opuestos, la zona donde se puede producir una solución de equilibrio para un cuerpo sometido a situaciones de stress, aburrimiento, agotamiento y falta de decisión.

El logro de un estado de flujo es de vieja data en la *historia social del movimiento* y de la psicomotricidad. Es un tema que nos parece de gran interés y necesario para la semiótica y la estética, para una historia y una *etnografía de la sociedad móvil* en cualquier tiempo. Algunos etnólogos, a partir de los estudios y propuestas de Marc Augé (Augé, 1990, 2005) se han dedicado a esta tarea.

El caminar sin que un obstáculo interrumpa la trayectoria es el comienzo de un *estado de flujo simple* pero de enorme relevancia. Estos estados pueden producirse con o sin la ayuda de extensiones, prótesis extensivas mecánicas, analógicas o digitales (como ocurre en nuestra época postindustrial y posturbana). El *corredor* es la figura primaria, que fluye con un ritmo producto de una coordinación de sincronización entre los ritmos de su organismo interno (corazón, respiración), los ritmos de sus extensiones orgánicas (extremidades, tronco) y el *affordance* o la prestación que le proporcionan los elementos acoplados a su cuerpo (zapatos, ropa, dispositivos).



El estado de flujo equilibra y soluciona los estados de ansiedad y aburrimiento.  
[Pixelpushdesign.com](http://Pixelpushdesign.com)

Otra figura es la del *nadador*. Las rutinas de trabajo, del tejedor, del carpintero, del panadero, pueden producirse en estados de flujo pero tal vez debe tener una condición de base: un control directo sobre la acción que provenga desde el *plano propioceptivo* del cuerpo. No es lo mismo el ritmo del obrero sometido y alienado por la maquinaria y el ritmo que nace del ejercicio, aunque sea provisional, de la libertad de elección del sujeto operante y actuante (Marx 1987)

Si lo miramos desde este punto de vista, *a la vez semiótico y psicomotriz*, casi todos los deportes olímpicos occidentales se apoyan de algún modo en un estado de flujo con algunas excepciones como lo son las *motricidades implícitas* en los performances originarios de la cultura no-occidental (Asia, Oriente). No queremos decir que los estados de fluencia son propios de las culturas occidentales sino que otras culturas *lo producen de otro modo*, con una narrativa corporal diversa: el ejemplo más comprensible es la *partitura gestual* del tai-chi, de la danza balinesa o el orishi hindú. La relación entre la continuidad-discontinuidad del signo gestual es diversa. En cierto sentido, un estado de flujo coloca al cuerpo en un *estado de equilibrio* que permite la relajación y la concentración suficiente para su vida.



Talabartero de calle. Maracaibo, 2016. El *fluir* de los gestos del *oficio* del artesano. Fotografía del autor.

Desde hace unos años, dos *figuras narrativas* se mueven por nuestras ciudades: el *skater* y el *parkours*. El primero hace uso de patinetas o extensiones de apoyo semejantes para moverse en trayectorias imprevistas y *a contracorriente* de las rutas normales. El segundo, tiene en general el mismo objetivo pero solamente hace uso de su cuerpo para crear un estado de flujo.

En ambos, el *obstáculo*, la barrera o “impedimento para” se convierte en un elemento a favor de la tarea motriz. Curiosa táctica urbana de *picardía* y *oportunidad* tan cara a las propuestas de Isaac Jacobs y Michel de Certau. Serán *apoyos* para seguir amplificando y modificando las rutas del estado de flujo.

Estas tribus urbanas han desarrollado todo un código de comunicación y una *semiótica del contacto* y *la negociación*, de lo lúdico y del compromiso de grupo, una ética del compartir que puede situarse teóricamente en un modelo sociosemiótico de la *red* más que en un modelo dramatológico de tipo Goffmaniano. (Joseph, 1998). El logro del estado de flujo requiere dos condiciones pragmáticas, la primera es la de *convertir un obstáculo en un apoyo*, un oponente en un recurso favorable, la segunda es la de *seguir un aprendizaje de grupo*, compartir los saberes que se han acumulado previamente en un espacio de

interacción donde la figura del otro es fundamental. El *virtuosismo* es reconocido pero en el interior de un espacio de solidaridad y de lealtad.

Diremos que este tipo de performances urbanos, al igual que en el tránsito y la trayectoria de la gente que día a día atraviesa un espacio plaza, o en esa *vectorialidad empecinada* de las personas y las multitudes que se moviliza en las aceras, se encuentra la búsqueda de un estado de fluencia. Un estado probablemente pre-semiótico y biológico, asunto de *primeridades* pero que indudablemente nos interesa siendo o no todavía la expresión de un código en sentido estricto. Pero estos últimos, *skaters*, *parkours*, *corredores* en la urbe, son como las representaciones depositarias de un deseo generalizado que se realiza y hasta cierto punto conforta la existencia del observador cotidiano.

## 9.5 Fenómenos de masa: la energía de la multitud

La masa de personas ha sido, generalmente, vista como peligrosa, anónima y carente de una “inteligencia” del movimiento. No es así, cuando menos no siempre podemos considerarla de este modo. Aquí, siguiendo algunas ideas de Elías Canetti (Canetti, 2000) atravesaremos en forma cruzada por algunos acontecimientos performánticos como la *marcha política* y la *concentración de masa* en espacios públicos, las dinámicas de masa en los conciertos de rock y entornos festivos y lúdicos, los fenómenos de agrupación social como el *mobbing*.

La palabra “masa” posee varios significados pero el sentido que produce socialmente sus despliegues en el espacio público podría traducirse en algunos ejes coincidentes si, tal como hemos tratado de hacer durante este texto, insertemos algunos casos o ejemplos en el campo de análisis del ritmo, el *entrainment*, la sincronización, las narrativas que puedan explicarlos como relato y un despliegue de acciones.

Algunos elementos del código de la física son útiles: la *cinemática*, el rol de la masa en relación a la energía, la dinámica fundamental de las fuerzas aplicadas a un cuerpo. Pero lo fundamental serán las relaciones y las lecturas y los efectos que movilizan algunos casos de movimiento de masas, los entramados entre algunos conceptos tomados de una semiótica del cuerpo, los espacios-escenarios sociales de interacción (los “frames” en la teoría de E. Goffman y el modelo de la red de Isaac Joseph) y algunos aspectos de las teorías de la acción vistos desde la semiótica y la sociología (Verón 1986, Mangieri 2011)

### 9.5.1 Masa activa y Masas de acoso

No existe realmente ninguna masa “inerte” en el sentido de una materialidad radicalmente anómica y anónima. Toda masa posee una *energía interna* que, en todo caso, se termina en algún momento. Pero las masas humanas poseen el rasgo de lo activo, de la circulación de la energía y las *vibraciones compartidas* de los cuerpos en sus heterogéneas interacciones.

Diremos que la masa puede ser mejor comprendida inicialmente (como apuntamos en el modelo) por los efectos semióticos del *contacto* y del *vínculo*. Cualquier otra cosa que sea

objetivada y percibida en un fenómeno de masas tiene como base el vínculo y el contacto. El hecho semioprágmatco y fáctico del “estar juntos”. La *masa activa pura*, con estas dos condiciones básicas no existe en forma concreta. Es una *metáfora epistemológica* evidentemente como todas las metáforas que necesitamos siempre para adelantar un esquema de lectura. Pero hay ejemplos que se acercan mucho: las masas de jóvenes que acude a los grandes conciertos al aire libre, las grandes y heterogéneas fiestas urbanas (como el Berlin-Fest o las convocatorias del movimiento global del May-day), las fiestas lúdicas de las tomatinas en España, y tantos otros ejemplos.

Denominaremos como “masa de acoso” a las grandes concentraciones progresivas que se han realizado en los últimos 20 años, en la era de la post-guerra fría, luego de un ciclo histórico que precede a la caída del muro de Berlín, la aceleración de las contradicciones del sistema post-capitalista mundial, la estabilización de la globalización económica y las sucesivas y dramáticas fragmentaciones de las alianzas y unidades político-culturales territoriales y nacionales.



El contagio energético de la multitud festiva y lúdica. La masa activa.

El ejemplo típico de este movimiento de masa ha sido escenificado materialmente y mediáticamente con un notable despliegue de los medios durante los episodios dramáticos ocurridos en la ciudad de Kiev en o en la denominada primavera árabe. La *masa de acoso* se caracteriza por operar a través de redes sociales, *mobbing* y otros medios digitales de convocatoria pero el núcleo de la masa activa fueron grupos mercenarios pagados de antemano para actuar como organizadores y activadores desde el interior de la multitud. Es una masa con objetivos y no se basa en la aleatoriedad o el azar aunque aparezcan



superficialmente estos efectos. La *masa activa* se convierte en *masa de acoso* en forma progresiva, dentro de pautas prefijadas y dentro del juego de resistencias del otro y su *capacidad estratégica*. Por otro lado, es una masa activa que *ocupa un espacio* y lo territorializa como condición necesaria para poder construir estrategias de ataque y de resistencia. La masa está siempre asociada, excepto en el caso de las marchas y otro tipo de cinemáticas urbanas, a la ocupación de un espacio en el cual se delimitan *fronteras* (barricadas, demarcaciones controladas) y se trazan *marcas territoriales*, constituyendo *zonas de excepción* que no se consideran ya ligadas a ningún código o norma constitucional.



Masa de acoso, Golpe de estado en Kiev 2014. *Odiodeclase.com*

La masa de acoso posee el rasgo de la toma territorial, del *acampado* o del “plantón”, del aumento progresivo y exponencial de partidarios y del ejercicio de una violencia directa, sin mediaciones y *no-ritualizada*. En la ciudad de Caracas (Venezuela) y otras ciudades de este país se generó en el 2014 una masa de acoso con la finalidad de derrumbar el gobierno legítimamente constituido. Adquiere un efecto de espontaneidad de la masa activa heterogénea y eficaz, como en el caso de las congregaciones sociales para el reclamo de los desaparecidos forzados de las dictaduras, pero es solo un efecto superficial.

### 9.5.2 Madres Plaza de Mayo: ritmos empecinados

El ritmo y el movimiento de la *masa activa*, con algunos rasgos lúdicos, lo ejemplificamos con el performance sociopolítico de las Madres de Mayo. Esta kinésica y proxémica tiene el rasgo de la *perseverancia* y de la *habilidad* (que mencionamos en el modelo general

anterior) y sobre todo ese rasgo reiterado de establecer la interacción cuerpo a cuerpo, *hombro a hombro* y mantenerse *compactos*. La prensa internacional registró varios casos ejemplares de esta *habilidad táctica* para que la masa activa pueda sostenerse a través de tácticas cambiantes en un mismo espacio simbólico como es la plaza: el cambio de una *postura estática* a una *postura de desplazamiento* continuo para evadir el “peso de la ley argentina” que prohibía literalmente el “permanecer” pero no el “circular”. Otro rasgo de esta *masa activa política* es el mantener un repertorio de signos y de huellas con algunos cambios de forma. Lo importante es *marcar un territorio*, con sus signos, *reapropiarse* de él y usarlo como plataforma mediática. Como vemos es toda una movida estratégica pero gracias a la perseverancia de una misma táctica con algunas variaciones. Recordemos que para diseñar, planificar y organizar una estrategia se requiere de que el operador se ubique (se poseione, por la fuerza, por la astucia, o a través de negociaciones y pactos) de un espacio central. Esta es la razón fundamental en este caso, más simbólica y mediática que material, del éxito de las madres de Plaza de Mayo. Podemos comprender entonces porqué el aparato militar y político de los EE.UU se afana desde finales del siglo XIX hasta hoy en convertir todo el globo en un espacio panorámico-panóptico planificable desde un solo centro imperial que podría ser, material y simbólicamente, el edificio del pentágono.



Buenos Aires, la *masa activa* de las Madres de Plaza de Mayo. Creografía del *cuerpo político*, [www.cabecitas.org](http://www.cabecitas.org)

### 9.5.3 La marcha y la congregación política.

La gran convocatoria y la *marcha política* son también un estupendo ejemplo para realizar una lectura de las *dinámicas de movimiento* y de producción de sentido social. La marcha debe “avanzar”, *proteger sus bordes* y cuidar de su estado compacto y preferiblemente sin fisuras y espacios vacíos en su interior. La figura visual del río y de lo que fluye, pero

también el signo de la resistencia, la fuerza, del cuerpo compacto cuyo peso se afianza. Es una proxémica del contacto íntimo ritualizado. La marcha política es *lo extracotidiano dentro de lo cotidiano* sin ninguna ruptura y de tal manera que se desdibujan los límites entre el tiempo del día a día y el tiempo social de las reivindicaciones políticas de una multitud. Todos los esquemas de Erwin Goffman pueden ser utilizados aquí. El *marco* es a menudo desmesuradamente *abierto y extenso*, nadie y solo algunos se reconocen allí como amigos o vecinos pero flota en el ambiente un tono intenso de *co-participación*, del deber “a pesar de”, incluso de temores personales a ser excluido al no participar, etc. Pero también es un entorno de flujo y de contacto que promueve el efecto semiótico de la solidaridad y de grados de sinceridad expresiva en cuanto *se experimenta la caída temporal de la prohibición y de la ley*. La marcha política y la concentración de masas están a medio camino entre una *masa activa lúdico-festiva* y una masa activa de reivindicación social acoplada a la norma en mayor o menor grado. Se marcha siempre “juntos, hombro a hombro”. Las marchas eficaces promueven incluso *un solo ritmo de paso*, varias formas de movilidad y de expresión que puedan extenderse por *contagio lúdico*. En estos rasgos se enlazan con la masa propiamente *festiva*, desligada en principio de una función sociopolítica directa.

#### 9.5.4 La masa festiva: movidas colectivas

El siguiente ejemplo que hemos elegido es la masa festiva y lúdica en sentido pleno. En Venezuela y varios países de la cultura del Caribe, se llaman rumbas o movidas que logran congregarse a miles de personas en un evento o celebración social.

En Venezuela, este tipo de movilizaciones y concentraciones se intensificaron a partir de los años setenta. Los setenta bajo la influencia notable del movimiento Hippie estadounidense: los masivos y abiertos conciertos de Rock y música experimental. A partir de los ochenta aparece una cierta institucionalización y comercialización de este tipo de eventos pero no perderán su sentido del vínculo y del contacto, de la generación de energía y la interacción de vibraciones compartidas.

En el entorno de una *rumba colectiva* se pueden observar varios elementos: la interacción entre grupos pequeños, entre desconocidos, la interacción coreográfica de masa propiamente dicha, la participación individual silenciosa pero *enganchada* con el ritmo general y las vibraciones del entorno. Aquí se ponen en funcionamiento los códigos analógicos de la corporeidad en sentido pleno, *táctiles* más que visuales, propioceptivos y exteroceptivos al mismo tiempo. La masa está siempre *a la expectativa* de algún *sincronizador* que active el conjunto y promueva una misma coreografía con variaciones locales.

En cierto sentido estas *fiestas lúdicas masivas*, dentro de contextos espectaculares y de marketing actual y al establecer ciertas pautas globales de producción cinematográfica, han reducido el espectro del sentido de co-producción del vínculo espontáneo y tradicional, pero la persistencia y tenacidad del cuerpo fático siempre *deslimita la frontera y el borde* del sistema comercial. El cuerpo en su potencia, habilidad y persistencia encuentra siempre *espacios de negociación* con el código. Los heroicos conciertos de rock de los setenta y comienzos de los ochenta no se ocupaban de delimitar un espacio del dentro y del fuera, así como se observaban solamente algunas reglas colectivas (uso del espacio, recursos, limpieza, seguridad). A partir de la transnacionalización económica de los noventa, la *kinesis de la fiesta colectiva* experimenta cambios sustanciales en relación a todas las condiciones previas relativas a la organización misma del acontecimiento (el cual reduce su nivel de significación y se vuelve estereotipo). Salvo algunas excepciones, la rumba colectiva promueve una masa activa pero bajo controles y vigilancias externas e internas: dispositivos de sincronización panóptica para controlar la movilidad, la energía y los niveles de intensidad de las interacciones.

### 9.5.5 Convocatorias globales: los movimientos sociales

Terminamos esta sección con una mirada sobre la kinesis y la dinámica de los *movimientos sociales de carácter sociopolítico*, que se desarrollan sobre todo a partir del establecimiento de la era global, donde el uso de las redes de información, de comunicación para las grandes convocatorias ha sido un hecho muy relevante.

Aquí también se trata de activar la masa humana, *convocarla en red* y hacer posible en casi todos los casos, un *acontecimiento físico, material y emotivo*, en los espacios colectivos de las ciudades. En Venezuela no se han producido movimientos sociales de gran envergadura como “Los Indignados” de España, el May-day europeo o las grandes convocatorias de los foros globales a partir de Davos. Algunos intentos de orden sociopolítico se realizaron durante los sucesos de la “guarimba” nacional del 2014 que tenía por objetivo derrocar al presidente electo. También algunas experiencias de *mobbing* en función de convocatorias artísticas o culturales.

Un movimiento social se realiza en una sinergia o interacción entre *la activación de redes sociales de contacto y los desplazamientos sobre rutas* más o menos planificadas en un territorio físico. El juego entre estrategia y táctica es muy flexible, puede tener una notable continuidad entre el programa y su realización o también un predominio de las tácticas efectivamente realizadas que van abriendo el espacio para un cambio de planes que no estaba pensado con precisión. El eje de la red y del “juego de guerra” son los más apropiados para comprender el nivel de movilidad, de producción semiótica de este tipo de acontecimientos. Pero también el eje de la *habilidad y la perseverancia*.



Una vez que se realiza y se hace efectiva la congregación masiva aparecen los signos de la fiesta y lo lúdico junto a la protesta y la reivindicación. En el modelo general que proponemos faltaría un *eje de lectura cognitivo*, de las *inteligencias colectivas* que convierten el juego de la masa activa en un espacio de oportunidades expresivas y comunicativas originales: lo que ocurrió sin duda en las acampadas de “Los Indignados” y en el May-Day europeo, con la heroicas “Tute Bianche” italianas de los setenta, o en la protesta de los estudiantes chilenos en el 2015. Una producción festiva y lúdica semejante, se generó en Venezuela durante el gobierno de Hugo Chávez, sobre todo en algunos acontecimientos de masa ocurridos entre 1998-2002, y luego desde el 2004 hasta el 2013, incluyendo los días de su muerte y la ceremonia pública del duelo.



Convocatorias y *mobbings*: el cuerpo social y político aviva la plaza urbana. Spencer Tunick, Bogotá. [www.artelimito.org](http://www.artelimito.org)

## 10. Apuntes para una lista de los *sincronizadores* en espacios urbanos

Abordaremos ahora, como prometimos, un cuadro teórico en relación a los sincronizadores. Un *sincronizador* puede ser definido aquí como un elemento que produce una dinámica rítmica de tal naturaleza que influye sobre otros elementos circundantes imprimiendo o generando una situación de *entrainment* (un entramado kinésico-gestual). El tradicional oficial del tráfico londinense es un bello ejemplo de un *sincronizador analógico*.

El sincronizador *marca una pauta* determinada e impulsa una secuencia de acciones, de sonidos o de *impulsos*, permanente o cambiante. Estos impulsos, signos, vibraciones o estímulos, al contacto con los sensores psicomotrices, promueven un estado (breve o largo) de enlace situacional, de *coparticipación y ajustes recíprocos*.

La función *semiótica y psicomotora* de un sincronizador no proviene en principio de una capacidad meramente mecánica y eficaz o exitosa de la fuente o emisor sino, por el contrario de una condición previa de naturaleza *presemiótica*, neurobiológica. En todo caso, para tratar de permanecer dentro del campo semiótico, se tratan de *efectos de primeridad* (firstness) que pueden o no ingresar plenamente al plano del signo y del código: una secuencia luminosa, un golpeteo regular, algo que promueve un entramado pero que no es reconocido plenamente.

Como hemos apuntado antes, un semáforo (para videntes o para ciegos) es, entre otras cosas, un tipo de sincronizador: mecánico, analógico o digital, que ocupa un lugar de visibilidad casi plena. En este caso se trata de un sistema de señales bien estructurado y como un *sincronizador codificado*, visible, destinado a una eficacia funcional muy particular (la pauta de paso, la regulación del cruce, la aplicación de una norma, etc).

El *metrónomo* de madera, es un sincronizador mecánico-analógico, visual y sonoro al mismo tiempo que también se configura como un sistema de señales, de impulsos para el músico que sigue la partitura. Pero además de estos sincronizadores (externos, objetos técnicos muy reglados) existen otros que, compartiendo el rasgo de la exterioridad (fuera del cuerpo en sentido físico), no son dispositivos funcionales que obedecen plenamente a ciertas reglas, en este caso de control, vigilancia, normativos en sentido estricto.

Y en este punto introducimos algunos ejemplos que hemos mencionado en este texto, los *sincronizadores humanos* que también, pero de manera distinta y con otra calidad, producen el *entrainment* en el movimiento de la vida cotidiana.

La *velocidad* la *intensidad* de los impulsos o *vibraciones*, la fuente de señales, la materialidad, la *ubicación espacial* o la estructura del sincronizador, si un sincronizador funciona en movimiento o no, si es un dispositivo como tal o un elemento que surge en una interacción más indeterminada, son todos rasgos aplicables en el momento de proponer una cartografía general. El punto de partida puede ser el carácter funcional de dispositivo, ese sincronizador que actúa como una fuente separada técnicamente de las interacciones cotidianas, en función panóptica o *ciega*, y aquellos sincronizadores que aparecen y funcionan dentro de *la heterogeneidad del aquí-ahora de las interacciones cotidianas*. Los primeros son *exteriores* en cuanto señales o signos que *repiten una pauta* sin poder modificarla en relación al comportamiento cotidiano y variado de las personas. Los segundos son *interiores*, como aquel niño que se movía a alta velocidad alrededor de los otros, el anciano sentado en una banca que gesticula lentamente o el pequeño grupo de



estudiantes que promueve un ritmo en una marcha política. Sincronizadores externos o internos en cuanto participen o no de esa particular interacción que se produce en el *aquí-ahora* del acontecimiento.

En las *coreografías de lo cotidiano* estos dos grandes tipos de sincronizadores actúan simultáneamente. Los primeros imponiendo una *pauta codificada*, cultural, una regla de conducta y un ritmo para controlar y ordenar la multitud en determinadas zonas de la ciudad. Los segundos, son *aleatorios y no predeterminados*, azarosos en muchos casos. Hay un tercer tipo general de sincronizador que es una combinación de los dos anteriores: se produce cuando una persona ocupa un lugar, una *posición* y desde allí en forma consciente o no desarrolla una cadena de acciones, una pauta regular más o menos cotidiana. Las “estatuas vivientes” de nuestras ciudades son sincronizadores intermedios: su posición varía con cierta regularidad pero sus cadenas de gestos tiende a repetirse en el transcurso de uno o más días.

Entonces para este tipo de elementos será la *posición*, el hecho de *posicionarse y marcar un territorio* funcional es clave. Posiciones muy regladas y visibles (las llamaremos posiciones panorámicas, con toda la carga ideológica que esto puede conllevar) como el semáforo, las cámaras de vigilancia, la música ambiental de los *malls*, la forma de la ciudad y sus nodos, cruces, los dispositivos de interrupción o frenado del caminar.

El segundo grupo de sincronizadores se caracteriza por no tener una posición privilegiada como tal o panorámica, como en cierto modo el director de la sinfónica elevado sobre un pedestal. Michel de Certeau diría que los sincronizadores pueden ser más *estratégicos* o más *tácticos* en la misma medida en la que marcan o no un punto o zona territorial de visibilidad panorámica. De este modo concluiremos provisionalmente esta sección con la idea de que los sincronizadores cotidianos internos, humanos o antropomorfos, se inscriben en las trayectorias variadas de una táctica que no tiene (o no desea tener) un punto de control sino la función intencional o no, lúdica o *polemológica*, en todo caso *indexical*, de insertarse dentro de una interacción humana, cultural y biológica al mismo tiempo.

## 11. El síndrome del panorama

La insistencia en *verlo todo desde lo alto*, desde una posición única, bien marcada en el espacio. La estrategia del panorama o el panorama de la estrategia, ambas frases pueden enlazarse. El efecto-panorama es atractivo, tiene su estética, de lo único y a la vez de lo que puede reproducirse, ajustarse, controlarse. Ofrece al investigador esa esperanza fugaz de poder captarlo todo desde algún punto neutro, un *punto de coordenadas 0,0,0*.

La sociología y la sociosemiótica pueden a menudo ser encantadas por este efecto. Sobre todo en este campo de estudio de los movimientos y comportamientos sociales de las

personas y multitudes del cotidiano. Estudiosos como Michel de Certeau, Henry Lefebvre, Agnes Heller o Isaac Joseph, han adoptado una posición completamente *anti-panorámica* al internarse en un campo de lectura que por su heterogeneidad, diversidad, aleatoriedad y modo de ser, solo permite puntos de mirada particulares y progresivamente integrables alrededor de algún rasgo general.

Se trata de un trayecto teórico abductivo o en todo caso inductivo, carente de leyes muy generales y superiores. La larga observación de estas *dinámicas particulares*, sus contrastes y regularidades puede dar lugar sin embargo al trazado de ciertas “reglas” o constantes.

Tener una mirada *interior a las coreografías de lo cotidiano* implicará que el investigador mismo elija trayectorias personales o elija temporalmente ciertas posiciones estratégicas. Pero el hecho de trazar trayectorias particulares, derivas de lectura poco dotadas de coordenadas fijas y estables hace que nuestro trabajo no pueda ser copiado por un *Gps* o un sistema satelital de altísima definición y alcance que, jugando entre panorámicas y primeros planos de las multitudes, sea capaz de construir un modelo apropiado para comprender los movimientos y gestos de las personas como una semiótica o una sociosemiótica. Siempre será a lo sumo un dispositivo panóptico de orden cuantitativo con muy poco alcance y eficacia en el campo de la producción de sentido de lo cotidiano.

## **12. Variaciones rítmicas: *backstage*, flujos, *wargames* e indicios.**

Para concluir queremos trazar el esquema de un *modelo* cruzado, de varias entradas para el estudio interdisciplinar de lo cotidiano y sus ritmos, sus *sincronicizaciones*. El modelo se abre al plano del contenido de una *semiótica multiplanar* capaz de rendir parcialmente cuenta de la heterogeneidad y multiplicidad de sentido de la cotidianidad, en la comunicación kinésica y proxémica, los movimientos y trayectorias de los *habitantes* en el uso de los espacios públicos.

Se trata de *ocho metáforas* epistemológicas convertidas en los nodos de una red de relaciones teóricas para configurar un *modelo preliminar* de lectura:

### **12.1 Frontstage/Backstage.**

La gente mantiene *espacios de reserva* y de control de sus posibilidades de interacción cotidiana. Activa un *display* de posibles acciones y las debe medir siempre en un contexto de *pautas*, de reglas de aceptación, de rechazo o de integración parcial o de una puesta en “cuarentena”. Se mueve en un espacio de *roles* y de *status*. Puede disponer de ciertos roles *dramatológicos*, posturas codificadas que en principio le permiten iniciar una interacción, mantenerse en ella y desactivarla sin perder su vulnerabilidad social y pública. Son pequeñas tácticas de movimiento hacia adelante o hacia atrás, señales de turno, de evasión, rechazo o de desatención cortés. La persona, para sostener su integridad (“sauver sa face”) debe coordinar su *frente escénico* y la *retroescena* (un *backstage*). En ese juego de

*equilibrio constante* entre su comportamiento en una escena visible, pública, a veces casi espectacular, y los *bastidores sociales y personales* de los que puede y sabe disponer, se construye la *discursividad teatral* de su interacción cotidiana en la ciudad, en los espacios públicos del día a día y en los acontecimientos cuya pautas sean más o menos ritualizadas que allí se producen. El encuentro fortuito, la reunión en el café, la participación en la marcha, el saludo de manos, la interacción visual con otra persona que viene en sentido contrario, el caminar en la multitud de una acera, etc. Este nodo lo denominaremos como el *nodo Goffman*.

## 12.2 Tránsitos y flujos.

Al mismo tiempo que las personas, como actores sociales que juegan entre un *front-stage* y un *back-stage*, también deben desplegarse, *desenvolverse en espacios de tránsito, de colisiones posibles, de choques, de paralizaciones y colas*. Es un espacio de tránsito y de flujo que genera sus sincronismos técnicos y también humanos. Junto a la metáfora de la *escena teatral* se dispone aquí la metáfora de la *circulación vehicular* o de la circulación en general (hoy diremos también de la circulación de la persona en la red digital donde existen casi todas las metáforas del tráfico, de la infracción, de la accesibilidad). Erwin Goffman, dedicado casi exclusivamente al estudio de los ritos cotidianos norteamericanos tuvo que pensar en algún momento en el hecho de que la *cultura del tránsito* y la figura del automóvil individual es y ha sido central en los EE.U. El movimiento de los cuerpos se produce en el *espacio de los flujos*, los tránsitos más o menos regulados, las reglas de acceso y de salida, de reproducción de energía para poder continuar, etc. Más arriba dijimos que existe una fuerte tendencia en las culturas occidentalizadas en sostener estados de flujo: hay estados de flujo logotécnico, funcional (el movimiento continuo e ideal de un metro, de las grandes redes de autovías). Hay un *estado de flujo* que no es impuesto desde un dispositivo exterior y anómico sino interno y orgánico (el caminar o trotar, nadar, jugar al hula-oop, el flujo del prestidigitador, de la danza). Este es el *nodo Goffman-Joseph*.

## 12.3 Juegos de guerra

En las interacciones cotidianas las personas juegan seriamente a una *dramaturgia del rol* y del status y generan sus flujos de circulación y *mantenimiento de ritmos cíclicos* y regenerativos. Pero deben hacer esto en un entorno de *combate implícito y silente*, un espacio *polemológico* que requiere de *cierto cálculo* y de una inmersión en lo imprevisible. Esto significa hacer uso necesariamente de una *estrategia de cálculo* en la cual el sujeto, desde un espacio centrado (más o menos provisional) pueda *realizar sus cálculos de ganancia y de pérdida*. Es un juego en principio inofensivo pero que exige la toma de decisiones en un entorno de *juegos de ocultamientos* de reglas y de códigos de parte del otro. La *conquista provisional* o más o menos duradera de lugares que son convertidos en

territorios reclamados como propios. Estos *juegos polémicos* implican ciertos contratos silenciosos entre los ocupantes de zonas de las trayectorias (en una plaza, en el café, entre vendedores ambulantes que buscan un lugar temporal, en la interacción peatonal). Todos estos *episodios* se ubican entre la estrategia y la táctica. Entre la posibilidad de que unos ocupen un lugar panorámico y otros al no poder diseñan tácticas siempre parciales para moverse entre los lugares ocupados y producir sus discursos. Todas las ciudades y particularmente las latinoamericanas y desde hace unos 25 años las capitales europeas, son espacios urbanos que albergan estrategias y tácticas que son apropiadas en un contexto de la diferencia de status, socioeconómica, profesional, cultural, étnica globalizada (el desplazado y el residente). Llamaremos este nodo como *nodo Certau*

## 12.4 La Perseverancia de Sísifo

Otra metáfora-nodo del modelo es *mítico*. Retoma la figura de Sísifo que empecinadamente sube cuesta arriba la enorme roca cada vez que se le escapa y rueda hacia abajo. Es la figura de la *perseverancia*, del *empecinamiento* y de la *resistencia*. En sus movimientos, proyectos y trayectos cotidianos la gente es altamente perseverante, *empecinada en su diario hacer*. Los grados de perseverancia empecinada de la gente de la ciudad, particularmente de los estratos o clases sociales bajas que aún no se han apropiado física y simbólicamente de la ciudad en toda su posibilidad, es muy alta, *casi indestructible*: el ejemplo actual del comportamiento poblacional en Siria es perfecto para ilustrarlo. El ser humano *se empeña para recobrar los ritmos de lo cotidiano* y mucho más intensamente cuando la ciudad y su entorno se altera (paros, guerras civiles, bombardeos, terremotos). Hay notables ejemplos de esto como la petición de la población de Londres al Museo local de arte dirigido por Kenneth Clark, durante el bombardeo alemán, para ver cuando menos un cuadro de Gainsborough cada semana. Pero solo tenemos que observar con detenimiento el empuje de la gente en su acción cotidiana y la *reiteración de sus cadenas de acciones*. Este es el *nodo de Sísifo*

## 12.5 Indicios y pistas

Aquí, cruzando y encajando las metáforas anteriores, anexamos *la figura del indicio*, de la pista (bien sea *señuelo eficaz o señuelo falso*) que la gente deja como marca o señal de su transitar. Dejamos indicadores (falsos a veces) de haber seguido un itinerario en vez de otro. Dejamos en claro las rutas que seguimos o por el contrario *las borramos y no las integramos a nuestra memoria* de tal manera que transitar por la ciudad se convierte siempre en un volver sobre el camino pero sin ejercer una memoria exhaustiva, muchas veces sencillamente no tenemos que recordar las pistas anteriores.

Nuestros itinerarios están a la vista de todos y de ninguno al mismo tiempo. Aunque diríase que uno de los rasgos más relevantes de lo cotidiano es el hecho de que nuestros trayectos

no deben dejar huellas e indicios pero tendemos a producirlos. Marcamos tiempos y lugares de paso, firmas codificadas o casi ilegibles, *señales* de afecto, escatologías, marcas lúdicas. El viajero interior tatúa las superficies de la ciudad. Este es el *nodo Peirce*.

## 12.6 Redes vinculantes

Además de la metáfora de la *escena*, del *flujo*, del *combate* y de la *perseverancia* el modelo debe contemplar la figura de la *red*. Esto introduce la propiedad semiótica de las figuras narrativas de la *flexibilidad*, la *adaptación* y la *deslocalización* de las interacciones de las personas. Un fenómeno que también se produce en el uso del espacio cotidiano: aquí se requiere de *pactos* y *alianzas temporales* entre las personas, se ubica con prioridad teórica la producción del vínculo social como base de una co-producción del sentido, quizás en una sola palabra el contacto y el enganche social (que sigue siendo enigmático). La red como figura de una cierta búsqueda, también humana y empecinada, de una cierta *organicidad de las relaciones* y, al mismo tiempo, un *reajuste* y un reconocimiento constante de la necesidad del cambio de posición del sujeto y de la flexibilidad de los contactos. Este eje de lectura y comprensión del movimiento productivo en el espacio social de la ciudad podría ser probablemente uno de los más relevantes a nivel del plano del contenido de una semiótica de lo cotidiano. Finalmente, una teoría del vínculo y sus dinámicas aplicadas con más frecuencia a nivel de las interacciones familiares o de grupos sociales pequeños o restringidos (pareja, familia, hospital psiquiátrico, escuela) debería extenderse a la interacción cotidiana en los espacios urbanos. Este es el *nodo Bateson-Verón*.

## 12.7 Astucia y habilidad.

Colindante con la *metáfora del juego de guerra* debemos situar la figura del *astuto* y del *habidoso*. En Venezuela existen varios términos para referirse a eso: el mañoso, el “vivo”, el que sabe “darle la vuelta” a las cosas, aquellos que durante el transcurso de una interacción están muy atentos a lo que va ocurriendo para *ajustarse lo más rápidamente posible a ella y obtener un beneficio*: en principio el máximo o, cuando menos, lo posible en esas circunstancias. El astuto con práctica logra moverse como pez en el agua entre ritmos y vibraciones diversas, puede ser el *dandy* de la heterogeneidad, el *prestidigitador* del resultado imprevisto de una interacción. Algunos marcos de interacción de este tipo pueden ser los encuentros entre jóvenes de las barriadas, las gitanerías de los que piden limosna a través de una buena actuación, los “resolvedores” de una aparente situación compleja, El ritmo especial de los ladrones de calle o del metro como en el film “Pick Pocket” de Bresson . Son los *ritmos del pícaro urbano*, continuamente inventados luego de pruebas en vivo y reajustes. Pero podríamos también observar esta figura y su aparición en el seno de grupos e interacciones normales. Este es el *nodo Certau-Joseph*

## 12.8 Sincronizaciones y *entrainments*

Finalmente anexamos la figura del entramado, el *entretejerse de movimientos y ritmos diversos en uno solo*. El entrelazado o entramado de los ritmos y movimientos de las personas no es permanente cuando se trata de la kinésis y la *cinemática cotidiana* del día a día. Ciertamente debido a sincronizadores internos, mas orgánicos y sincronizadores externos (panópticos o no), se producen coreografías que siguen pautas silenciosas.

Pero el *entrainment* social de los cuerpos ciudadanos es azaroso y aleatorio, imprevisible no tanto en relación a la forma de las movilidades y cadenas de acciones que puedan generarse , sino sobre todo en relación al momento en el cual se realizan.

La incertidumbre es temporal más que espacial. Y si esto lo consideramos así se trataría del significado de lo que debe aparecer de algún modo pero no saber a ciencia cierta cuando: es un *estado de atención hacia el cumplimiento de una expectativa dentro de un entorno de probabilidades e incertidumbres*. Entonces diremos que es un *espacio de cálculo no numérico* sino en función de otras reglas analógicas. Cómo cuando el fotógrafo espera acucioso el *momento oportuno* donde capta algo que se revela, en este caso una escena sincronizada entre la multitud urbana.

Los sincronizadores son “responsables” del entramado de los cuerpos pero pueden haber *estados de resistencia* consciente o no. Muchas personas se resisten y modifican la regla de sincronización del semáforo, la coreografía del paso al otro, el *rito del encuentro* azaroso con un desconocido, se apartan de la escena de sincronización como observadores o a través de una percepción distanciada. En las ciudades que hemos observado, la sincronización (el impulso del entramado) es casi siempre *intermitente* y como ciertos tipos de partituras contemporáneas, se establecen continuidades rítmicas, silencios y pausas, vacíos, puntuaciones a veces muy intensas.

Pero hay ciertos momentos, debido a la forma urbana y al diseño de su arquitectura pública que la continuidad de la sincronización es notable y posee los rasgos de una multitud variada y heterogénea que, junto a las variaciones individuales y únicas del cuerpo individual, se articulan un solo ritmo general de *acompasamiento*.



### Ejes de lectura de los ritmos y *entrainments* cotidianos:

|                          |                                       |                       |
|--------------------------|---------------------------------------|-----------------------|
| Escena/Retroescena.....  | Público/Privado.....                  | (nodo Goffman)        |
| Flujos y colisiones..... | Continuidad y Ruptura.....            | (nodo Goffman-Joseph) |
| Juegos polémicos.....    | Territorios ocupados.....             | (nodo Certau)         |
| Perseverancias.....      | Formas de vida y <i>habitus</i> ..... | (nodo Sísifo)         |
| Indicios.....            | Marcas de las subjetividades.....     | (nodo Peirce)         |
| Redes vinculantes.....   | Hacer ciudad.....                     | (nodo Verón-Joseph)   |
| Astucias.....            | Atajos y salidas alternas.....        | (nodo Certau-Joseph)  |
| Sincronizaciones.....    | Engancharse con el otro.....          | (nodo Hall)           |

Hemos mencionado antes el espacio plaza, los mercados, los casos donde se acompaña el ritmo de las aceras con el ritmo vehicular de la calle, la marcha, la fiesta urbana. En este eje de lectura, el último de nuestro esquema, es relevante la valoración del entramado corporal, social y productor de sentido. El horizonte estético y ético de esta mirada es para nosotros finalmente un indicador analógico de la existencia o *búsqueda del vínculo social*. Los tipos y rasgos de un *entrainment* son, en este contexto, indicadores semióticos muy importantes: ¿acaso tiene el mismo valor un entramado incipiente en una autobús colectivo que el entramado de una fiesta lúdica urbana?. Este es el *nodo Hall*.



La *substancia* de los cuerpos tiende a la localización de *sincronizadores* con varias *pautas rítmicas*.

### 12.8.1 Partituras: “to be grooving”, correcciones emocionales.

Los fenómenos de entrainments sociales y urbanos pueden estudiarse haciendo uso de los modelos, categorías y esquemas de la *etnomusicología* y la teoría musical en general (Clayton ,Sager,Will, 2004). Hay una lista de estudios sobre el *entrainment musical* y sonoro. La musicología busca, entre otros tipos de enfoques, la aparición de *patrones* en secuencias sonoras o musicales (Blanking, 1977). Un *patrón métrico* es un elemento de medida del ritmo en sentido matemático y en cuanto división o pauta de uso, de cada unidad de una partitura ya dada (como en la interpretación musical) o de una partitura implícita que llega a encontrarse siempre y cuando podamos encontrar alguna secuencia o estructura de patrones rítmicos, y en principio sin ninguna referencia de valor o de juicio cultural. Los patrones métricos varían entre culturas lo que no quiere decir que encontremos semejanzas entre ellos e incluso profundas analogías.

Los *patrones rítmicos* tienen teóricamente una complejidad mayor pues además de incorporan varios patrones métricos agregan otros significantes no cuantitativos. Así por ejemplo, el *caminar* de una mujer africana es *polirrítmico*: su cuerpo al moverse en el espacio lo hace a través de *patrones de diferente magnitud y calidad*. Sus brazos, caderas, cabeza, hombros, la cualidad y estilo de su avance hacia adelante y a los lados al mismo tiempo. Como notaba Edward Hall hay culturas más *monocrónicas* ( secuenciales y algorítmicas con cadenas de acciones muy cerradas) y culturas más *policrónicas*, con tiempos *cruzados* o paralelos, cadenas de acciones cruzadas y simultáneas. (Hall, 1986)

La etnomusicología nos sirve por el hecho de aplicar un modelo integrativo entre la producción del gesto, el movimiento y el estilo. Lo que se denomina como “embodiment”(corporeidad vinculante, encarnación) es clave en esta mirada teórica. Este modelo integrativo se aplica necesariamente a situaciones de interacción, semejantes a las que usa la sociología y la sociosemiótica, marcos socioculturales o “frames”. La tesis de base (igual que puede ocurrir en una semiótica del movimiento) es que los ritmos son la expresión de una cultura local y proveen el contexto para el estudio de una interacción social desde una perspectiva que garantice una eficacia teórica.



Algo inolvidable está ocurriendo allá arriba, todos sincronizan en fuera de campo...

### 12.8.2 Vínculos, sincronización, acontecimiento

A través de un estudio rítmico de la cultura y el empleo de categorías de la física del sonido podemos encontrar y reconocer, por ejemplo, que hay ritmos corporales que están entramados en una sincronización pero que, a la vez, están “fuera de fase”, como varias ondas de sonido que poseen un perfil de ondulación igual o ligeramente distinto pero que *no coinciden plenamente en los puntos de inflexión*: imaginemos un dibujo de varias ondas con la misma *altura e intensidad* pero donde cada una de ellas se desplaza en *fases distintas*, hace inflexión en puntos distintos de la recta donde se apoyan todas las ondas sonoras. No nos será difícil comparar este espacio de ondas con un entorno de muchas personas que deben moverse sobre un mismo espacio urbano.

El *kaluli Groove* de Nueva Guinea produce un “lift of over sounding”, un hacer “surco”, hacer *huella de enganche* a través de un modalidad no común en las interacciones nuestras occidentalizadas de las urbes. Significa que entre todos los que interactúan se trata de mantener y sostener el sonido en una altura y no dejarlo caer. Es una bellísima *táctica vinculante*.

Tal como los músicos en general suelen decir, durante o después de una sesión, la experiencia ha sido mucho o poco emocional, la resonancia de las vibraciones y acordes de cada instrumento han influido sobre los otros y viceversa, generando *un intenso estado de flujo y de sincronización*, donde los puntos o zonas de fase pueden no coincidir

completamente. Es la participación en la experiencia de un ritmo compartido donde hay un juego participativo y resonante en la ejecución de cada uno de los músicos. Es lo que los músicos de jazz llaman el estado *Groove*: “to be grooving” es estar unidos, entramados en una misma sensación de tiempo pero sobre todo un estado emocional de contacto. También en las sincronizaciones corporales de la ciudad podemos estar “Groove” si, en forma intermitente o más o menos continua, nuestro encuentro esté apoyado en procesos de sincronización participativa, una co-producción del sentido con algunas discrepancias (lo que los etnomusicólogos llaman “participatory discrepance”) que no afectan la calidad y estilo del entramado (Blaking 1983, Clynes,1986).

Sincronicización, entramado, creación de vínculo, *compartir partituras no explícitas*, hacer redes, empecinarse en *encontrar algo en común* a pesar de todo lo peor que pueda ocurrirnos, es la búsqueda de una empatía corporal, kinésica, proxémica, donde la palabra hace aparición también pero convocada por *la tactilidad del encuentro*. Como Eliseo Verón solía decir, el cuerpo no puede describirse por un código pues es *la materia significativa cruzada por ellos pero que no se reduce a su eficacia semiótica*, el cuerpo es la materia significativa donde pasa el código sin poder inscribirlo totalmente en un dispositivo( Verón,2002).Siguiendo un estudio cruzado o en paralelo entre una semiótica del cuerpo en movimiento y una etnología de lo sonoro podemos *interdefinir una teoría del vínculo y del contacto, con una teoría ampliada del entrainment y la sincronización sociocolectiva* que, cuando menos, atraviase un marco conversacional, el “frame” de una relación de dos participantes, una situación dialógica, conversacional y ética.



Camaradería, *juntura sin fisura*, avances sincréticos: la heterogeneidad activa del cuerpo social.

#### 12.8.4 Parataxis y artes del encuentro: una semiótica del acontecimiento.

“De lo cotidiano venimos y hacia ella vamos”

Después de todo, es volver al arte y semiosis de la conversación. Este es, a nuestro modo de ver, el sentido profundo y humano del *acontecimiento*, del acontecimiento como *don* en el sentido propuesto por Jaques Derrida (Derrida 1996,2007). Si el don de las sincronizaciones cotidianas y de los entramados sociales son un acontecimiento y viceversa, si el don no pertenece a nadie y a todos, si es un flujo presemiótico circulante, puede ser visto como el acontecimiento por excelencia. El don nos puede convocar a la *co-producción social del sentido*, puede *hospedarnos en un ritual social del contacto*, de la búsqueda del vínculo como base social de la producción de sentido.

Entonces, lo cual es maravilloso, estamos hablando de un “bien común” en pleno sentido de la frase, un “capital” que produce *plusvalía social* (ética, estética, corporal) sin que ninguno de nosotros pueda acumular *excedentes* de producción. El acontecimiento del don se disuelve en el mismo movimiento social que lo produce: es un signo pleno del “general intellect”, del “trabajo vivo”, uno de los fundamentos más importantes de la crítica de la economía política de Marx. Las sincronizaciones y los entramados temporales y espaciales son una manera reducida y metafórica de hablar *del vínculo y sus efectos*, de las condiciones para que un acontecimiento aparezca aunque sea fugazmente.

Cruzando de manera oblicua a los textos de Baudrillard y Virilio sobre las *estrategias fatales*, el *acontecimiento* debe necesariamente diferenciarse de la *catástrofe* y del *accidente*. No es cierto que la posibilidad del acontecimiento haya muerto. Esto lo podríamos aplicar en el sentido de los grandes acontecimientos mesiánicos anunciados o incluso decretados por la religión, la tecnología, la globalización, el discurso glorioso de la ciencia. Pero es que definitivamente el marco por excelencia del acontecimiento no es la NASA, un parlamento europeo, una mesa de diálogo para lograr la paz en Colombia, o incluso el escenario de los medios.

El acontecimiento proviene de una suerte de *parataxis social*, de coordinaciones y yuxtaposiciones de *signos, gestos y movimientos cooperativos que sostienen su diferencia*. Gestos compatibles pero *sincréticos* entre sí, alternativos en un estado de sincretismo muy delicado. Esto es lo que observamos en muchas de las interacciones de calle, en los espacios urbanos habitados por la gente común. El acontecimiento debe ser visto como un *a-contecer*, algo que se produce en el interior o en los bordes de lo cotidiano. La caída de las dos torres es una catástrofe, la derrota de la invencible armada naval de Felipe II en Lepanto o la explosión de la bomba atómica en Hiroshima no son acontecimientos sino

todo lo contrario: precisamente, como dicen algunos historiadores, disrupciones, quiebres y roturas de lo cotidiano. Además, la *semiosis de lo cotidiano* es *micro*, se produce a pequeña escala de una interacción humana y apunta (silenciosamente o expresamente) al vínculo social.

El *arte ampliado de la conversación y del encuentro* es un ejemplo notable, esencial. El cruce de miradas que silenciosamente establecen un contacto, un *acuerdo transitorio*, un horizonte de comunicación en ciernes, todavía virtual, en esa *frontera emotiva* que nos vislumbra la posibilidad del acontecer.

**Rocco Mangieri**

**2017**

***Laboratorio de semiótica y socioantropología, Universidad de Los Andes, Mérida***

---

**Referencias bibliográficas:**

AA.VV(2006)Jesús Martín Barbero ,*Comunicación y culturas en América Latina* , Antrophos, Madrid

AA.VV (2007) Michel Maffesoli. *Una sociología de lo actual y lo concreto La emergencia de nuevos fenómenos de tribalismo.* , Antrophos, Madrid.

AA.VV (1980) *Dictionary of Acoustic Ecology.* Vancouver University

AGAMBEN.G (2002), *Cos'è un dispositivo*, Milano, Bompiani

AGUILERA.O et alter (1996), *Pensar lo urbano*, Mérida, ULA

ALZURU,P (1998) *Elogio del hombre común*, Márida, ULA

ASH, T. Marshall, J. & Spier, P.( 1973). *Ethnographic Film: Structure and Function*, Review of Anthropology, núm. 2. with G. Bateson and M. Mead, The CoEvolution Quaterly, vol.10/21

AUGÉ, M. (1998) *La antropología del no-lugar*. Barcelona,Gedisa.

(2009) *Elogio de la bicicleta*. Barcelona. Gedisa.

ARGYLE, M.(1988) *Bodily communications*, Oxford-University Press,Melthuen editor

(1992) *The social psychology in everyday life*, London, Routledge

ASH,T. MARSHALL, J. & SPIER, P.( 1973) *Ethnographic Film: Structure and Function*, Review of Anthropology, núm. 2. with G. Bateson and M. Mead, New York, The CoEvolution Quaterly, vol.10/21



- BARBA,E, SAVARSE,N (1989) *El arte secreto del actor: antropología teatral*, México, UNAM
- BARTHES,R.(1990) “Semiología y urbanismo”, en *La Aventura Semiológica-* Barcelona, Paidós
- BATESON,G. (2006) *La unidad sagrada*. Barcelona, Gedisa
- BAUDRILLARD, J. (2006) *Pantalla total*. Barcelona. Anagrama, Barcelona.
- (2010) *Las estrategias fatales*. Barcelona, Anagrama
- BENJAMIN, W. (2005): Libro de los Pasajes (Edición de Rolf Tiedemann). Akal. Madrid.
- BIRDWHISTELL,R.(1973) *Kinesics and Context, Essays on Body-Motion Communication*, Penguin Books, London
- CANETTI, E (2002) *Masa y poder*, De Bolsillo. Madrid, Ed.Debolsillo
- CALMELS, D (2009) *Del sostén a la transgresión*. Buenos Aires, Biblos
- (2010) *Juegos de crianza*. Buenos Aires, Biblos
- CALLOIS,R. (1981) *I giochi e gli uomini*. Milano. Editrice Bompiani
- CITRO S. , ASCHIERI P, (2010) *Cuerpos plurales*, Buenos Aires, Biblos
- (2012) *Cuerpos en movimiento*, Buenos Aires, Biblos
- CLAYTON M., WILL U, SAGER C. (2004) *In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology*. London, CounterPoint
- CONDON, W. (1973) *Synchrony demonstrated between movements of the neonate and adult speech*. New York, Journal Psychiatric Research, vol.5.
- CSIKSZENTMIHALYI,M.(1997) *Finding Flow: the Psychology Of Engagement With Everyday Life*. New York, BasicBooks,
- DEBORD,G. (1976) *La sociedad del espectáculo*. Madrid, Ed.Castellote, Alberto Corazón
- DE CERTAU, M (2010) *La invención de lo cotidiano*, tomo I y II, Bogotá, Ed. Iberoamericana
- DELGADO,M.(2007)*Sociedades movedizas: hacia una antropología cultural de la calle*. Barcelona, Anagrama.
- DERRIDA, J (1996) *On the gift of death*, Chicago, Chicago-Press
- DERRIDA J ,GAD,S, NOUSS A, (2007) *Decir el acontecimiento*. Madrid, Arena Libros
- DI MARTINO.C (2011) *Figuras del acontecimiento*. Buenos Aires, Ed .Biblos}
- ECO, U (1980), *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona
- EFRON, D (1941) *Gesture and Environment*. King's Crown Press, N.Y.

- EKMAN, P (1972) *Emotions in human face*, Chicago, Pergamon-Press
- (2003) *Emotions revealed*, NY, Time-Books
- FINOL, J.E (2014) *La corpusfera: antroposemióticas del cuerpo*. Quito, CIESPAL
- FUENMAYOR,V.(2014), *Corporeidad y semiosis*, Maracaibo, Ed.Situarte.
- GOFFMAN, E (1973) *La mise en scene de la vie quotidienne*. París, Ed.Minuit
- (1974) *Rites d'interactions*. París, Minuit,
- (1991) *Les cadres de l'experience*. París, Minuit
- GREIMAS,A.J (1974) *Del sentido*, Madrid, Ed.Fragua
- (1980) *Semiótica y ciencias sociales*, Madrid, Ed.Fragua
- GUIRAUD.P ( 1986) *El lenguaje del cuerpo*, México, FCE
- HALL, E (1970) *The hidden dimension*. New York, Prentice Hall
- (1978) *Mas allá de la cultura*. Barcelona, Gustavo Gili,
- (1991) *La danse de la vie*. París, Essays. Points
- HELLER, A (1977) *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona, Península
- HINDE, R. (1972 ) *Non verbal communications*, London, Cambridge-Press
- JACOBS.J (1980) *Vida y muerte en las grandes ciudades*, Barcelona, Itsmo
- JOSEPH, I. (1990) *El transeúnte y el espacio urbano*. Barcelona, Gedisa
- KNAPP, M (1990), *La comunicación no verbal: cuerpo y entorno*, Barcelona, Paidós
- LABAN, R.(1926) *Choreographic*. Jena: Eugen Diederichs, 1926.
- LE BRETON, D.(2009), *Elogio del caminar*. Madrid, Siruela
- LEFEBVRE, H. (1974) *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid, Alianza
- (1992), *Elements rythmanalise: introduction a la connaissance des rythmes*, París ,Ed.Syllepse,
- LOTMAN, I.(1996): *La semiosfera, I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid. Ed.Cátedra
- (1999): *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona. Gedisa.
- (2000): *La semiosfera, III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid. Ed. Cátedra

MANGIERI, R. (1980) *Maracaibo y la destrucción del espacio vital*. Caracas Ed.Universidad Central,

(1984) *De la batalla al seis por ocho: el Tamunangue*. Caracas, Ed. Imagen. Consejo de la cultura

(1986) *La forma de la danza*. Caracas, Ed.Imagen. Consejo de la cultura.

(1991) *El cuerpo del comediante*. Maracaibo, Ed. SDM

(1994) *El texto-ciudad, actores y actantes*. Caracas, Ed.Fundarte

(2007) *Tres miradas, tres sujetos*. Madrid, Ed. Biblioteca Nueva

(2014), *La danza, entre lo continuo y lo discontinuo*, Buenos Aires, Designis 16, La Crujía

(2013) *Corp extraordinaire, corp vivant*. París, Ed.Sain-Honoré

MARX.K (1987) *Grundrisse: manuscritos de economía política*, London, PenguinBooks

MASAYA, Y (2006) *Pentatonicism in Jazz: Creative Aspects and Practice* . NY, CollinsPub

MILLER,J (1986), *The body in question*, London, Horizon-Books

MORIMOTO, Y(2001) *Verbos de movimiento*, Visor-Libros, Madrid.

PARKER,B (2010) *Good Vibrations: The Physics of Music*, NY, UniversityPress.

POLHEMUS, Ted., (1975) *The Body as a Medium of Expression*, Jonathan Benthall and Ted

Polhemus, editors. E.P. Dutton, N.Y., 1975.

POYATOS, F (1994) *La comunicación no verbal*, Madrid, editorial Itsmo.

ROMERO.J.I ( 1990) *Las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI

SCHAFFER, MURRAY (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: New York, Destinity Books.

SCHESHNER, R (2000) *Performance's Theory*, Ed.Theatrale, Montreal.

SARLO,B.(2009), *La ciudad vista. La ciudad de las mercancías*. Buenos Aires, Ed.SigloXX.

SIFONTES,N.(2008), *Teatralidad y rito*, en Yamana 3. Maracaibo, Universidad del Zulia

SILVA,A.(1994) *La ciudad deseada*. Caracas, Ed.Fundarte

STOKOE,W (2001) *El lenguaje de las manos*, México, FCE

TURNER, V. (1980): *Teatro e rito*.

VARELA,F. MATURANA,H, URIBE,R.(1974) *Autopoiesis: the organization of living systems, its characterization and a model*. Amsterdam ,Biosystems

VARELA,F., MATURANA H. (1995). *De Máquinas y Seres Vivos: Una teoría sobre la organización biológica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

VERON,E (1987) *La semiosis social*. Barcelona, Gedisa.

VIRILIO, P .(2010), *El accidente original*. Buenos Aires, Ed. Amorrurtu, Buenos Aires

---