

CUADERNOS DEL INSTITUTO
Investigación y Experimentación en
ARTE Y CRÍTICA

ISSN 2591-6297



Nº 14 – Abril de 2026

**DISCURSOS ARTÍSTICOS EN CIRCULACIÓN: PERFORMATIVIDAD, ESPACIOS
EXPANDIDOS Y NUEVAS MEDIATIZACIONES**

Coords. Silvina Tatavitto y Nicolás Bermudez

IIEAC
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN
Y EXPERIMENTACIÓN EN ARTE Y CRÍTICA

UNA CRÍTICA
DE ARTES



Universidad Nacional de las Artes (UNA)

Área Transdepartamental de Crítica de Artes (ATCA) “Oscar Traversa”

Decano: Sergio Ramos

Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC)

Directora: Mónica Kirchheimer

Apoyo técnico: Área de Publicaciones de ATCA

Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica

ISSN 2591-6297

Nº 14 – Abril de 2026

Buenos Aires, Argentina



CUADERNOS DEL INSTITUTO
Investigación y Experimentación en
ARTE Y CRÍTICA

Nº 14 – Abril de 2026 – ISSN 2591-6297

Tema de Cuaderno:

**DISCURSOS ARTÍSTICOS EN CIRCULACIÓN: PERFORMATIVIDAD, ESPACIOS
EXPANDIDOS Y NUEVAS MEDIATIZACIONES**

Coords. Silvina Tatavitto y Nicolás Bermudez

ÍNDICE

Presentación. SILVINA TATAVITTO y NICOLÁS BERMUDEZ.....	pág. 4
El cuerpo alegórico. MARTHA GABRIELA MENDOZA CAMACHO	pág. 6
Configuraciones del museo expandido: cuerpo, ciudad y consumos móviles. ROMINA LAURA PELLEGRINO.....	pág. 15
Literatura y urbanismo: un espacio de intervención crítica. MARÍA SILVINA TATAVITTO.....	pág. 27
Artisticidad en publicaciones instagramáticas de turismo fílmico. ROSE MARIE GUARINO.....	pág. 39
Crítica de artes e IA. Un artículo de producción híbrida. NICOLÁS BERMÚDEZ	pág. 50
Usos cualitativos y exploratorios de la comparación. MARÍA SILVINA TATAVITTO	pág. 59



Presentación

Silvina Tatavitto y Nicolás Bermudez

La crítica de artes, entendida históricamente como esa práctica estanca entre la obra consagrada y sus públicos, atraviesa hoy una mutación irreversible. Ya no nos encontramos meramente ante la tarea de juzgar productos estéticos clausurados. El reto consiste hoy en comprender procesos semióticos abiertos, fluidos y, fundamentalmente, complejos. Algo de este desafío recoge el nuevo número de los *Cuadernos*, que interroga las dinámicas de circulación en redes, las interfaces tecnológicas que redefinen la producción y el consumo y la propia corporeidad del sujeto de la semiosis. En consecuencia, los textos aquí reunidos pretenden dar cuenta de esta transformación, ya que consideran objetos de estudio que van desde la visceralidad del cuerpo y sus performances hasta la inmaterialidad de los algoritmos generativos, demostrando así que, en la actualidad, las intervenciones críticas deben atender tanto a la materialidad del archivo digital como a la experiencia encarnada.

Vivimos en lo que Eliseo Verón denominó una sociedad mediatizada, ahora radicalizada en un ciclo de *hipermediatización* o *mediatización profunda*, donde las infraestructuras digitales moldean nuestras prácticas sociales y cognitivas. Sin embargo, lo más destacable de este número no es solo su capacidad de detectar y construir objetos relevantes en este marco, sino la apertura metodológica desplegada para abordar estos fenómenos. La semiótica se presenta aquí no como una grilla estática, sino como una disciplina bullente, capaz de redefinir sus propios métodos apropiándose de herramientas de otras disciplinas -como la antropología digital y los estudios de performance- a fin de capturar el sentido en un ecosistema donde las fronteras entre lo humano, lo maquínico y lo artístico se permean incansablemente.

Los trabajos que componen este número -derivados de los avances del PIACYT "Interpenetración arte-sociedad e intervenciones críticas: algunas lógicas actuales y locales"- no registran estos cambios, sino que proponen herramientas metodológicas y teóricas para abordarlos. Desde la revisión de los métodos comparativos hasta el examen de la incidencia de las formas encarnadas de la operación semiótica, pasando por el análisis de las nuevas plataformas digitales y la inteligencia artificial, este número invita a pensar la crítica de artes como un campo expandido. Y esto no solo porque, insistimos, se intenta reseñar cómo la tarea propiamente analítica impulsa planteos metodológicos, sino porque propicia la traducción de encuentros académicos -propios de la inscripción institucional de una investigación- en colaboraciones científicas concretas, como ocurre aquí con el aporte de Martha Gabriela Mendoza Camacho (El Colegio de Morelos), que está en sintonía directa con nuestras preocupaciones y búsquedas. Su artículo nos devuelve a la base orgánica de la experiencia estética. Realizando un recorrido histórico desde la poética aristotélica hasta las vanguardias del siglo XX y el *body art*, la autora analiza cómo el cuerpo se emancipa de la representación para convertirse en objeto y medio del arte mismo. Mendoza Camacho integra fenomenología y semiótica para leer el cuerpo performático no solo como presencia física, sino como un signo alegórico capaz de resignificar la realidad social y, en tiempos contemporáneos, hibridarse con la tecnología en la figura del *cyborg*.

Por su parte, el artículo de Romina Pellegrino analiza el "museo expandido" y su proyección urbana. Propone un marco conceptual que articula consumos móviles, textualización del espacio y performatividad. Mediante tres casos argentinos, demuestra cómo el desplazamiento corporal convierte el espacio urbano en un texto significativo, redefiniendo la experiencia cultural en línea con la nueva misión inclusiva del ICOM.

La renovación de los observables y de los métodos de la práctica crítica es el propósito que anima a María Silvina Tatavitto para explorar las formas de darse la intersección circulación



narrativa, urbanismo y fruición móvil analizando la literaturización espacial promovida por el Festival de Caminatas 2021. Examina la dimensión estética y semiológica del acto de caminar que, en esa propuesta, coproduce y patrimonializa el espacio público, fenómeno que lleva a replantear los enfoques tradicionales sobre la semiosis artística.

En el artículo que le sigue, Rose Marie Guarino trabaja dentro del marco conceptual de la cultura de la convergencia. Centrándose en el caso de la cuenta *@filmtourismus*, Guarino despliega un análisis sobre el turismo fílmico como una forma de performance mediatizada y autobiográfica. La autora utiliza asimismo herramientas de los *Performance Studies* (Schechner, Auslander) para demostrar cómo el usuario-prosumidor realiza una "autenticidad escenificada", donde el cuerpo físico se apropia de la ficción cinematográfica mediante el montaje fotográfico en Instagram. El resultado es un estudio que posibilita apreciar cómo la crítica y la curaduría se desplazan hoy hacia prácticas de apropiación y remediación en redes sociales.

Nicolás Bermúdez aporta a este número un texto que aspira a comprender el escenario tecno-social actual. El autor retoma la teoría de la mediatización de Verón y la categoría de "mediatización profunda" de Hepp para interrogar cómo los Modelos de Lenguaje Grandes (LLM) impactan en la práctica crítica. Sin entrar en el debate entre apocalípticos e integrados, analiza cómo la IA opera bajo lógicas estadísticas e inferenciales (que vincula con la abducción peirceana) y reconfigura tanto la apreciación de la obra como la producción discursiva y la didáctica de la crítica. Su trabajo abre interrogantes sobre la autoría y la emergencia de nuevos "signos" a partir de patrones de datos.

Finalmente, ya en el terreno metodológico, María Silvana Tatavitto contribuye con un artículo que sistematiza la operación cognitiva y analítica de la comparación. Tatavitto revisa la funcionalidad de los métodos contrastivos, desde la lingüística de Culioli hasta la *Grounded Theory* de Glaser y Strauss, para proponer una semiótica que no solo aplica conceptos, sino que los genera a partir del contacto con el corpus. Su propuesta es esencial para el investigador de artes: "construir el observable" mediante la diferencia organizada, evitando la aplicación mecánica de teorías y permitiendo que el fenómeno (sea una revista o un comportamiento social) revele sus propias lógicas de sentido.



El cuerpo alegórico

The allegorical body

Martha Gabriela Mendoza Camacho

martha.mendoza@uaem.edu.mx

*Je suis la source absolue,
mon existence ne vient pas de mes antécédents,
de mon entourage physique et social,
elle va vers eux et les soutient, car c'est moi qui fais être pour moi[...]*
Merleau-Ponty, 1945, III

Resumen

En el presente artículo se analiza el cuerpo como medio y objeto de expresión artística dentro del arte del performance. Parte de una revisión histórica desde el teatro y la danza hasta las vanguardias del siglo XX, donde el cuerpo se emancipa como instrumento de expresión estética y social. A través de la fenomenología y la semiótica, se entiende al cuerpo como un signo que comunica, simboliza y resignifica experiencias colectivas e individuales. El texto explora la transición del cuerpo representado al cuerpo performativo, que se vuelve acto efímero, poético y transgresor. Asimismo, aborda el impacto de la tecnología en la corporalidad contemporánea y la figura del *cyborg* como extensión del ser humano. En suma, el performance se plantea como alegoría del pensamiento y lenguaje corporal, donde el artista, al usar su cuerpo, crea una poética visual que cuestiona, conmueve y reinterpreta la realidad social.

Palabras clave: Semiótica, performance, cuerpo, arte

Abstract

In this article, the body is analyzed as both a medium and an object of artistic expression within performance art. It begins with a historical review from theater and dance to the avant-garde movements of the twentieth century, where the body becomes emancipated as an instrument of aesthetic and social expression. Through phenomenology and semiotics, the body is understood as a sign that communicates, symbolizes, and re-signifies collective and individual experiences. The text explores the transition from the represented body to the performative body, which becomes an ephemeral, poetic, and transgressive act. It also addresses the impact of technology on contemporary corporeality and the figure of the cyborg as an extension of the human being. In sum, performance is presented as an allegory of thought and body language, where the artist, by using their body, creates a visual poetics that questions, moves, and reinterprets social reality.

Keywords: Semiotics, performance art, body, art



0. Presentación

En el presente escrito se aborda al cuerpo como un objeto artístico. Del mismo modo, se observa cómo en el arte del performance, el cuerpo se convierte en un signo dotado de un significado particular que habla no solamente de una estética individual del artista sino de un proceso cultural que forma parte de un comportamiento social.

A modo de analogía con el cuerpo, en este ensayo se hará un recorrido histórico sobre el uso del mismo como forma de expresión. Así, en el primer apartado, se abordan las primeras expresiones corporales consideradas artísticas como el teatro, la danza y ciertas representaciones visuales. En el segundo apartado, se observan dos vertientes del uso del cuerpo: uno social y otro artístico.

El tercer apartado trata del desarrollo de la expresión corporal a partir del s. XIX y la tendencia a hacer uso de las emociones particulares y personales para la interpretación actoral y escénica. También se aborda la importancia del movimiento de vanguardia surgido a principios del s. XX, donde diferentes disciplinas artísticas, pero sobre todo las artes visuales, se basan en la originalidad y la provocación como fundamento artístico.

El cuarto apartado observa al arte del performance como una expresión artística cuya función poética transgrede límites sociales y cuya forma genera diversos tipos de expresión.

La quinta parte profundiza en el problema de la transformación del cuerpo en objeto de expresión usado como un objeto artístico y reflexiona acerca de su papel en una sociedad tecnológica y mediatizada en la cual el término posthumano se emplea para señalar algunos tipos de comportamientos que impactan al cuerpo.

Finalmente, en el apartado número seis se hace una reflexión sobre el origen conceptual del arte del performance y se profundiza en el aspecto ritual y simbólico del mismo en nuestra sociedad globalizada.

1. Siguiendo las huellas

El cuerpo ha sido un tema de estudio y reflexión a lo largo de la historia de la humanidad. Desde el reconocimiento de sus partes y su estudio en la medicina, hasta la manipulación celular, el humano está constantemente observando su cuerpo. Esto es claro puesto que el cuerpo es la forma material del ser humano para poder vivir en este mundo. Los ritos y rituales como los enterramientos, son una prueba del valor corporal para el individuo y su sociedad.

En filosofía, René Descartes (1596-1650) observó dos aspectos que integran a la experiencia humana: el cuerpo y el alma, lo sensible y lo mental, la *res cogitans* y la *res extensa*. Para el filósofo, la mente no podía fiarse del cuerpo puesto que los sentidos, limitados a su nivel de percepción, podrían engañarla. El conocimiento es lo más importante para él y observa una diferencia entre el cuerpo y una sustancia inteligible (Descartes, 1996).

En la concepción filosófica griega, Platón reflexiona sobre el mundo de las ideas. Se pensaba que dicho mundo estaba en el plano más elevado del conocimiento humano y que estaba separado del mundo sensible. Cuando el cuerpo muere, la esencia del hombre se une a las demás esencias en el mundo de las ideas.

En la concepción religiosa, el hombre se divide en cuerpo y alma, a la cual le espera un lugar extraterrenal. Descartes observó que el humano tenía distintas formas de percibir el mundo empíricamente, sin embargo, estaba limitado por sus propias capacidades, por lo cual lo dividía en empírico y racional. Con la psicología y el psicoanálisis, especialmente la postura de Sigmund Freud, a la consciencia o razón se incorpora el inconsciente.



Es clara la doble dimensionalidad del ser humano como un ente orgánico, vivo, sensorial, sensitivo, celular y químico; y por otra parte, como un hombre mental, con memoria, comunicación e inteligencia.

Otra particularidad del cuerpo humano en su historia es su desarrollo en el ámbito artístico. Desde su uso como medio de expresión en el teatro y en la danza, representando o imitando su entorno, hasta su representación pictórica y escultórica en el arte visual. El cuerpo ha tenido un papel predominante en todas las esferas del conocimiento humano. Su uso como expresión artística ha desarrollado diversas disciplinas que lo utilizan como una herramienta capaz de provocar emociones en el espectador.

Siguiendo los rastros de la expresión corporal como arte, el primer hombre que hace alusión al cuerpo como un objeto y medio de expresión es Aristóteles. En su *Poética*, el filósofo habla sobre expresiones sublimes que enaltecían la creatividad humana expresada mediante la poética, estas son; la epopeya, la tragedia y la comedia. Dichas expresiones fueron creadas para hablar de su entorno mediante la mimesis de un objeto físico a una expresión escrita y otra oral-corporal.

En dicho texto, Aristóteles realiza un análisis de la estructura de la tragedia y observa que la función del cuerpo del actor es servir como medio de la expresión poética. El actor representaba un carácter que era un componente de la trama definida por el filósofo como “la reproducción imitativa de las acciones” (Aristóteles, p. 139). En el teatro los términos acción, espacio y tiempo vistos como unidad para el argumento teatral, se expresaron de manera escrita y el actor únicamente los reproduce.

El desarrollo de la expresión corporal se fue fortaleciendo al alcanzar momentos históricos en los cuales la técnica formó parte del entrenamiento para desarrollar tipologías escénicas particulares.

La *Comedia dell'arte* italiana, el teatro renacentista, el teatro japonés *No*, el ballet clásico y diversos tipos de danzas regionales se volvieron técnicas corporales que repetían una serie de patrones hasta alcanzar un perfeccionamiento en el control del cuerpo.

A la par de la creación de expresiones corporales, la filosofía también fue cuestionando la función del cuerpo en el mundo. Con el empirismo y la duda cartesiana quedó claro que el individuo tiene limitaciones sensoriales y que el mundo es percibido de manera diferente por cada individuo. En las ciencias sociales, esta premisa es sumamente importante. El individuo se enfrenta cada día a un mundo de posibilidades y subjetividades, por lo cual ha desarrollado un complejo sistema de comunicación kinestésica.

La percepción del mundo dependerá del conocimiento individual de cada persona, aunque también estará impregnado de un conocimiento social que le será heredado por medio de la experiencia: mimesis y praxis.

El tiempo se convierte en una de las variantes de la percepción y el conocimiento, tener conciencia individual e histórica se convierte en parte fundamental del intelecto humano. El tiempo representa cambio y transformación. Para la fenomenología, el entorno condiciona la forma de ser del individuo. El espacio lo limita y lo obliga a comportarse de diversas maneras.

En la expresión corporal el tiempo y el espacio son elementos que condicionan cada evento. Espacios abiertos o escenarios con toda la tecnología de cada época son elementos fundamentales para la creación de nuevas formas de expresión.

A lo largo de la historia, el cuerpo ha sido usado como medio de expresión artística, creando múltiples tipos de danzas, de teatro, cantos y diversas expresiones escénicas; multidisciplinarias y multimedia. El espacio y el tiempo las pueden definir o limitar.



En el s. XX varias disciplinas artísticas reflexionaron sobre sus propias reglas y buscaron nuevos métodos. De esa manera surgió el *performance-art*, en el cual, el cuerpo no solo es el medio de la expresión sino el objeto mismo del arte.

2. Caminos bifurcados como piernas

El cuerpo es el medio por el cual se puede conocer y percibir el entorno. A pesar de tener sentidos limitados, es un organismo que todo el tiempo se encuentra en constante relación con lo que lo rodea, percibiendo e interpretando signos de diversa naturaleza.

En un nivel social, se vuelve medio de comunicación y llega a ser usado de manera simbólica en los distintos rituales que conforman la tradición y costumbres de diferentes grupos sociales. Cuando esto sucede, el cuerpo adopta una serie de comportamientos que ayudan al ser humano a crear identidad y lenguajes propios.

Considerando lo anterior, se pueden observar diferentes funciones que adquiere el cuerpo humano aparte de la de vivir día a día.

El arte del performance es una expresión realizada por una comunidad específica dentro de una sociedad. El rubro social al que pertenece es al artístico. Dentro del mundo del arte existen procesos que se repiten y que afianzan el concepto general del mismo. Según Pierre Bourdieu en su libro *El sentido social del gusto*, tanto los espectadores como los artistas, definen qué es arte y constituyen un “campo intelectual” con una serie de reglas y funciones. Así, el performance de arte forma parte de una expresión cultural de la sociedad en la cual se desarrolla y a la cual se dirige.

El uso del cuerpo en el arte del performance ha tenido un desarrollo bipartito: por un lado, su forma de expresión cercana a las artes escénicas al usar al cuerpo como medio de expresión; por otro lado, su forma de expresión en las artes visuales, con artistas rebelándose ante el marco de la tradición artística y enfrentando a su espectador en los museos, exposiciones y espacios alternativos donde el arte adquiere un significado más propicio.

En el ámbito social, el uso del cuerpo como medio de expresión adquiere formas muy similares a las artísticas. Sin embargo, el medio y el objeto de expresión se fusionan naturalmente. Es decir, las representaciones simbólicas son parte de un desarrollo cultural. Fiestas, juegos, gestos y formas de comportamiento son parte de un lenguaje social. En ellas, el cuerpo adquiere otros roles, se vuelve símbolo y cumple una función social de comunicación y cohesión.

El arte del performance es una expresión artística que al hacer uso del cuerpo para crear, también se inserta dentro del ámbito social. Por dicha razón, a veces los límites entre performance y realidad son un tanto borrosos. Hay muchas formas de comportamientos sociales, en las cuales el cuerpo es el medio para expresarse, que rompen la regla común de comportamiento social. Tales formas parecen artísticas: “performances involuntarios”, como dice Pancho López. Por ejemplo, en varias manifestaciones sociales se tiñen de rojo las fuentes como llamada de atención a la violencia y como muestra de inconformidad.

Para el estudioso del performance, Richard Schechner (1999), la palabra performance es muy amplia. Puede abarcar desde un espectáculo callejero hasta un partido de béisbol y más aún, hasta en hombre desnudándose en un museo. Y a pesar de la magnitud, los rasgos comunes que definen lo que es performance son: el tiempo, el espacio, la relación con el espectador y el tipo de acciones realizadas, los cuales también definirán el tipo de expresión corporal. Además de estas características, se ha observado que la intención del performer es muy importante.



La consideración del cuerpo como un objeto artístico y simbólico lo ubica en un lugar primordial, sublimándolo.

Al igual que la poesía sublima al lenguaje escrito, el arte corporal sublima el lenguaje corporal¹. El lingüista Roman Jakobson (1976) observó en la función poética del lenguaje un valor más allá de comunicar. La poesía no cumple con las reglas de la gramática normativa o el aspecto referencial del mismo, sino que expande las posibilidades lingüísticas: “Mientras que las demás funciones privilegian el contexto (referencial), el destinatario (conativa), el emisor (emotiva), el contacto (fática) o el código (metalingüística), la función poética se orienta hacia el mensaje por su propio valor.”(Jakobson,1976:350). Siguiendo esa observación y la afirmación de Antonin Artaud (1978), el arte del cuerpo entonces se convierte en la poesía del lenguaje corporal.

La kinésica y la proxémica son disciplinas que se encargan de observar cuáles son las leyes que rigen el uso de cuerpo como medio de comunicación. Los gestos, las distancias, los movimientos del cuerpo significan, y la forma en la cual el hombre se desplaza por su espacio también responde a ciertas necesidades e inquietudes que se han tenido que desarrollar para vivir en sociedad. Códigos gestuales y corporales son aprendidos de manera natural. Sin embargo, en el arte del performance se usa libremente el lenguaje corporal encontrando nuevas formas de ser y otros tipos de significados con el cuerpo. Esto es, se ha desviado la norma para crear un acto artístico.

Considérese entonces, que cada grupo social, aparte del lenguaje articulado y escrito ha desarrollado normas en la expresión gestual y corporal, ayudando a la comunicación. De esta manera, el arte de cuerpo o arte-acción es una de las formas en que se desvían las normas del lenguaje corporal. El cuerpo se resignifica. Además de su significado natural y social, el cuerpo adquiere una nueva dimensión volviéndose único y simbólico.

3. Emociones viscerales

Como objeto de arte, el cuerpo presenta y representa sensaciones orgánicas y viscerales.

A finales del siglo XIX y principios del XX, en el ámbito de la actuación, Stanislavsky propuso un método que implica el uso “verdadero” de las emociones. En gran parte de la historia del teatro, la actuación consistía en la “representación”, en hacer “como si”. El actor actuaba como otro personaje imitando su personalidad.

El método propuesto por Stanislavsky revolucionó la historia de la actuación al proponer el uso de sentimientos verdaderos y trasladar al actor a su memoria emotiva logrando la representación de sentimientos reales en cualquier momento. Sus implicaciones a nivel corporal fueron eficaces y sorprendentes. El cuerpo muestra a una persona real, no una imitación de un personaje. Desde entonces, las posibilidades de la actuación y nuevos géneros escénicos han hecho su aparición en la historia del arte del s. XX. La danza Butoh, el teatro-danza, *the living theater* y el *enviroment* y el *performance art*, son muestra de los nuevos géneros.

Antonin Artaud en su texto *El teatro y su doble* (1978) también reflexiona sobre la pertinencia de la palabra en la actuación y observa que el cuerpo es capaz de expresar todo tipo de emociones e incluso objetos sin recurrir a la palabra en un lenguaje que se desarrolla en el espacio:

¹ Entiéndase lenguaje corporal como aquél sistema de signos producidos por el cuerpo y que abarca todas sus formas de expresión.



“Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto.

Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lugar físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado”. (p. 42)

Para Artaud el cuerpo tiene una función poética y mística. Por medio del cuerpo el hombre puede llegar a estados de conciencia más profundos. Artaud busca que tanto el actor como el espectador vivan, por medio de la expresión corporal del actor, una experiencia vívida, en la cual se liberen y se transformen. Dándole un papel más activo al público, considerándolo parte del evento y poniéndolo a un mismo nivel físico con el o los actores que se mezclan en el mismo.

La conciencia del otro, aquel que se encuentra observando, toma prioridad a lo largo del s. XX en todos los ámbitos artísticos. En las artes visuales, los grupos como los Futuristas y los Dadaístas propusieron interactuar con el público desarrollando formas de expresión complementarias al Arte Visual y plástico como la poesía, la actuación, la danza, la música, etc. Lo peculiar de sus presentaciones fue su carácter efímero. Realizaban tardecadas o presentaciones que difícilmente se repetían. Lo que buscaban era “provocar” al público como afirmó Marinetti, vocero de los futuristas, buscaban una reacción activa y no pasiva de la contemplación. Buscaban trascender en la memoria. Su impacto generó una práctica que sólo se detuvo entre guerras y que con el Fluxus, el Gutai, el *Action Painting*, el *happening* y el accionismo vienés, se hizo más fuerte.

El arte corporal es un arte vivo, solo sucede una vez en un espacio y en un tiempo definidos. Es efímero y nunca vuelve a ocurrir de la misma manera. Aún en las artes fuertemente estructurales como el ballet clásico, cada vez que un bailarín representa una pieza, aunque la haya presentado anteriormente, es única e irreplicable. Elementos internos y externos son parte de cada proceso, como la altura de las posiciones, el traspíe, el público, la temperatura, etc. Ese aspecto vivencial es el que lo hace singular. Lo que el artista presenta es único, con la impresión de una emoción en el momento.

El arte del performance es un arte del momento, no es necesario que Chris Burden vuelva a presentar su acción “*Shoot*” o que Marina Abramovic vuelva a caminar la muralla china. Ambas acciones son significativas en sí mismas y volverlas a realizar cambiaría el contenido original, no significarían lo mismo.

Incluso, hay acciones tan extremas que aunque se desee ya no las puede realizar el artista, como mutilarse. El artista realiza tales actos con el único y suficiente objetivo de conmover al espectador, en diferentes niveles y de diferentes maneras para moverlo de su estado emotivo y, por ende, mental.

4. Un corazón, distintos latidos.

El cuerpo como medio y objeto de expresión se vuelve una herramienta poderosa para expresar ideas de diversa índole. Hay una gran variedad de tendencias en el arte del performance. Una de ellas es el *body art*, que engloba a los artistas que ponen su cuerpo en situaciones límite de violencia y daño corporal para mostrar la resistencia y la manipulación en la transformación del cuerpo humano. También, hay tendencias que muestran aspectos



sociales positivos o negativos como el juego como un divertimento sano y creativo o como la crítica a formas de comportamiento como comer carne o la desigualdad de género.

Ya sea minimalista como sentarse y esperar que alguien se siente enfrente del artista, o neo-barrocos llenas de personajes ficticios que buscan crear híbridos culturales; en el mensaje o el contenido del arte del performance, el cuerpo se convierte en un signo más.

Cuando el cuerpo es forma y contenido todo lo que en él ocurre es significativo, incluso cuando no sea parte de la intención artística. Así como observa Maurice Merleau Ponty (1993) sobre la significación en la forma en la cual el individuo se desenvuelve en un espacio específico y lo percibe para afirmar su existencia interpretando. Así mismo, como José Enrique Finol (2017) asevera que cada aspecto del cuerpo significa y es parte de un lenguaje. Cada aspecto: altura, vestimenta, gustos, religión, etc. tienen un significado y una interpretación. “No hay ni una palabra, ni un gesto humanos, siquiera habituales o distraídos, que no tengan una significación” (Merleau-Ponty, 1993:18).

En el arte del performance, el artista busca nuevas formas de presentar ideas por medio de su cuerpo. Como cada cuerpo, cada propuesta artística es única e individual. El performer indaga en su cuerpo, busca cómo puede expresar algo más. Los límites están en su creatividad y cuidados propios. Cada artista queda condicionado a su propio cuerpo, pero eso solo le abre la posibilidad de buscar con otros cuerpos, objetos o herramientas que le permitan generar una imagen, una acción o una presentación contundente, provocativa, conmovedora o hasta fallida, falsa y simplona.

El cuerpo tiene rasgos significativos, pero el artista lo resignifica usándolo como objeto de arte; lo pone a un nivel simbólico del conocimiento. Los recursos, las herramientas, las acciones, son tan finitas como objetos hay en el mundo, y la forma de combinarlas con el cuerpo es muy diversa. La experimentación de los artistas crea estilos y tendencias aceptadas por un grupo social específico en donde participan artistas escénicos y visuales, investigadores sociales y todo aquel cuya memoria sensorial esté más despierta o alerta.

En el arte del cuerpo las posibilidades de expresión son inmensas pero todo artista del performance sabe que usa su cuerpo como un signo transformable. La intención de generar una reacción de cualquier índole define al performance. Acción-reacción.

5. Brazos, extensiones y cyborgs.

En este inicio del siglo XXI, en la vida cotidiana, resulta común encontrarse con las personas conectadas a diversos aparatos. Audífonos, cables, tabletas, celulares y computadoras, se pueden observar en todas partes de la ciudad. Adultos, jóvenes y hasta niños pasan gran parte del día usando un aparato electrónico. Esta forma de ser ha desarrollado un comportamiento, y por ende, un uso específico del cuerpo. El celular es una herramienta que permite la pronta comunicación, permite almacenar datos e incluso guardar información personal como fotos y videos. Sustituyó a varios objetos y capacidades mentales del hombre. El celular y la internet son ahora, parte del cuerpo humano, son extensiones que permiten al individuo conocer, en gran medida, rápidamente y sin desgaste físico, sobre su entorno.

En el arte del performance se han desarrollado tendencias que cuestionan y abordan tal transformación electrónica del hombre interviniendo el cuerpo de manera que se convierta en una especie de una máquina. Stelark es el mayor ejemplo al injertarse una oreja o al controlar una máquina que se vuelve extensión de su propio cuerpo. Del mismo modo, la artista Orlan ha desatado polémicas al transformar su cuerpo deformándolo y sometiéndolo a manipulaciones “estéticas”.



Si la definición de cyborg es un ente en parte humano y en parte máquina, podemos ver en la vida cotidiana el uso del celular como una extensión más del hombre que lo transforma en uno. También, la computadora y la internet, en donde, además, el individuo puede cambiar su cuerpo a su gusto y complacencia. La virtualidad, la comunicación y la cirugía estética contribuyen fuertemente a una transformación del cuerpo. Y al mismo tiempo, son usadas como herramienta en el arte del cuerpo para mostrar los efectos y excesos de las mismas.

El arte del performance trata de buscar alternativas, intenta crear nuevas formas y usos del cuerpo por medio de objetos y herramientas que le ayuden a formar un sistema de signos en donde interactúan varios lenguajes.

6. Ideas simbólicas. Alegoría del pensamiento.

El cuerpo se transforma en el objeto que expresa una idea del artista, se vuelve *representamen* del interpretante. Representa una idea por medio del cuerpo, se convierte en una alegoría². Es a partir de su relación con otros objetos y acciones que adquiere un nuevo significado simbólico. Su resignificación es un proceso semiótico que alcanza niveles intrínsecos y extrínsecos del mismo en su forma de expresión y en su cultura.

Cada objeto, cada elemento usado por el artista significan algo más, son sacados de sus contextos y puestos en espacios diferentes dotándolos de un nuevo significado o expandiendo el suyo propio en otros dominios semánticos. Cada propuesta equivale a una poética particular. El artista selecciona las herramientas que ayudarán a crear imágenes o acciones con una intención artística. En cada presentación corpórea, el espacio, el tiempo y la acción confluyen para lograr comunicar algo efímero en su ejecución, pero perdurable en la impresión kinestésica, incluso aquellas que son conocidas por medio de la documentación.

La experiencia corporal, la relación cuerpo-cuerpo crea una empatía y un impacto mayor si se presencia el acto performático, pero, la imagen, las descripciones y la reproducción en otros soportes también siguen presentando la intención del artista. Se trata de conocer los alcances que han logrado los artistas del cuerpo, de observar y conocer nuevas posibilidades de la expresión y la creación corporal en una práctica artística.

Los temas, las herramientas y las posibilidades tocan diversos aspectos de la vida social. En una era virtual en la cual las cámaras y los micrófonos forman parte de las articulaciones humanas, el arte del cuerpo se muestra crítico y voraz para usar diversos espacios y recursos creando nuevos cuerpos, promoviendo diversas maneras de ser fuera y dentro de la burbuja virtual.

El cuerpo resulta un medio eficaz a la hora de expresar porque toca diversas fibras que mueven sensaciones particulares del hombre. La empatía generada al ver al otro y reconocerse en el otro vuelve al arte del performance una práctica bella y aberrante al mismo tiempo.

El arte corporal busca transgredir, mostrar vívidamente y reflexionar sobre la sociedad y la vida cotidiana.

El artista corporal se vuelve un poeta del cuerpo y busca símbolos para formar metáforas visuales y actanciales. Busca mezclar lenguajes para crear códigos universales en donde únicamente el cuerpo es la herramienta.

El arte del performance es una alegoría en el lenguaje corporal.

² Siguiendo el diccionario de la Real Academia Española, la definición de alegoría que se considera en este ensayo es la retórica: "Plasmación en el discurso de un sentido recto y otro figurado, ambos completos, por medio de varias metáforas consecutivas, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente".



Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (1989). *La poética*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Gallimard.
- Descartes, R. (1996) *Meditaciones metafísicas*. Trad. M. García Morente. Madrid: Espasa-Calpe.
- Finol, J. (2017) *La corpófera*. Quito: Fragua.
- Goldberg, R. (2001[1988]). *La performance. Du futurisme à nos jours*. Paris: Thames & Hudson.
- Jakobson, R. (1976). "Lingüística y poética". En *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Planeta Agostini.
- Mukarovsky, J. (1977). *El arte como hecho semiológico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pavis, P. (2000 [1996]). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- Pierce, C. S. (1978). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ràfols, J.F., J. Campás (ed.). (2002). *Historia del arte*. España: Editorial Óptima.
- Ravassi, N. T. (2006). *Historia del teatro. Desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Buenos Aires: Era naciente.
- Ryngaert, J.-P. (1993). *Lire le théâtre contemporaine*. Paris: Dunod.
- Schechner, R. (1999). *Maginitudini della performance*. Roma: Bulzoni Editore.



Configuraciones del museo expandido: cuerpo, ciudad y consumos móviles

Configurations of the expanded museum: body, city and mobile consumption

Romina Laura Pellegrino
romina.pellegrino@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza las transformaciones del museo contemporáneo a partir de la noción de "museo expandido" y su proyección en el espacio urbano. Se propone un marco teórico que articula los conceptos de consumos móviles, textualización del espacio y performatividad, y se desarrolla un corpus compuesto por dos casos museales en Argentina: el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti y el Museo de la Ciudad de Buenos Aires. El análisis permite repensar los modos de consumo cultural y las relaciones entre arte, cuerpo, espacio y comunidad en línea con la nueva definición de museo propuesta por el ICOM.

Palabras clave: consumos móviles, museo expandido, espacio urbano, textualización, ICOM.

Abstract

This article analyzes the transformations of the contemporary museum based on the notion of the "expanded museum" and its projection into urban space. It proposes a theoretical framework that articulates the concepts of mobile consumption, textualization of space, and performativity, and develops a corpus composed of two museum cases in Argentina: the Emilio Pettoruti Provincial Museum of Fine Arts and the Museum of the City of Buenos Aires. The analysis allows us to rethink the modes of cultural consumption and the relationships between art, body, space, and community in line with the new definition of museum proposed by ICOM.

Keywords: mobile consumption, expanded museum, urban space, textualization, ICOM.

I. Introducción

Las transformaciones en los modos contemporáneos de consumo cultural interpelan las categorías tradicionales de la museología y la crítica de arte. La imbricación de los sistemas artísticos con el turismo, los medios digitales y las geografías urbanas redefine las prácticas museales actuales. Este artículo aborda la categoría de *consumos móviles* —experiencias estéticas basadas en el desplazamiento corporal y la textualización del espacio— y su relación con el concepto de *museo expandido*, en diálogo con la nueva definición del ICOM (2022).

Los consumos móviles suponen un modo de disfrute no anclado en la contemplación estática sino en el movimiento, la inmersión y la corporalidad (Tatavitto, 2023). La textualización del espacio urbano convierte los lugares en soportes significantes, generando recorridos performativos que involucran tanto los sistemas de signos como la experiencia sensorial y corporal de los visitantes (Fontanille, 2004; Verón, 2013). En otras palabras, este tipo de experiencias estéticas implican un cuerpo en movimiento que se vincula con espacios narrativizados mediante discursos que modelizan la mirada y proponen recorridos significantes. En consecuencia, se trata de experiencias en las que el lugar no preexiste al relato, sino que es producido por las narrativas que lo significan y lo hacen habitable como experiencia (Fontanille, 2004; Urry & Larsen, 2011).



Desde una perspectiva sociosemiótica, siguiendo las ideas de Eliseo Verón (2013) sobre la circulación asimétrica de los discursos, se puede sostener que estas experiencias de consumo móvil implican la construcción de trayectos que interpelan tanto al cuerpo como a los sistemas de signos que textualizan el espacio. El cuerpo, en estos recorridos, no es un mero receptor pasivo, sino un operador semiótico que, al desplazarse, actualiza relatos, activa memorias y construye sentidos. A través de lo que Dean MacCannell (1976) denominó marcadores — signo indicial que señala algo como digno de ser visto—, los consumos móviles fruyen una puesta en escena del territorio que invita a ser experimentada en clave estética y narrativa.

Estas dinámicas de consumo se articulan estrechamente con el *museo expandido*, definido por Herrero Delavenay (2019) como un dispositivo museístico que desborda sus límites arquitectónicos para desplegarse en el territorio. Se trata de una estrategia museológica que desplaza la acción del museo más allá de sus muros físicos, proyectándola hacia el espacio urbano o el entorno digital. Esta expansión no solo responde a una voluntad de democratización o inclusión, sino que también redefine los modos de fruición y circulación de los bienes culturales. En línea con la nueva definición de museo propuesta por el Consejo Internacional de Museos (ICOM) en 2022, el museo contemporáneo se concibe como una institución participativa, sostenible, inclusiva y abierta, comprometida con la generación de experiencias significativas para la comunidad. En este sentido, el museo expandido encarna, en su práctica, estos principios, al abrirse a otras territorialidades y a la participación de públicos que no necesariamente acceden a los espacios tradicionales de exhibición.

El museo expandido es una categoría conceptual que se enmarca en lo *contemporáneo*. En cuanto a esto, Claire Bishop (2013) propone una teorización de la noción que se aparta de la mera referencia a un período histórico y la entiende como un modo de experiencia del tiempo. Lo contemporáneo, en esta línea, se define por la simultaneidad de tiempos heterogéneos, por la coexistencia de múltiples narrativas e historias que no se subsumen en una linealidad única. Esta condición temporal fragmentada y plural exige, en el campo del arte, instituciones capaces de dar lugar a esa diversidad de voces y temporalidades. Asimismo, la definición contemporánea de museo propuesta por el ICOM en 2022 recoge este espíritu al redefinirlo no sólo como espacio de conservación y exhibición, sino también como institución abierta, accesible, participativa, inclusiva y socialmente comprometida, que ofrece experiencias para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio. El museo deja de ser un *templo* para transformarse en un *foro* (Duncan, 1995), es decir, en un espacio de encuentro y diálogo. La noción de museo expandido responde, en este sentido, a lo que Bishop identifica como una demanda por un arte que sea capaz de intervenir en lo social, de involucrarse con el presente, de generar formas de participación que excedan la contemplación pasiva. La institución ya no puede limitarse a custodiar objetos: debe convertirse en un agente activo de la vida urbana y social, en un espacio que habilite la coexistencia de múltiples temporalidades, memorias e identidades. Este desplazamiento conceptual implica trascender los límites físicos de lo museal para llevar el arte al espacio urbano y a comunidades diversas. Algunas de las prácticas a través de las cuales se concreta esta expansión física y simbólica incluyen:

- A. Democratización del acceso al arte e inclusión: llevar obras y actividades a espacios públicos elimina barreras simbólicas y territoriales, permitiendo que personas ajenas al circuito habitual del arte puedan encontrarse con él en su cotidianeidad (Bishop, 2013; ICOM, 2022).
- B. Participación comunitaria: la inclusión de públicos diversos, la creación colectiva y la co-producción de contenidos artísticos reflejan una nueva concepción del museo como espacio co-creado, en línea con la concepción de sostenibilidad social.



- C. Activación del espacio público y experiencia performativa: el museo expandido convierte el espacio urbano en escenario estético al trasladar sus obras a otro lugar en un ordenamiento sintagmático individualizado y autónomo que lo recorta del entorno; promueve, así, experiencias inmersivas que convocan el consumo móvil de esa escena, es decir, una apropiación hermenéutica y cultural en las que el desplazamiento físico y la interacción con el entorno textualizado, se vuelven claves (Tatavitto, 2023).

En síntesis, la teorización de lo contemporáneo según Bishop se alinea con los principios de la ICOM y con la práctica del museo expandido en tanto propone un museo plural, permeable, sensible a la contemporaneidad y al presente social, donde las experiencias de consumos móviles permiten articular cuerpo, ciudad, arte y memoria en clave comunitaria y sostenible.

Este artículo propone analizar estas cuestiones a partir de un corpus compuesto por dos casos de museos en Argentina que despliegan operaciones discursivas vinculadas a la expansión espacial y simbólica: el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti y su programa de exhibiciones itinerantes y el Museo de la Ciudad de Buenos Aires, cuya colección se encuentra diseminada en múltiples sedes patrimoniales. A partir de estos casos se busca responder tres interrogantes centrales:

1. ¿Cómo se expande el museo contemporáneo hacia el espacio urbano?
2. ¿Qué relación existe entre estas prácticas y la redefinición del museo establecida por el ICOM?
3. ¿Qué tipo de consumos culturales y modos de apropiación promueven estas configuraciones discursivas?

El análisis pondrá en evidencia que estos consumos móviles se estructuran en torno a operaciones discursivas que no sólo construyen espacialidades, sino que también modelizan la experiencia corporal y sensorial de los visitantes, proponiendo un modo de fruición que articula desplazamiento, narrativa y participación comunitaria. La movilidad, tanto física como simbólica, se vuelve así una clave central para comprender las nuevas formas de mediación y circulación del arte en la contemporaneidad.

II. El museo expandido: entre la redefinición institucional y la transformación de los consumos culturales

Tal como señala Alicia Herrero Delavenay (2019), el museo expandido se caracteriza por su capacidad de extenderse más allá de su sede física, descentralizando sus colecciones, diversificando sus formatos de comunicación y activando nuevas formas de vinculación con las comunidades. Esta expansión implica un desplazamiento discursivo y espacial en el que el museo se proyecta hacia el espacio urbano y digital (el entorno digital no será abordado en este trabajo), abriendo nuevas posibilidades de acceso, participación e interpretación. En este sentido, la tipología de museos propuesta por Santos Zunzunegui (2001), que a continuación se detalla, resulta productiva para analizar este escenario, a la luz de una clasificación que distingue entre:

1. Museo Tradicional: espacio pedagógico y secuencial, basado en el recorrido lineal, la cronología y el relato histórico. Aquí el museo conserva un aura monumental y una lógica didáctica propia de los paradigmas ilustrados. El recorrido ofrecido reproduce el de la Historia del Arte, es decir que se basa en criterios de orden referencial preexistentes y legitimadores.



2. Museo Moderno: Espacio abierto y desjerarquizado, donde desaparece el itinerario único y se privilegia la autonomía del espectador. La arquitectura se desmaterializa y el recorrido se vuelve más libre, pero también más desorientador. Se trata de espacios más amplios, menos limitados y más flexibles que, a diferencia del Museo Tradicional, niegan toda identificación externa que pudiera dar indicación de su contenido y buscan dar respuesta a las preguntas originadas por el arte del siglo XX. Siguiendo esta línea, este modelo promueve condiciones “asépticas” de visión basadas en la teoría de la veracidad de la experiencia retiniana, en otras palabras, la confrontación directa del espectador con las obras, sin la mediación del discurso museográfico.
3. Museo Postmoderno o No-Moderno: espacio escenográfico y fragmentado que combina narrativas y tiempos diversos, donde el continente (el edificio) se integra al contenido expositivo, y se diluyen las fronteras entre arte y arquitectura. Se trata de un museo crítico que niega la modernidad (a diferencia del Moderno) y que acoge la obra arquitectónica dentro de su escena expositiva (a diferencia del Tradicional). Postula una mirada revisionista, orientada por la relectura crítica del arte del siglo XIX y que es materializada a través de una escenificación de tipo teatral caracterizada por la fragmentación de los itinerarios previstos y la locación de las obras en un espacio que escapa a todo criterio cronológico. De este modo, esta tipología prioriza las ideas de sorpresa y discontinuidad por sobre la expresión tradicional de la evolución de la Historia del Arte y da cuenta así de una concepción del espacio museístico que se emparenta con la noción de espectáculo.
4. Museo No-Tradicional: espacio híbrido y rizomático, donde se anula la linealidad y se privilegia la contingencia, el desorden y la multiplicidad de recorridos. La estética de la ruina es la clave que organiza este tipo de museos, donde prima la lógica de la fragmentación, el espacio como algo inacabado y la obra del hombre, como producto de la naturaleza. En este contexto, la naturaleza y la cultura son categorías que se neutralizan recíprocamente y dan lugar a discursos que conservan huellas de operaciones realizadas anteriormente. De este modo, la noción de recorrido queda desplazada por la instauración de un espacio de ruptura, ajeno a la búsqueda de integración de una totalidad y asignación de sentido preciso de conjunto. En definitiva, la suma de las nociones de ruina y de lo inacabado ponen de relieve la idea de la incompletitud de la obra humana y de una relación con el pasado mediante la cual este merece ser revisitado sólo en la medida de que sus huellas sean susceptibles de fundirse con lo contemporáneo.

Si bien la clasificación de Zunzunegui previamente referenciada se centra en la materialidad espacial y en los modos de construcción de sentido a través de la arquitectura y la disposición expositiva, es posible establecer un diálogo conceptual con la noción de museo expandido y con la definición de la ICOM. En este sentido, el autor propone analizar el espacio museal como “manifestación social de la significación” (Zunzunegui, 2003:522), es decir, como espacio físico organizado que comprende la construcción de uno o varios recorridos que dibujan, a su vez, distintos visitantes o usuarios modelo. De este modo, el museo expandido comparte con el Museo Moderno y el No-Tradicional la apertura hacia recorridos no lineales, desjerarquizados y participativos, pero va más allá al romper los límites del propio edificio, proyectando el museo hacia la ciudad, los territorios y las comunidades. Esta proyección implica una expansión física y simbólica, en clave de consumos móviles, donde el cuerpo y el movimiento resultan centrales. Por otro lado, la definición de la ICOM enfatiza dimensiones de



participación social, sostenibilidad y equidad, que pueden vincularse tanto con el Museo No-Moderno, por su dimensión escenográfica y emocional, como con el Museo No-Tradicional, por su capacidad de relectura crítica y desestabilización de los relatos hegemónicos. El museo expandido, en este sentido, puede entenderse como una actualización contemporánea de estas tipologías, en la medida en que busca:

- A. Romper la linealidad histórica y la monumentalidad clásica (Museo Tradicional).
- B. Superar la neutralidad aséptica y la distancia estética (Museo Moderno).
- C. Desbordar los relatos fijos y la lógica del espectáculo (Museo Postmoderno).
- D. Reconfigurar el sentido mediante la activación de memorias, trayectos y experiencias corporales (Museo No-Tradicional).

En definitiva, el museo expandido se sitúa en una intersección tipológica, donde la centralidad se desplaza desde los objetos hacia los sujetos, desde los espacios hacia los recorridos, desde la contemplación hacia la participación. Esta transformación no sólo redefine al museo como institución, sino que genera nuevas formas de consumo cultural, en las que el espacio textualizado, el consumo móvil y la pluralidad de relatos configuran un escenario abierto, plural y mutable. En este sentido, las fruiciones móviles ponen de manifiesto la interpenetración de diversos sistemas (Luhmann, 2007): la geografía y la industria del turismo, por un lado y el arte, por el otro. Es así como los discursos artísticos provenientes de la plástica, la música y la danza, entre otros, escenifican el espacio, dando lugar a la configuración de un imaginario que resignifica en clave artística sitios de interés turístico (Urry, 2002). El territorio se transforma de esta manera en un texto artístico expandido que, más allá de su carácter topográfico o factual, se convierte en un escenario capaz de promover operaciones hermenéuticas vinculadas a su disfrute. Como consecuencia de esto, el tránsito por estos espacios adquiere características performáticas a través de las cuales el cuerpo funciona como soporte semiótico de un recorrido interpretativo (Verón, 1999, 2013).

A los fines de este análisis, la combinación de las nociones de *escenificación textual* y *narrativización espacial* (Tatavitto, 2025) resultan de utilidad para describir de manera adecuada, aunque no exhaustiva, algunas operaciones significantes involucradas en la textualización espacial del museo expandido, en términos de configuración de espacios destinados a la manipulación del sujeto visitante (Zunzunegui, 2003) mediante la articulación de estrategias expositivas que promueven el consumo móvil de productos culturales extramuros.

Por su parte, la noción de escenificación textual implica la puesta en escena de un texto que, en tanto relato, consiste en el ordenamiento sintagmático de un complejo sígnico dentro de una configuración multimodal, relativamente autónoma y diferenciada en el espacio, que incluye clausura textual y una dimensión progresiva, esta última identificable, en el caso de los consumos móviles, mediante la utilización de cartelería, flechas, tramos comunicantes entre espacios, etc. que indican una dirección de recorrido total o parcialmente inducida. El Museo Tradicional es un caso emblemático de este tipo de propuestas, por su enfoque didáctico y cronológico. Sin embargo, esta conceptualización resulta insuficiente para describir otros modelos museales que, tal como ha sido referido previamente, promueven recorridos abiertos, segmentados y/o rizomáticos que se apartan de las condiciones que caracterizan la idea de texto antes apuntada, por carecer de clausura y/o de naturaleza orientada.

Por su lado, la narrativización espacial alude a operaciones transpositivas y, en lo que aquí interesa, a aquellas que involucran la transposición de unidades narrativas al espacio (Tatavitto, 2025). En este sentido, el discurso museal puede ser entendido como una unidad



narrativa pasible de ser transpuesta al territorio, en tanto manifestación de un modo particular y específico de concebir el rol institucional y cultural del museo. Desde esta óptica, la gestión de las colecciones y de las exhibiciones resulta una expresión tangible de un modo de entender la experiencia museal en la contemporaneidad. De esta manera, el lugar es consumido a través de trayectos hermenéuticos que se encuentran inmersos en una narrativa aglutinadora asociada a un determinado modo de interpretar el museo. Según el modelo en cuestión, se definirán estrategias expositivas que moldearán al visitante modelo mediante marcaciones espaciales propias de cada lineamiento discursivo particular. La descentralización edilicia y la fragmentación de las colecciones en diversas locaciones son ejemplos, entre otros, de un modo de transponer al territorio una narrativa cuyo discurso se afianza sobre la idea de promover el acceso directo a la obra a través de una intervención museográfica restringida; tal es el caso del Museo Moderno.

A la luz de estas reflexiones, la noción de museo expandido se presenta como una clave interpretativa que permite comprender los desplazamientos actuales de la institución museal en relación con sus espacios, sus públicos y sus modos de producción de sentido. Lejos de limitarse a una categoría arquitectónica o expositiva, el museo expandido remite a una configuración discursiva y social que desborda los límites físicos de la institución para desplegarse en el territorio urbano y en la vida cotidiana, en consonancia con la nueva definición del museo propuesta por el ICOM. Estas transformaciones resuenan, a su vez, con los cambios en los modos de consumo cultural, particularmente los consumos móviles, porque el museo no sólo extiende su presencia física, sino que invita a experiencias estéticas inmersivas, donde el cuerpo, el espacio y la narrativa se entrelazan en configuraciones dinámicas. En otras palabras, el museo no sólo se traslada físicamente a otros espacios, sino que textualiza la ciudad y sus recorridos, generando experiencias situadas, participativas y abiertas (Jaworski & Thurlow, 2010), donde el cuerpo en tránsito se convierte en operador semiótico.

III. Escenarios de expansión: análisis de dos configuraciones de museo expandido en el espacio urbano

En este apartado se analizarán dos casos representativos de museos argentinos que despliegan estrategias de expansión hacia el espacio urbano, generando nuevas modalidades de experiencia estética y participación comunitaria.

1. Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti. Exhibiciones itinerantes

Desde el año 2023, el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, con sede en la ciudad de La Plata (provincia de Buenos Aires), impulsa el programa “Museo Expandido”, una iniciativa orientada a exhibir obras de su colección permanente y muestras temporales en distintas localidades del territorio bonaerense. Esta propuesta de carácter itinerante se concreta a través de alianzas con espacios culturales municipales y provinciales, permitiendo que las exhibiciones salgan de la sede institucional y se proyecten en otros entornos urbanos.

En marzo de 2024, el museo desplegó de forma simultánea diferentes exposiciones en tres ciudades: La Plata (en el Centro Cultural Islas Malvinas), Itzaingó y Mar del Plata. En esta última, se presentaron en el Museo MAR las obras premiadas del Salón de Pintura organizado por el Pettoruti, mientras que en Itzaingó se inauguró la muestra “Vecindades secretas”, que ocupó dos sedes locales —el Museo Histórico Municipal y la galería de arte del Centro Cultural— y estuvo dedicada a artistas mujeres de la colección del museo, en el marco de las actividades por el Mes de la Mujer. Todas las exposiciones fueron de acceso libre y gratuito, formando parte de la programación cultural oficial.



El objetivo central de “Museo Expandido” es ampliar el alcance territorial del patrimonio artístico del museo, ofreciendo una experiencia estética accesible en contextos diversos. Esta estrategia busca acercar el arte a públicos que, por razones geográficas o económicas, no suelen desplazarse hasta La Plata, favoreciendo así procesos de descentralización y democratización cultural. De este modo, activa trayectos estéticos que inscriben el arte en escenarios cotidianos, invitando a públicos diversos a participar de una experiencia que integra el movimiento, el espacio y la obra. Además de la circulación de obras, el programa incluye actividades participativas como talleres, visitas guiadas y encuentros con artistas, generando una mediación cultural situada. Estas intervenciones activan trayectos urbanos que convierten el museo en una narrativa en movimiento. El público experimenta consumos móviles que resignifican el patrimonio en diálogo con la memoria urbana y comunitaria.

La estrategia de exhibición descrita convierte al museo en un dispositivo expandido que resuena con el modelo de museo moderno de Zunzunegui, al romper la linealidad expositiva y privilegiar la autonomía del visitante. La acción en territorios no museales se conecta también con la noción de consumo móvil en tanto que el cuerpo del espectador se vuelve vehículo de sentido, inscribiendo la obra en un recorrido por geografías diversas. Asimismo, esta estrategia se alinea con la definición del ICOM (2022) al enfatizar el compromiso comunitario, la accesibilidad y la participación social. El espacio se convierte aquí en un texto en movimiento, en el que las prácticas estéticas dialogan con los contextos locales y reconfiguran el sentido mismo de “lo museal”. Desde una perspectiva semiótica, estas experiencias pueden pensarse a partir de la reflexión de Jonathan Culler (1990) sobre el turismo como práctica de lectura de signos. Los públicos del museo Pettoruti, en su desplazamiento, funcionan como lectores de un sistema simbólico expandido, donde el arte actúa como marcador de un relato que trasciende el objeto exhibido y se inscribe en la espacialidad social.

La textualización del espacio, en este caso, se construye a partir de una serie de operaciones concretas que organizan la experiencia: la exposición itinerante como núcleo narrativo, la mediación institucional, las actividades asociadas a fechas significativas —como el Mes de la Mujer— y la programación cultural que acompaña a cada muestra. Siguiendo los desarrollos de Tatavitto (2025), puede pensarse que el territorio se convierte en texto en la medida en que estas operaciones producen una escenificación que orienta la mirada y el recorrido, aun cuando no exista un itinerario urbano continuo. Cada sede funciona como un fragmento de un relato museal más amplio, que se reactualiza en función de los contextos locales y de los públicos que lo transitan.

Esta dinámica permite abordar el patrimonio artístico desde una perspectiva cercana a la noción de patrimonio inmaterial como producción metacultural desarrollada por Kirshenblatt-Gimblett (2004). Las obras no se presentan únicamente como objetos a conservar, sino como elementos de una cultura viva que se reactiva en la circulación, en el contacto con comunidades específicas y en la mediación situada. Talleres, visitas guiadas y encuentros con artistas forman parte de este proceso de actualización, en el que el patrimonio adquiere sentido en la experiencia compartida y no sólo en su valor histórico o estético.

En este punto, el museo puede ser pensado también como una práctica institucional que produce una puesta en escena particular de sí mismo. En la medida en que el Pettoruti se desplaza hacia distintos territorios, proyecta una imagen de museo alineada con los valores de accesibilidad, inclusión y compromiso comunitario promovidos por la definición del ICOM (2022). Al mismo tiempo, esta estrategia pone en evidencia ciertas tensiones: si bien la expansión territorial fortalece el acceso y la descentralización, la participación del público se articula principalmente a través de dispositivos de mediación ya definidos por la institución, lo que delimita el alcance de la co-producción cultural.



Desde el punto de vista de la experiencia corporal, el recorrido propuesto por el programa “Museo Expandido” se estructura en torno a micro-situaciones de encuentro: llegar a un centro cultural municipal, orientarse a partir de la señalización, recorrer la muestra, detenerse ante una obra y participar de una actividad colectiva. El cuerpo del visitante funciona así como un operador semiótico que activa el sentido a partir del desplazamiento y del contacto situado con la obra. En diálogo con Urry (1996), esta modalidad se inscribe en una concepción posmoderna del museo, en la que el énfasis se desplaza del objeto aurático hacia la experiencia, y donde el goce se vincula con una fruición corporalizada del arte en escenarios no tradicionales.

2. Museo de la Ciudad de Buenos Aires. Descentralización edilicia

El Museo de la Ciudad fue fundado en 1968, originalmente bajo el nombre de Museo de Arquitectura. Durante sus primeros años, funcionó en dependencias del Teatro San Martín hasta que, en 1972, se trasladó a su sede actual, ubicada en el edificio de los Altos de la Farmacia de la Estrella. Desde entonces, este edificio patrimonial acoge tanto exposiciones temporales como piezas de su colección permanente. A lo largo de los años amplió su infraestructura y actualmente ocupa un conjunto de cuatro edificios históricos de alto valor patrimonial y arquitectónico: la Casa de los Altos de Elorriaga (1808), la Casa de Ezcurra (consolidada en 1830), la Casa de los Altos de la Estrella (1894) y la Casa de los Querubines (construida alrededor de 1895). Estas construcciones representan algunos de los ejemplos más antiguos de arquitectura doméstica en Buenos Aires y su restauración impulsó el desarrollo de la colección de arqueología urbana del museo.

Desde sus orígenes, esta institución se propuso preservar y difundir la memoria urbana de Buenos Aires, centrando su acervo en objetos que reflejan la vida cotidiana de los porteños o de quienes transitaban la ciudad en diferentes momentos históricos. Entre los bienes conservados se encuentran elementos de ornamentación arquitectónica, planos antiguos de la ciudad y de edificios emblemáticos, mobiliario y utensilios de la histórica Farmacia de la Estrella —que funcionó en la ciudad desde 1830 y en su actual sede desde 1901—, así como un valioso archivo fotográfico y de negativos, compuesto por materiales provenientes de instituciones emblemáticas como Parques y Paseos, la Asociación de Fotógrafos Aficionados y la revista *Caras y Caretas*. También destaca el Catastro Beare (1860–1870), considerado el único catastro original de la Ciudad de Buenos Aires. En este sentido, el acervo funciona como un dispositivo narrativo que da cuenta de la historia cotidiana de la ciudad y de sus habitantes.

A través de su estrategia de descentralización edilicia —distribuyendo sus colecciones en diferentes edificios patrimoniales—, el museo propone una experiencia que puede ser leída como un ejemplo de museo expandido en clave de espacio urbano textualizado. En este sentido, se trata de un dispositivo museal expandido que textualiza el espacio urbano mediante la activación de recorridos por diversas sedes patrimoniales del Casco Histórico. Por otra parte, no sólo ofrece exposiciones en espacios patrimoniales, sino que vincula sus narrativas con la historia urbana, las costumbres, los oficios tradicionales y las identidades barriales. Se desarrollan visitas guiadas, circuitos temáticos y actividades al aire libre que permiten una apropiación lúdica y reflexiva del espacio urbano.

Desde una perspectiva analógica, esta configuración puede pensarse en diálogo con las nociones de *espacio enclavado* y *espacio heterogéneo* desarrolladas por Edensor (2000). Algunos de los recorridos y edificios del museo operan como espacios enclavados, donde la regulación, la señalética y la lógica expositiva imponen un orden preestablecido de circulación y mirada. Otros, en cambio, se aproximan al modelo de espacio heterogéneo, en el que la interacción con la trama urbana y la convivencia con usos diversos del espacio propician actuaciones menos reguladas, más abiertas a la improvisación y la participación espontánea.



Estas configuraciones espaciales no son neutras: influyen directamente en los modos de actuación de los visitantes, ya que regulan, habilitan o restringen los tipos de participación posibles. El visitante puede, según el escenario, ser un sujeto pasivo y guiado o bien un actor autónomo que construye su propio trayecto y su propia lectura de los signos urbanos.

Por su parte, la reflexión de Culler (1990) sobre el turismo como una práctica de lectura de signos se articula con la puesta en escena a la que alude Edensor (2020) los públicos del Museo de la Ciudad, al desplazarse entre los distintos edificios y entre las capas de significados de la ciudad, se comportan como turistas semióticos, en busca de marcadores que den sentido a su experiencia. Esta mirada permite entender al museo no sólo como un contenedor de objetos sino como un productor de narrativas urbanas, donde la ciudad misma se transforma en exposición.

A diferencia de los modelos itinerantes, aquí la movilidad no recae en el desplazamiento institucional, sino en el tránsito del visitante entre distintos espacios. El consumo cultural se organiza a partir del caminar, del atravesar calles y de enlazar edificios que condensan diferentes momentos de la historia de la ciudad. Esta experiencia activa consumos móviles en los que el cuerpo del visitante se convierte en el eje articulador de la narración, produciendo sentido a partir de la continuidad espacial y de la superposición de capas temporales.

En este caso, la textualización del espacio urbano no se produce por la inserción puntual de una exposición, sino por la organización narrativa de la ciudad misma. Siguiendo a Tatavitto (2025), el territorio puede pensarse como un espacio narrativizado en el que edificios, objetos y archivos funcionan como unidades de un relato que se despliega en el desplazamiento. La arquitectura doméstica histórica, los utensilios de la vida cotidiana, los registros fotográficos y los planos urbanos no sólo informan sobre el pasado, sino que configuran una experiencia estética que se construye en el presente del recorrido.

Por otro lado, si bien el acervo del museo se compone mayormente de bienes materiales, su activación a través de recorridos, circuitos temáticos y actividades al aire libre permite pensarlo en diálogo con la noción de patrimonio inmaterial desarrollada por Kirshenblatt-Gimblett. La memoria urbana se reactualiza en la experiencia corporal del visitante, que pone en relación objetos, espacios y relatos al transitar la ciudad. El patrimonio es producido así como una práctica viva, en la que el pasado se inscribe en el presente a través del movimiento y la interpretación.

Desde esta perspectiva, el museo puede ser entendido como una puesta en escena institucional que organiza el espacio urbano como entorno de reflexión y convivencia. La ciudad se transforma en escenario de una experiencia museal que proyecta una imagen de comunidad basada en la memoria compartida y en la accesibilidad simbólica al patrimonio. Esta concepción dialoga con los principios de la definición del ICOM (2022), aunque también deja ver ciertas tensiones entre la apertura experiencial y los marcos regulatorios que estructuran la visita.

En términos de experiencia corporal, el Museo de la Ciudad propone una sucesión de acciones que configuran la fruición: salir de una sede, recorrer algunas cuadras, reconocer un edificio, detenerse ante un objeto, comparar relatos y tiempos. El cuerpo del visitante se convierte en soporte de una experiencia semiótica hermenéutica de fruición que articula espacio y memoria. En diálogo con Urry, esta modalidad se inscribe en una concepción posmoderna del museo que desplaza la centralidad del objeto hacia la experiencia inmersiva, incorporando lo cotidiano y lo vernacular como materiales legítimos de la narración museal. El goce se produce, aquí, en la inmersión progresiva en un territorio leído y habitado como texto.



IV. Conclusión

La revisión de los casos del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti y el Museo de la Ciudad de Buenos Aires permite comprender cómo la noción de museo expandido se concreta en prácticas espaciales, discursivas y comunitarias que transforman profundamente el rol del museo en la sociedad contemporánea. Estas instituciones despliegan modos de actuación que exceden el formato tradicional del museo y promueven experiencias situadas que articulan la movilidad, la participación social y la resignificación activa del espacio urbano. A través de estrategias como la descentralización territorial, la activación del espacio público, la colaboración con comunidades locales o la ocupación simbólica de nuevos escenarios, estos museos trasladan parte de su accionar al tejido urbano. En ese desplazamiento hacia fuera de sus límites edilicios, operan como plataformas de narrativas abiertas, donde la ciudad y sus habitantes se convierten en agentes activos de la experiencia cultural. La categoría de consumos móviles resulta particularmente útil para comprender estas prácticas, ya que permite pensar la experiencia estética como un proceso performativo encarnado, cinético y contextual, en el que el espectador ya no es mero observador sino también performer y co-creador de sentido. Desde este enfoque, el museo contemporáneo se presenta como un dispositivo expandido que activa recorridos y sentidos más allá de sus muros, en diálogo constante con el entorno. La definición del ICOM, actualizada en 2022, encuentra una traducción concreta en estos casos, en tanto estas experiencias encarnan valores como la inclusión, la accesibilidad, la sostenibilidad y la participación comunitaria. El museo, en este contexto, no se limita a preservar objetos, sino que produce relatos, habilita experiencias compartidas y construye espacios de encuentro que resignifican lo común.

En este marco, las categorías analíticas ofrecidas por Zunzunegui, Edensor y Culler permiten afinar la mirada sobre los modos de apropiación y lectura del museo en su versión expandida, al desplazar el foco desde el objeto y el edificio hacia las configuraciones espaciales, los recorridos y las prácticas de los visitantes. Las tipologías de Zunzunegui evidencian el tránsito hacia modelos no lineales, abiertos y rizomáticos, en los que el sentido se construye en la experiencia del recorrido y no a partir de un relato museográfico cerrado, habilitando un visitante activo que produce su propio trayecto interpretativo. Esta concepción se ve enriquecida por la noción de museo como práctica y puesta en escena desarrollada por Kirshenblatt-Gimblett, quien permite pensar al museo expandido no sólo como una forma arquitectónica o institucional, sino como un entorno de reflexión y convivencia que produce cultura en acto y proyecta imaginarios posibles de comunidad. En este sentido, el patrimonio —lejos de constituir un acervo estático— se presenta como una producción metacultural viva que se actualiza en la circulación, en la experiencia corporal y en las prácticas situadas de apropiación.

Por su parte, la distinción entre escenarios enclavados y heterogéneos propuesta por Edensor permite comprender cómo las características espaciales y normativas de cada sede o emplazamiento inciden en los modos de habitar y significar la experiencia museal, regulando o habilitando distintos grados de autonomía, deriva y participación. Esta lectura se articula con los desarrollos de Tatavitto en torno a la textualización del espacio y la narrativización del territorio, que permiten concebir al museo expandido como un texto espacial en devenir, consumido a través del desplazamiento y del goce encarnado, donde el cuerpo del visitante opera como soporte semiótico de una experiencia estética móvil. Finalmente, el enfoque semiótico de Culler, al posicionar al visitante como lector e intérprete de los signos espaciales y discursivos, dialoga con las reflexiones de Urry sobre el museo en clave posmoderna, en tanto institución que desplaza la centralidad del aura hacia la experiencia, asimila elementos vinculados a lo cotidiano como integrantes legítimos de la narración museal y transforma sus públicos en sujetos co-productores de sentido.



En síntesis, el museo expandido redefine los límites entre institución, territorio y comunidad, proponiendo nuevas formas de circulación y apropiación del arte que responden a las transformaciones del presente. Estos dispositivos activan una pedagogía del espacio y del cuerpo en movimiento, donde la experiencia estética se produce en el cruce entre la ciudad y el relato curatorial. Así, los consumos móviles, entendidos como modos de fruición mediados por la corporalidad y el desplazamiento, se consolidan como figuras clave para pensar la contemporaneidad museal. En tiempos atravesados por la movilidad, la fragmentación y la búsqueda de sentido en lo cotidiano, estas experiencias ofrecen formas más inclusivas, participativas y democráticas de acceso a la cultura, abriendo la posibilidad de imaginar museos como territorios en expansión, vivos, presentes y conectados con su entorno social.

Referencias bibliográficas

- Bishop, C. (2018). *Museología Radical o ¿Qué es contemporáneo en los museos de arte contemporáneo?*, trad. de Araceli Alemán. Buenos Aires: Libretto.
- Culler, J. (1990). "The semiotics of tourism". En *Framing the Sign. Criticism and its Institutions*. Oxford: Blackwell.
- Duncan, C. (1995). *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London: Routledge.
- Edensor, T. (2000). Staging Tourism: Tourists as Performers. *Annals of Tourism Research*, 27(2), 322-344.
- Fontanille, J. (2004) *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima
- Herrero Delavenay, A. (2019). El museo extendido: ampliaciones y descentralizaciones para un concepto de museo en metamorfosis (1989-2018). *Revista PH*, 97, 154-161.
- ICOM (Consejo Internacional de Museos). (2022). Definición de museo aprobada en la 26ª Conferencia General del ICOM, Praga.
- Jaworski, A., y Thurlow, C. (2010). *Semiotic Landscapes: Language, Image, Space*. London: Continuum.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). *Intangible heritage as metacultural production*. *Museum International*, 56(1-2), 52-65.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2006). *The museum as a refuge for utopian thought*. En I. Karp, C. A. Kratz, L. Szwaja y T. Ybarra-Frausto (eds.), *Museum frictions: Public cultures/global transformations* (pp. 503-528). Durham-London: Duke University Press.
- Luhmann, N. (2007): *Introducción a la teoría de sistemas*. México DF: Universidad Iberoamericana
- MacCannell, D. (1976). *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. University of California Press.
- Tatavitto, C. M. S. (2023), "Intervención crítica y fruición móvil de narraciones filmico-literarias" en *Interpenetración arte-sociedad e intervenciones críticas de Cuadernos del instituto*, Nro. 10, págs. 6-25,
- Tatavitto, C. M. S. (2025). *Territorios de arte y poéticas del goce. Modos de textualización espacial en experiencias estéticas contemporáneas*. En III Coloquio Internacional de Semiótica. Investigaciones semióticas en la actualidad. Morelos. México.



Urry, J. (1996). "How societies remember the past", en S. Macdonald y G. Fyfe (eds.), *Theorizing museums: Representing identity and diversity in a changing world* (pp. 45–68). Oxford–Cambridge, MA: Blackwell Publishers.

_____ ([1990] 2002): *The tourist gaze: leisure and travel in contemporary societies*. Londres: Sage.

_____ (2003). The sociology of tourism. *Classic reviews in tourism*, 9.

Urry, J. & Larsen, J. (2011). *The Tourist Gaze 3.0*. London: SAGE Publications.

Verón, E. (2013). *La semiosis social 2*. Buenos Aires: Paidós.

_____ (1999) *Esto no es un libro*. Barcelona: Gedisa.

Zunzunegui, S. (2003). "El museo de arte contemporáneo: un dispositivo de exhibición". En *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.



Literatura y urbanismo: un espacio de intervención crítica

Literature and urbanism: a space for critical intervention

María Silvina Tatavitto
silvintata@yahoo.com.ar

Resumen

El artículo³ explora la intersección entre literatura y urbanismo al examinar la circulación de los productos narrativos desde la perspectiva de intervención crítica. El análisis del *Festival de Caminatas 2021* ilustra cómo la literatura territorializada transforma la ciudad en un escenario performático, tornando lo topográfico en narrativo y la dispone para el ejercicio de fruiciones móviles, durante las cuales se coproduce y patrimonializa el espacio público. El caso demuestra la interpenetración entre sistemas heterogéneos, donde la circulación compleja que entrecruza arte, urbanismo y mediatización representa un fenómeno global estable que exige renovación de perspectivas y enfoques tradicionales sobre la semiosis artística.

Palabras claves: circulación, narratividad, performance, mediatización, consumo móvil

Abstract

This article explores the intersection of literature and urbanism by analyzing the circulation of narrative products from the perspective of critical intervention. The analysis of the 2021 Walking Festival illustrates how territorialized literature transforms the city into a performative stage, converting the topographical into the narrative and preparing it for the exercise of mobile enjoyments, during which public space is co-produced and patrimonialized. This case demonstrates the interpenetration of heterogeneous systems, where the complex circulation that intertwines art, urbanism, and mediatization represents a stable global phenomenon that demands a renewal of traditional perspectives and approaches to artistic semiotics.

Keywords: circulation, narrative, performance, mediatization, mobile consumption

Partitio

El propósito del artículo intenta llevar las proposiciones programáticas sobre la renovación de la práctica crítica al terreno de los hechos concretos y, específicamente, encarar, en tanto intervención, el examen de la circulación de los productos del arte en dominios pocos atendidos por el instrumental teórico- metodológico al uso.

Para ello el trabajo comienza enlazando las nociones de circulación, movilidad e intervención (secciones 1 y 2), como medio para llegar a una mejor intelección de un caso concreto de retoma del arte, o mejor, interpenetración del arte, en concreto, el entrecruce entre sistemas literario, urbano y mediático (sección 4). La tercera sección despliega el factor en común a partir del cual se da esa interpenetración, es decir, la consideración del caminar en su dimensión estética como un hecho semiológico de carácter enunciativo, indagado desde el

³ Se reelabora y expande aquí parte de una ponencia publicada en Actas del XI Congreso Argentino de Semiótica 2023



punto de vista del consumo o reconocimiento, antes que medio o instrumento de creación artística, más clásico y planteado por la tradición de abordajes estéticos.

La conclusión indica cómo el alcance internacional de este fenómeno y su relativa estabilidad plantean reverberaciones en muy diferentes dominios que no pueden ser descuidados por una observación renovada de la semiosis del arte.

1. El paradigma de la circulación y movilidad del sentido

Tras el interés decimonónico por el autor (paradigmáticamente los estudios biográficos de Sainte-Beuve) y el anclaje en la obra (en general los diversos formalismos del siglo XX), hacia los ochenta (Verón, 1985) la esfera de la recepción o fruición del arte fue atrayendo a corrientes de múltiples proveniencias, y no pocas divergencias teóricas, tal como la Escuela de Constanza y Eco, en el dominio literario o, en el cine, Metz, Casetti y Rancière por citar sólo ejemplos de alta difusión.

La creciente atención al consumo y la cada vez más aumentada mediatización de los intercambios provocaron que orientaciones disparmente inscriptas en la sociosemiótica (aunque no sólo en esta disciplina) ingresaran en una zona adyacente, la circulación. Este viraje renueva el clásico triángulo arte-sociedad-crítica, porque tiende a sintonizar con las modificaciones postuladas por la constelación teórico-metodológica del *mobility turn* que, en sus distintas vertientes, converge en una concepción creciente del orden social como fenómeno de circulación (de discursos, información, capitales, mercancías, personas, ideas, imágenes, tendencias o modas), cuyos flujos y reflujos entran las prácticas sociales más radicalmente que antes.

Esta perspectiva altera la habitual noción estática o – como diría Bauman- sólida de la sociedad y la naturaleza, desplaza el interés analítico de tradicional anclaje en entidades fijas (áreas geográficas, estratificaciones o estructuras sociales o clases, límites o fronteras, por caso), se asocia a una subjetividad examinada a través de las diversas metáforas del nómada, el viajero, el vagabundo (Bauman, 2009; Creswell, 2010; Joniken y Veijola, 1997) y se encauza en la corriente de modelizaciones que buscan dar entrada a la complejidad en áreas de las ciencias sociales y del lenguaje (Verón, 2002; Kroon, Jie y Blommaert, 2015). Renovación que se amalgama fluidamente con la naturaleza dinámica de la semiosis peirciana presente en la obra de Eliseo Verón, de vigencia redoblada en estos tiempos donde el par viralidad y propagabilidad caracteriza entornos crecientemente digitales.

1.1 El momento transpositivo de los estudios de circulación

En sus inicios, hacia los 80, el abordaje de procesos de circulación en el terreno nacional tiene en la semiótica una herramienta protagónica: la transposición (Steimberg, 2003, 2013; Traversa 1995, 2022; del Coto 2023). Instrumento que permitía revelar, podría decirse, la cara oculta de la semiosis porque su motor - la circulación - es atestiguado por *diferencia*. En oposición a lo ocurrido en la relación discurso- condiciones, la circulación no deja huellas y “sólo puede hacerse visible en el análisis como diferencia, precisamente entre dos conjuntos de huellas de la producción y el reconocimiento. El concepto de circulación sólo es, de hecho, el nombre de esa diferencia” (Verón, 1993: 129). De allí que la imprevisibilidad de los cambios habidos entre el Quijote de papel y los fílmicos testimonia que esa narración ha circulado; que ha experimentado diferentes reconocimientos, es decir, actos de consumo que, como tales, implican a la vez su retoma y reconfiguración hermenéutica, si acordamos, por ejemplo, con las proposiciones de Felix Vodicka. O, en otra línea, es de lo que habla la distinción pionera de



Mukarovsky (2000) entre artefacto, la obra producida, y objeto estético, sus dispares reconstrucciones en múltiples prácticas interpretativas.

La circulación, por lo tanto, es constituyente de los procedimientos de semiotización, o lo que es lo mismo, de la generación de sentido, aunque su existencia se verifique solo por los efectos. Lo propio, así, del tránsito sígnico es que se concreta o evidencia en sus resultados, antes que en sus procesos expuestos a las contingencias propias de la complejidad y, por ende, el azar. Las diferencias y contrastes en las diversas retomas de un texto en sus migraciones transpositivas, entonces, habilitan una tarea descriptiva apta para salir del atolladero valorativo en que se encontraba el abordaje del fenómeno, anudado entre dos paradigmas. Por un lado, el funcionalista y su atribución de linealidad al sentido, basada en la relación especular producción-consumo, por otro, la prevalencia una episteme sedentaria (Sheller y Urry, 2006). Ambos atribúan a esos pasajes y sus consecuentes cambios banalización del arte.

Los estudios más descriptivos de la circulación vía tránsitos transpositivos se cruzan con la variable narrativa ya que en el fragor de la incesante digitalización de los intercambios y contactos entre medios, soportes y lenguajes, la transposición de relatos atrae la atención del campo observacional inaugurado por los estudios sobre narraciones transmedia. Pero, además de funcionar por pasajes transpositivos de narraciones en distintos lenguajes del arte, es decir, por migraciones intermediales, también lo hace, y muy notoriamente, efectuando incursiones en dispares series discursivas con las que entra en contacto, o mejor, entra en interpenetración con distintos sistemas sociales (Luhmann, 2007).

2. Interpenetración e intervención

Dado el entorno general de movilidad de la cultura, los discursos artísticos, tal vez más que en épocas precedentes (o quizá más perceptibles en nuestro encuadre), desbordan sus campos de desempeño semiótico clásicos y trazan circuitos inusuales de circulación. Sus tránsitos impulsan apropiaciones por parte de ámbitos sociales heterogéneos con los que entra en interpenetración y reprocesan los productos artísticos según sus regulaciones particulares, autopoieticamente. Algunos ejemplos muy clásicos: los usos terapéuticos del arte para el tratamiento de diversos trastornos o el diseño de políticas de promoción social que lo instrumentaliza como recurso para integración de grupos marginados. En términos económico, los desarrollos del *art-marketing* asignan a la discursividad artística, entre otras, la tarea de posicionamiento diferenciador (Lee y Lee, 2017; Schroeder, 2005; Evrard y Colbert, 2000). Es herramienta del *place branding* para cimentar destinos turísticos con potencial capacidad competitiva (Juškelytė, 2016; Croy, 2010). Variadas retomas “territoriales” del arte generan especialidades nuevas tales como *literary geography* o los *spacial literary studies* (Tally, 2019; Hones, 2015); en el dominio de la geografía humana llevan, incluso, a reformular la noción clásica de narratividad anclada en una modelización que privilegió el tiempo al espacio y a proponer otra con puentes entre ambas variables (Ryan 2014; Ryan, Foote y Azaryahu, 2016).

Esta clase de mutaciones del campo de desempeño del arte en el presente ciclo de circulación digitalmente espiralada promueve, en consecuencia, efectos reconfiguradores en la crítica. La empuja a renovar sus observables y el carácter de sus modos de mediación que, cada vez más, se resuelven en tareas de intervención, como insumo de otras prácticas y discursos. Intervención que integra y organiza lo que fragmentan y dispersan las instrumentalizaciones del arte en los procesos de intercambio con diversificados órdenes sociales. En apretada síntesis, entonces, las prácticas de intervención crítica son inseparables de los procesos de circulación de la semiosis del arte.



3. La dimensión estética y enunciativa del caminar

Además de ser una de las experiencias de movilidad y circulación más usuales, caminar define la especie humana cuando el bipedismo coloca a los hombres sobre sus pies y los habilita para cruzar un umbral evolutivo (Bataille, 1969). De allí que se agudiza en ella la índole multidimensional que, como toda práctica, exhibe y que sea prolíficamente instrumentalizada, por caso en el ámbito médico en tanto herramienta terapéutica dados sus beneficios psicofísicos; también ha sido analizada en términos económicos por fomentar la economía local, ya que los peatones son los mayores consumidores finales. Es descripta como un acto de empoderamiento en los estudios de género (Collie, 2013) Desde el punto de vista urbanístico se la conceptualiza como una actividad de escala humana cuya velocidad de desplazamiento permite conectar de forma directa con el entorno y disminuye el impacto ambiental vs otro tipo de moviidades. Los métodos cualitativos de investigación basados en el andar han sido empleados en disímiles campos disciplinares, por ejemplo, en geografía, sociología, trabajo social y antropología (Apolonio, 2021; Myers, 2011; Clark y Emmel, 2010). Por otro lado, era una forma de filosofar para la escuela peripatética o para Jean-Jacques Rousseau cuyas confesiones revelaban que la meditación sólo ocurría durante el caminar (Solnit, 2001). Y peregrinar a pie es un modo de recogimiento religioso (Caroux y Rajotte, 2012).

3. 1. Indicialidad y enunciación

Tal mirada de abordajes empuja a singularizar el punto de vista adoptado aquí, desde el cual, se advierte que la condición polifacética del caminar está estrechamente ligada a su naturaleza semiótica. Así, por ejemplo, Balzac en su *Théorie de la démarche* se comporta como un semiólogo *avant la lettre* y la enfoca como fenómeno indicial. De modo muy peirciano ve en la observación del caminar una cuasi ciencia que permite inferir el carácter o los estados de ánimo o, incluso, la actividad de las personas: por ejemplo, el particular modo en que camina un soldado o una *mannequin*. Es decir, el andar es un signo indicial que, por contigüidad existencial entre la acción y su origen, señala y dice algo de quien camina.

En los inicios de la semiología, para Barthes (1993: 258) “la ciudad es un discurso [que] habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad (...) sólo con habitarla, recorrerla, mirarla”. Caminar resulta un hecho de lenguaje en la medida en que se organiza según selecciones paradigmáticas (selección por dónde ir y por dónde no, entre el conjunto de posibilidades de recorrido) y combinaciones sintagmáticas (la sucesión, la secuencia de pasos se organiza como una frase espacial). El trayecto es el texto que el cuerpo escribe sobre la topografía urbana. Entonces, podemos postular que si la ciudad es una lengua, es decir, un conjunto de normas regulatorias y de posibilidades de dirección y tránsito, el acto de caminar es, por tanto habla, la apropiación individual de ese lenguaje.

Por su parte, de Certeau recurre a la teoría de los actos de habla para pensar el caminar en su relación con la ciudad. Distingue entre sistema (la organización urbana, la ciudad como texto o libro) y las maneras en que puede utilizarse (las trayectorias efímeras, discretas del caminante). El andar presenta un carácter performativo con función enunciativa:

“es una apropiación del sistema topográfico por parte del peatón (del mismo modo que el locutor se apropia y asume la lengua); es una realización espacial del lugar (como el acto de habla es una realización sonora de la lengua)” (de Certeau, 2000: 109-110).

En tanto enunciación, caminar tiene su propia retórica. Las trayectorias, atajos y desvíos que toman los transeúntes son figuras estilísticas a partir de las posibilidades espaciales formales disponibles. El sistema formal de la ciudad como texto, su significado literal, está sujeto a una



deriva semántica que fragmenta, distorsiona la ciudad desviándola de su orden estático. Las ciudades, entonces, cobran sentido a través del texto urbano generado por actos de caminar. Actividad que produce un tipo particular de sujeto corporizado: el peatón que lee/escribe el texto de la ciudad como un usuario cotidiano del lugar, produciendo espacio —escribiendo la ciudad real— en el proceso.

3.2 Acontecimiento estético

Si bien, como he señalado, el origen del caminar se confunde con el de la especie humana, su linaje estético solo tiene unos pocos siglos en Europa y, al parecer, Wordsworth se sitúa en los inicios, ya que caminaba casi diariamente: era su forma de conocer el mundo como también de componer su poesía (Solnit, 2001). Y se ha llegado a afirmar que romanticismo inglés comenzó en una caminata que realizó junto con Coleridge (Harpur, 2010).

Ya caído el ideario romántico, el período comprendido entre las dos guerras mundiales asiste a un cambio. De instrumento y motivo de composición, se torna en herramienta de experimentación. El movimiento, la velocidad constituían un área interés de las vanguardias históricas y dadaístas y surrealistas empezarán a utilizar el caminar como práctica artística, como una forma de anti-arte (Careri, 2002). A diferencia del futurismo, Dadá con los *readymade* urbanos pasa de representar la movilidad a practicarla en el espacio-tiempo real. Estos antipaseos serían una forma estética capaz de suplir la representación y, de paso, todo el sistema del arte. El dadaísmo lleva a cabo el primer *readymade* urbano el 14 de abril de 1921 inaugurando la errancia estética sin resultados materializados en soporte alguno de arte. Posteriormente, en mayo de 1924 realiza otro del que participan Breton, Aragon, Morise y Vitrac, a cuyo término y, coincidiendo con la relación tirante con Tristán Tzara, Breton escribiría su *Primer manifiesto surrealista*. Para esta vanguardia el andar carente de finalidad permitía acceder a un estado onírico casi zen, denominan la experiencia como deambulación y la definen en tanto “forma de escritura automática en el espacio real” (Careri, 2002: 82).

Hacia los cincuenta, la Internacional situacionista reconoce que perderse por la ciudad es una práctica de antiarte (Lapeña Gallego, 2014). Tras el antipaseo del *readymade* urbano dadaísta y la deambulación onírica surrealista, sobreviene la *dérive*, o vagabundeo, que, apoyada en la psicogeografía, no apunta al inconsciente de la ciudad y se plantea como superación de la caminata surrealista, que es descalificada por atribución de exagerada importancia dada al inconsciente y al azar. Se impone experimentar unas formas de vida alternativas mediante “la construcción de situaciones en la realidad cotidiana: actuar en vez de soñar” (Careri, 2002: 94). Ya durante la posmodernidad, la caminata su cariz, por decirlo así, productivo. Richard Long con *A Line made by walking* inaugura el *Walking art* como recurso de producción artística con la participación de múltiples técnicas: fotográficas, audiovisuales, gráficas, cartográficas y más recientemente digitales⁴.

Este apretadísimo recorrido histórico señala cómo el acto de andar va asociado, desde su origen, a la creación artística. Es decir, practicado desde una perspectiva anclada en la producción: medio o instrumento para engendrar o bien obra o bien experiencia estética. La obra así se crea antes, durante o después de prácticas de antipaseo, deambulación o deriva.

La dimensión hermenéutica de caminar la ciudad, es decir, como práctica de reconocimiento está ligada a la aparición del lector de la ciudad, ocurrida en las estribaciones del

⁴ En esta historia del caminar urbano como práctica artística se encuentran contemporáneamente también los artistas de performance por ejemplo Abramovich y las caminatas por Manhattan de Laurie Anderson.



romanticismo. Con las grandes metrópolis industriales (especialmente París) surge también el *flâneur*, en la inicial figuración de Baudelaire, retomada en las elucubraciones de Benjamin. Esta tradición es más afín a nuestro propósito de enfocar el caminar en su dimensión estética en términos de recepción/consumo: como una modalidad encarnada de disfrute dinámico del contacto con el arte. Su particularidad reside en el fuerte compromiso del cuerpo significativo como agente de la primeridad peirciana en el polo del reconocimiento, donde activa por un lado, el principio kinestésico, además del cenestésico de inscripción corporal en la semiosis; por otro, implica un placer enraizado en el registro indicial – correspondiente al orden corporal y sus desplazamientos en el espacio- con una intrincada dialéctica entre lo factual y lo ficcional (Tatavitto, 2023a y b)

4. Festival de caminatas 2021: la literatura y coproducción de la ciudad

Esta sección aborda el *Festival de caminatas*⁵ (FdC de aquí en más) a través de un *desk research* semiológico y examina un corpus constituido por su tematización en discursos de la información en diversos soportes y de redes sociales. Si bien existe un variadísimo repertorio de esta clase de propuestas (sin ir más lejos, las impulsadas por el gobierno de la ciudad o por múltiples iniciativas particulares),⁶ optar específicamente por FdC obedece, por un lado, a su alcance internacional y, por otro, a su profusa actividad de difusión, que garantiza obtener un corpus bien nutrido y diversificado. Pero ya sea nacional o internacional, oficial o no, programática o no, es decir, independientemente de esas variables, cualquiera fuere la muestra considerada es funcional a indicar una ventaja, entre otras múltiples, que puede acarrear el interés teórico sobre la circulación en tanto marco general de observación, ya que posibilita identificar cómo la semiosis del arte, cuando atraviesa el dominio del diseño urbanístico y el mediático, promueve interpenetración entre sistemas heterogéneos (Corsi, G., Esposito, E. y Baraldi, C. 2006), tal como puntualizamos más adelante (cfr. 4.1).

La edición literaria del FdC 2021 representa un acto de fruición móvil (Tatavitto 2023 a y b). Un caso donde la dimensión estética del andar como forma consumo ficcional es promovida por la textualización territorial de historias mediante la propuesta de caminatas a partir de diversidad de autores y géneros, rastreados en la topografía urbana, tal indica en su sitio de internet:

“+ de 25 autorxs locales y extranjeros transforman la ciudad en un *escenario* donde encontrarse con la literatura desde una forma más accesible, lúdica y *performática*. Historias de ciencia ficción, poemas, clásicos, autobiográficos, para infancias tomarán las calles para visibilizar relatos y potenciar la diversidad”⁷ (el destaque es nuestro)

El relevamiento de página web, redes sociales, publicaciones *on line* y los modos en que aparece difundido el Festival en los medios de prensa tradicionales arroja ciertas comprobaciones. Una de ellas es que se apela a la capacidad del caminar para combinar la experiencia encarnada de recorrer el mundo real con actividades de memoria e imaginación. El acto de caminar por lugares asociados con las narrativas literarias es un recurso para experimentarlos y, al mismo tiempo, expandirlos - más allá de los límites de la autoría de los escritores – al ser atestiguados en fotografías, en medios gráficos o intercambios en las redes sociales por parte de organizadores y participantes. Circuito de circulación, entonces, que se

⁵ Organizado anualmente desde 2012 por *Urbanismo vivo*, colectivo local a cargo de la edición nacional de esa actividad, forma parte de la propuesta internacional *Jane’s walk*, cuya implementación en treinta y siete países busca honrar a Jane Jacobs teórica y activista urbana.

⁶ Ver <https://buenosaires.gob.ar/caminando-la-ciudad>; @Cronista de tu ciudad; @Dando vueltas por ahí; @Buenos Aires Secreto, @BA_Patrimonio, @Caminatas Historicas BA

⁷ Recogido el 13/12/2025 de <https://festivaldecaminatas.com.ar/edicion-2021/>



despega de los textos literarios, se desprende del papel, atraviesa el espacio público y, a la vez, soportes mediáticos diversificados, digitales o no. Una circulación que enreda soportes, cuerpos, lugares y dominios heterogéneos.

Otra, es que la movilidad peatonal, así asociada al universo literario, tiene la finalidad de fomentar un vínculo con el entorno sustentado en la conversión de lo meramente topográfico en simbólico (Creswell, 2004) ¿Cómo opera esta conversión? La utilización en ese *site* de la metáfora teatral de escenificación urbana ilustra el encuentro performativo con el universo de la imaginación literaria. El caminante juega a ser escritor o personaje, a ver con esos ojos, a habitar, aunque sea fugazmente, los hogares o los sitios imaginados por una escritura. Performance lúdica que se resuelve en una fijación en el cuerpo de autores o personajes, en su encarnación. Se invita a experimentar el texto-trayecto interponiendo el cuerpo del caminante en un diálogo con escritores, protagonistas o tramas que conduce a un énfasis en la localidad.

En definitiva, se modela la mirada de los participantes, se indica qué se recorta como literario en ese espacio dispuesto para la apreciación “de nuestra mirada” (Urry, 2002: 44). El tránsito por los lugares literaturizados los constituye como narrativas espaciales. Narrativas urbanas que al paso fundan literariamente Buenos Aires y afectan la forma en que se la percibe reconstruyéndola en una doble vía narrativa: la proporcionada por la literatura y la propiciada por el sendero literario que se ha escogido dentro del repertorio de opciones de trayectos que ofrece el Festival. La construcción del mirar colectivo literariamente mediado patrimonializa el espacio y, en tal sentido, participa de su producción, no sólo anclada en la visualidad sino también en la movilidad.

El patrimonio se manifiesta en las prácticas que lo constituyen y, a la vez, discursivamente a través de textos de artistas, críticos, historiadores, medios, agentes institucionales y gubernamentales, en fin, de colectivos diversos. Y en el FdC las significaciones de espacio y lugar literarios se están produciendo y reproduciendo dinámicamente a medida que se avanza en el recorrido, en las performance y discursos de los diversos actores involucrados: el público participante, los coordinadores de las diversas caminatas, los organizadores, las entidades públicas o privadas que patrocinan el Festival. Se trata de una lectura patrimonializante de la ciudad literaturizada a través de marcaciones y remisiones a distintos géneros y escritores con un disfrute fundado en la reconexión con lo urbano, alejado de las urgencias prácticas y en comunidad: el compartir la experiencia de construir algo común y entre todos, una cooperación interpretativa. Y esta propuesta de experiencia hermenéutica compartida se acerca a una experiencia colectiva de consumo, cuya realización requiere obligatoriamente la inclusión grupal, un disfrute que se robustece por ser parte de un colectivo que, según Urry (2002: 45), proporciona “intensos momentos de convivencia”.

De hecho, participar de cualquier colectivo de identificación supone, generalmente, desplazamientos para tomar contacto “con lugares fundamentales de la cultura, con la ubicación de textos centrales escritos o visuales; el contacto con sitios donde ocurrieron eventos clave o su registro documental para reforzar los propios vínculos culturales” (Urry, 2002:157).

4.1. Fruición literaria territorializada y producción del espacio público

La patrimonialización literariamente producida a través del caminar es funcional al logro de crear conexión con la ciudad: una herramienta de producción de espacio público que genera intercambio, colectividad y procesos participativos según consta en la publicación del FdC:



“El festival es un proceso de creación colectiva. ¿Qué quiere decir? La magia de este festival reside en la diversidad de miradas y experiencias (...) Si cambiamos la mirada que tenemos sobre la ciudad, y con ella, las dinámicas de apropiación, la ciudad inevitablemente se transforma.” (Ciancio, C.; Hanono, A.; Huffmann, C, y Hurting, M., 2019: 11)

Caminar siguiendo rastros literarios es una particular forma de leer ficción y sitios como producidos conjunta, simultáneamente, desplegándose en el espacio-tiempo más allá de los límites de textos individuales. Así, los actos de caminar se (re)presentan performáticamente como experiencia física del desarrollo de la narrativa en el tiempo y el espacio, un proceso en el que es clave no solo la contribución individual sino también la del conjunto, la del colectivo caminante.

La contigüidad de las experiencias personales y encarnadas de contacto con lugares del mundo real como extensiones del mundo ficcional literario es lo que McLaughlin (2016) considera esencial de la, por él denominada, "geografía literaria expansiva": suerte de encuentro con la ficción que añade y amplía el espacio literario de la historia. Así, leer y caminar no se pueden separar fácilmente: lo más relevante es que los marcadores extraídos de las obras literarias indican un mundo ficticio y sus referentes espaciales, pero también, al salir físicamente al mundo, lo coproducen. El caminar en tanto consumo en terreno de las imagerías del arte es un acto de reconocimiento que, simultáneamente, implica un acto de producción (Verón, 1993; Larsen y Urry, 2011). En este caso particular, el reconocimiento literario no devuelve como en espejo la trama o argumento de los textos territorializados, sino que aquí se expresa en términos de patrimonialización y producción del espacio público. En cada retoma las transformaciones evidencian que en su proceso de consumo los textos lejos de seguir un movimiento circular de “vuelta sobre lo mismo” trazan circuitos centrífugos de circulación. Es lo propio de la interpenetración entre sistemas heterogéneos (Luhmann, 2007): la ficción literaria y el urbano que la instrumentaliza en sus propios términos y reprocesa sus narraciones según las lógicas particulares del urbanismo que coinciden o recogen las proposiciones del giro cultural vigente en los estudios de la sociología y la geografía. En estos encuadres, los desplazamientos y contactos con lugares que reciben flujos de visitas son una fuerza dinámica que crea nuevos espacios y significados (Crang, 2004).

Finalmente, la difusión a través de posteos en redes sociales por parte de los caminantes y organizadores, también por medio del canal de YouTube mediante de un video que resume momentos del Festival y del libro que se encuentra en el sitio web son modos digitales de pervivencia. Aunque concluido el FdC, los circuitos mediáticos prolongan la experiencia performativa. Son retomas digitales que expanden las caminatas en una circulación espiralada: más que vuelta a referir o indicar el fenómeno de partida u origen, se generan nuevos efectos en una renovada semiosis que conjuga a la vez circulaciones *on* y *off line*. Y, entonces, adviene otro ciclo en una interpenetración que produce tránsitos complejos entre los universos literario, urbano y digital en una semiosis ilimitada.

5. Conclusión

La interpenetración aquí recortada revela cómo el sistema literario conjugado con el urbanístico genera efectos patrimonializantes a partir de fruiciones móviles. Recorte, por cierto, realizado para tornar analíticamente asible una tendencia más amplia y envolvente que, además, de la serie discursiva literaria involucra la cinematográfica, pictórica, musical, entre otros múltiples lenguajes. Se trata, en definitiva, de la interfaz entre el sistema general del arte y el urbano, traducida en una suerte de compulsión hacia la movilidad que se apodera de las



calles, colmadas de caminatas realizadas por iniciativas públicas como privadas que son mediáticamente testimoniadas⁸.

Si bien el FdC es un caso internacional, a nivel local son muy activas las políticas públicas que operan en esa interpenetración. *La noche de los museos* tal vez sea una de las más difundidas, en comparación con otras actividades realizadas a lo largo de todo el año por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. A fin de revitalizar el Microcentro porteño forman parte de los programas Caminando *Microcentro* y *Microcentro red cultural*⁹ que proponen recorridos en torno a obras notables de arquitectura, arte público (murales, esculturas) con los objetivos de regenerar el espacio urbano, de revitalizar los barrios¹⁰ y conectar al ciudadano con el patrimonio cultural y los nuevos usos de diferentes barrios¹¹.

Todas ellas se inscriben en una especie de renacimiento peatonal (Solnit, 2002), actualmente verificado por las ciudades. Suerte de respuesta adaptativa a la creciente velocidad y “tecnologización” contemporánea, a “la descorporización de la vida cotidiana [que] es una experiencia mayoritaria, parte de la automovilización y la suburbanización” (Solnit, 2002:267). En igual medida, pueden entenderse en relación con los proyectos de preservación y regeneración de los centros históricos urbanos a fin de transformarlos en destinos aptos para el despliegue de las industrias del turismo urbano y del entretenimiento, lo que supone interacciones complejas entre los ciudadanos y los turistas, el *branding* de las ciudades y la comercialización del espacio como capital cultural. En definitiva, el recorrido emprendido en este artículo señala, entonces, cómo los tránsitos verificados en la instrumentalización de los productos artísticos implican una circulación enredada, complicada con múltiples resonancias en dominios heterogéneos (políticos, patrimoniales, económicos) y cruces variados entre arte, urbanismo y mediatización.

La relativa estabilidad a nivel mundial (casi no hay lugar en el mundo que no proponga “seguir los pasos” de artistas o de sus obras) de este circuito de circulación del que participa la discursividad del arte – que bien podría clasificarse como un género, en vistas al horizonte de previsibilidad que implica (Steimberg, 2013) – configura un nuevo repertorio de observables y de instrumentos analíticos para una tarea de intervención crítica que, como señalamos al principio de estas páginas, es producto inseparable de los procesos de semiosis del arte.

Referencias bibliográficas

Apolonio, L. (2021). “Tocar la tierra: el andar como metodología creativa”. En A. B. B. Martín, M. del Mar Molero Jurado, Á. M. Martínez, M. del Mar Simón Márquez, J. J. G. Linares, y M. del Carmen Pérez-Fuentes (eds.), *Innovación docente e investigación en Arte y Humanidades: nuevos enfoques en la metodología docente* (pp. 405-416). Madrid: Dykinson.

⁸ Recogidos el 13/12/2025

<https://www.baenegocios.com/findesemana/Arte-al-aire-libre-paseos-de-esculturas-en-Buenos-Aires-20251205-0027.html>; <https://abranpasoradio.com.ar/alejandra-machado-cronista-de-tu-ciudad-soy-especialista-en-arquitectura-de-autor/>; <https://www.lanacion.com.ar/revista-lugares/caminatas-literarias-organizan-tours-por-barrrios-de-la-ciudad-tras-los-pasos-de-borges-y-otros-nid29082022/>

⁹ Recogido el 13/12/ 2025 <https://www.baenegocios.com/findesemana/Arte-al-aire-libre-paseos-de-esculturas-en-Buenos-Aires-20251205-0027.html>; <https://abranpasoradio.com.ar/alejandra-machado-cronista-de-tu-ciudad-soy-especialista-en-arquitectura-de-autor/>

¹⁰ Recogido el 13/12/ 2025 <https://buenosaires.gob.ar/caminando-la-ciudad>

¹¹ Recogido el 13/12/ 2025

<https://www.infobae.com/cultura/2023/07/27/microcentro-caminando-una-propuesta-para-conocer-la-historia-de-la-ciudad-de-buenos-aires/>



Balzac H de. "Teoría del andar". En *Dime cómo andas, te drogas, vistas y comes... y te diré quién eres*. Barcelona: Tusquets;1998 p.13—86.

Barthes, R. (1993) "Semiología y urbanismo". En *La aventura semiológica* Paidós: Barcelona.

Bataille, G. (1969) *Documentos*. Caracas: Monte Ávila.

de Certeau, M. (2000) *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana.

Bauman, Z. (2009) "Vagabundo y turista: tipos posmodernos". En *Ética posmoderna*. Madrid: Siglo XXI pp 279-285.

Careri, F. (2002) *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

Caroux, J. y Rajotte, P. (2012) "Marcher sur un chemin de mémoire pour reconfigurer un sens". En Laurent Bourdeau, Pascale Marcotte et Mohamed Habib Saidi (dir) *Routes touristiques et itinéraires culturels, entre mémoire et développement* (210-221). Québec: Presses de l'Université Laval.

Ciancio, Cecilia; Hanono, Analía; Huffmann, Carolina; Hurting, Milagros (ed.) (2019) *Festival de caminatas*. Bs As: Ediciones Urbanas y Vivas. Recuperado el 27/04/2022 de <https://festivaldecaminatas.com.ar/publicacion/>

Clark, A. y Emmel, N. (2010) *Using walking interviews*. Manchester: ESRC (National Centre for Research Methods), University of Manchester.

Collie, N. (2013). "Walking in the city: urban space, stories, and gender". In *Gender forum* 42 (1): 3-14.

Corsi, G., Esposito, E. y Baraldi, C. (2006). "Arte". En *GLU: glosario sobre la teoría social de Niklas Luhmann*. (pp. 27-30). México D. F.: Universidad Iberoamericana.

Crang M. (2004). "Cultural geographies of tourism". En A.A. Lew, C.M. Hall y A.M. Williams (eds.), *A companion to tourism* (pp.74-84). Oxford: Blackwell.

Cresswell, T. (2004) *Place, a short introduction* Oxford: Blackwell Publishing.

_ (2010) Towards a politics of mobility. *Environment and planning D: society and space*, volume 28, pages 17 - 31.

Croy, G. (2010) "Planning for film tourism: active destination image management". *Tourism and Hospitality Planning & Development* 7(1):21–30

del Coto, María Rosa. "La investigación sobre las transposiciones de la literatura al cine en Argentina: posiciones teóricas". En Gastón Cingolai, María Elena Bitonte (comp.) *Relés a partir de la obra de Oscar Traversa*. Buenos Aires: Prometeo.

Evrard, Y. y Colbert, F. (2000) "Arts management: a new discipline entering the millennium?". *International Journal of Arts Management* 2 (2): 4-13.

Harpur, P. (2010). *El fuego secreto de los filósofos: Una historia de la Imaginación* (F. Almansa Salomó, Trad.). Girona: Atalanta.

Hones, S. (2015). "Literary geographies, past and future". *Literary Geographies*, 1(2), 110-114.

Jokinen, E. y Veijola, S. (1997) "The disoriented tourist: the figuration of the tourist in contemporary cultural critique". En C. Rojek y J. Urry (eds.) *Touring cultures: transformations of travel and theory* (pp. 23-51). London: Routledge.



- Juškylytė Donata (2016) "Film induced tourism: destination image, formation and development". *Regional formation and development studies*, 2 (19), 54-66.
- Kroon, S., Jie, D. y Blommaert, J (2015) "Truly moving texts". En C. Stroud y P. Mastin (eds.) *Language, literacy and diversity: moving words* (1-15). New York: Routledge.
- Lapeña Gallego, G. (2014): "El caminar por la ciudad como práctica artística: desplazamiento físico y rememoración". En *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 6 (1) 21-34.
- Larsen, J. y Urry, J (2011) "Gazing and performing". *Environment and planning D: society and space*, 29, 1110 -1125.
- Lee, J. W y Lee S. H. (2017) "Marketing from the art world: a critical review of american research in arts marketing". *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 47 (1), 17-33.
- Luhmann, N. (2007): *Introducción a la teoría de sistemas*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- McLaughlin, D. (2018). "Teaching literary geographies in British classrooms". *Literary Geographies*, 4(1), 57-61.
- Mukarovsky, J. (2000) *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Ian Mukarovsky*. Colombia: Plaza y Janes Editores.
- Myers, M. (2011). "Walking again lively: towards an ambulant and conversive methodology of performance and research". *Mobilities*, 6(2), 183-201.
- Salazar, N. B. (2013). "The (im)mobility of tourism imagineries" en M. Smith y G. Richard (eds) *The Routledge handbook of cultural tourism*: 34-39. Nueva York: Routledge.
- Schroeder, J. (2005) "The artist and the Brand". *European Journal of Marketing* 39 (11/12), pp. 1291-1305.
- Sheller, M. y Urry, J. (2006): "The new mobilities paradigm". *Environment and Planning*. 38: 207-226.
- Solnit, R. (2001). *Wanderlust: a history of walking*. Penguin.
- Steimberg, O (1993). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel,
- (2013) *Semióticas: las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2003) "Las dos direcciones de la enunciación transpositiva: el cambio de rumbo de la mediatización de relatos y géneros". En *Figuraciones Crítica de Arte*, IUNA. Número 1 / 2.
- Ryan, M. L. (2014). "Space." En Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier y Wolf Schmid (ed) *Handbook of Narratology*. 796–811. Berlin: de Gruyter.
- Ryan, M. L., K. Foote, y M. Azaryahu (2016). *Narrating Space/Spatializing Narrative: where narrative theory and geography meet*. The Ohio State University Press.
- Tally, R. T. (2019). "Spatial literary studies versus literary geography". *Journal of English Language and Literature*, 65(3).
- Tatavitto, M. S. (2023 a) "Arte y territorio: dos trayectos transpositivos", en Gastón Cingolai, María Elena Bitonte (comp.) *Relés a partir de la obra de Oscar Traversa*. Buenos Aires: Prometeo.



— — —.(2023b) "Intervención crítica y fruición móvil de narraciones fílmico-literarias" En Silvana Tatavitto y Nicolás Bermúdez (coord.) *Interpenetración arte-sociedad e intervenciones críticas*. Buenos Aires: Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica.

Traversa, O (2014). "Carmen, la de las transposiciones." En *Inflexiones del discurso*. Buenos Aires: Santiago Arcos,

— — — (2022). "Salomé y Judit: dos milenios de recurrencia discursiva." En Carla Ornani (coord.) *Narratividad, arte y mediatización II*- Buenos Aires: Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica,

Urry J. (2002) *The tourist gaze. Leisure and travel in contemporary societies*. Londres: Sage.

Verón, E. (2002) *Efectos de agenda II. Espacios mentales*. Barcelona: Gedisa.

_ (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

_ (1985). El análisis del contrato de lectura. *Les Medias: Experiences*.



Artisticidad en publicaciones instagramáticas de turismo fílmico

Artisticity in Instagram Posts on Film Tourism

Rose Marie Guarino
rosemarieguarino@gmail.com

Resumen

Como ya hemos planteado en *Cuadernos del Instituto* Nº 10 (Guarino, 2023), desde una cuenta de Instagram, un sitio web y un libro publicado en 2022 (tanto en formato papel como digital) Andrea David, española residente en Alemania, difunde y promociona el turismo fílmico a partir de su propia experiencia performática de viajes a los sitios de rodaje de películas y series. Hemos considerado sus publicaciones como intervenciones críticas (no canónicas) que median entre los productos fílmicos y el público; circulan del mundo físico al digital en medios y redes, en diálogo con prosumidores que las retroalimentan. En este artículo, haremos foco en la artisticidad que esta "bloguera y autora" (tal como ella se presenta hoy en su cuenta, @filmtourismus) pone en práctica en sus intervenciones que, desde esta perspectiva, podríamos categorizar como performances autobiográficas mediatizadas.

Palabras clave: instagram -turismo fílmico - cinefilia -performance mediatizada -autobiografía

Abstract

As we have already mentioned in *Cuadernos del Instituto* Nº 10 (Guarino, 2023), from an Instagram account, a web site and a book published in 2022 (both digital and paper's format), Andrea David, a Spaniard resident in Germany, diffuses and promotes film tourism, based on her own performatic experience travelling to film & series locations. We have considered her posts as critical interventions (non canonical) that mediate between film products and audience; they move along from the physical to the digital world in media and social networks, in dialogue with prosumers that feed them back. In this article we will focus the artisticity that this "blogger and author" (as she presents herself nowadays in her account @filmtourismus) puts into practice through her interventions that, from this point of view, we may categorize as mediatized autobiographic performances.

Key words: instagram -film tourism -cinophilia -mediatized performance -autobiography

A modo de escoleo introductorio

La deriva moderna estaba representada por el *flâneur*, personaje que vagaba por escenarios urbanos, entre la multitud, sin pertenecer a la multitud. Ese dejarse llevar de un lugar a otro en ese *entre* parece haber pasado, como movimiento ubicuo, al *drifting* intermedial que encontramos en la web. Los enlaces funcionan como desvíos metonímicos y, a su vez, por contigüidad copresente, se arman y se desarman constelaciones warburgianas efímeras, móviles, en una deriva constante.

Con el avance acelerado de las nuevas tecnologías y, sobre todo, a partir de Internet se produce una expansión en las posibilidades y maneras de consumir, producir y postproducir material audiovisual. El discurso cinematográfico empieza a formar parte de esa audiovisualidad que se ofrece a la mirada como una marea vasta, hecha de mosaicos fragmentarios. El movimiento audiovisual pregnante se retoma en las imágenes fijas, que ya



no son tan fijas: se mueven de un emplazamiento a otro, de un soporte a otro, entre medios, viajan en red. Como escribe Méchoulan (2017):

“La intermedialidad es ante todo este crisol de medios en el que emerge, flota, circula, cambia, se establece paulatinamente lo que viene a tomar el rostro aparentemente reconocible de tal o cual medio: así, el cine es ante todo una extraña mezcla de panorama, espectáculo de variedades y fonógrafo” (sn)

Pues esa "extraña mezcla" resulta fraccionada, apropiada, intervenida, remontada y vuelta a emplazar en la web contemporánea: mediatizada. La cinefilia no se muestra ajena a esta expansión audiovisual digital. En tanto goce del visionado de las películas que incluye el conocimiento sobre las técnicas de producción, la historia del cine y todo aquello que tiene que ver con él (géneros, estrellas, directores, músicos, locaciones, transposiciones, premios, festivales), siempre ha acompañado, en sus distintas etapas (Jullier y Leverato, 2010), el recorrido de un lenguaje que nace cuando el siglo XIX estaba por fundirse en el XX.

Las redes sociales y plataformas de video han permitido un intercambio más amplio, intenso y extenso entre expertos y legos (Jullier y Leverato, 2010; Carlón, 2014), con sitios web, revistas especializadas online, canales y cuentas dedicadas específicamente a cine y series. Podemos pensar que, hoy en día, el mundo cinéfilo digital se diversifica y crece, segmentado en distintos núcleos que conforman todo un sistema audiovisual en redes sociales. Puesto que Instagram es una de las redes más utilizadas y que está especialmente pensada para las imágenes, tanto fijas como en movimiento, nos detendremos en cierto tipo de posteos emplazados allí, para ser más exactos: en la cuenta de Andrea David. Esta española residente en Alemania se dedica a difundir y promocionar el turismo fílmico (en Instagram, escribe en inglés). Lo hace a partir de su propia experiencia de viajes a los sitios de rodaje de películas y series desde 2004. Como ella misma menciona en la presentación en su biografía de @filmtourismus: explora el mundo escena por escena. En este escrito, haremos foco en la artísticidad performática de sus publicaciones de Instagram, faceta que aparece entre otros funcionamientos que ya hemos tratado anteriormente (Guarino, 2023).

Cuando el mundo es un set

@filmtourismus tiene una larga trayectoria (fue abierta en 2014, en tanto Instagram se hizo público para Android en 2012) y posee una insignia azul: "Las cuentas que tienen una insignia de cuenta verificada se autenticaron con documentación confiable", especifica esta red social, de tal modo que *asegura* que pertenecen a la figura pública que se presenta como usuario. Además de que su nombre de usuario se corresponde con su nombre y apellido, la foto de perfil de Andrea David es su propio retrato: fragmentos de su cara aparecen por detrás de una claqueta abierta que sus manos sostienen. De esta manera, la imagen fotográfica condensa lo que el contrato de lectura de la cuenta propone: incluye cine, autobiografía, autenticidad indicial. Esto difiere de lo que sucede con muchas de las cuentas de Instagram que se dedican exclusivamente a cine y series desde intervenciones crítico curatoriales no convencionales¹² cuyas imágenes de perfil funcionan como logos que tienen que ver con el cine, al igual que los

¹² Analizamos estas cuentas en otros trabajos: se trata de intervenciones cinemáticas, realizadas desde el lenguaje audiovisual sobre fotogramas o secuencias extraídas de películas o series, sin apelar al lenguaje verbal oral ni escrito, mediante técnicas de edición digital, que funcionan como "comentarios metalingüísticos" (Metz, 2001: 255) y reenvían a la obra fuente desde un paratexto escrito mínimo, que puede constar solo del nombre de la obra. Incluimos @filmtourismus en este corpus, ya que realiza intervenciones cinemáticas, pero consideramos que por sus características particulares merece un análisis más abarcativo, que incluya otras perspectivas teóricas.



nombres de usuario, que no son nombres propios de persona y remiten, también, al cine, coincidiendo con el nombre o dirección de la cuenta (por ejemplo: Cinema Magic, @cinema.magic; Color Palette Cinema, @colorpalette.cinema; veowatcho, @veowatcho).

Andrea David retoma anécdotas vinculadas con los rodajes y las entrecruza con referencias autobiográficas que contemplan sus propias experiencias de viaje en relación con esos films y esos emplazamientos, su manera de habitarlos y su manipulación de objetos pertenecientes a los sets o locaciones, además de compartir ciertas cuestiones personales que inciden en su particular accionar. Estas acciones pergeñan una nueva puesta en escena que la incluye. Desde el punto de vista turístico, MacCannell denomina autenticidad *escenificada* (2003) a una *mise en scène* verosímil que le proporciona al turista la sensación de una experiencia auténtica. En el mismo sentido, en relación a la performance, Schechner considera el juego como parte esencial de lo performático porque "encarna el 'como si', el 'hacer creer'"¹³ (2013: 89). En los recorridos performáticos que se producen en el turismo fílmico o literario, los visitantes, desde esa performatividad lúdica que habilita la imaginación, intervienen en el mundo real con sus marcaciones simbólicas y las registran y comparten, sumando estratos discursivos para otros.

Esta *instagrammer* no estuvo cuando se filmó la película, pero viaja al lugar en que se realizó determinada puesta en escena en producción y realiza, ella misma, otra puesta en escena que retoma algo de aquella. Se apropia de un fotograma y lo utiliza para construir un montaje y hacer su propio registro, pero hace de cuenta que, al estar *en el exacto lugar* en que fue filmado ese pequeño fragmento extraído de la obra fuente y remediado, de alguna manera, forma parte del rodaje. Su accionar en el sitio tiene varias vertientes: como bloguera, registra imágenes que acompaña de paratextos escritos en los que se solapan el diario de viajes y el diario íntimo; en su construcción y registro de la escena podemos situar lo que Carlón denomina *efecto arte* (2014), en tanto se apropia de fragmentos de obras ya producidas como de técnicas y procedimientos artísticos heredados de las vanguardias (a la apropiación, se agregan las operaciones de intervención y montaje) para crear un nuevo producto; en su selección, puesta en valor y emplazamiento del material en Instagram vemos su intervención crítico curatorial cinéfila; en sus aportes como conocedora y divulgadora del turismo fílmico, se presenta como guía turística cinéfila; en la sacralidad con la que inviste los lugares y objetos que tuvieron que ver con el rodaje, aparece lo ritual, en tanto sagrado secular para cinéfilos.

Todos estos aspectos, roles y productos se pueden observar bajo la lente de la performance (Taylor, 2011: 20) y consideramos que funcionan en conjunto, potenciándose y multiplicando las posibilidades de persuadir y de generar interés. Por lo tanto, en un segundo tiempo, los prosumidores, usuarios de Instagram, toman contacto a través de una interfaz (en otro momento, desde otro lugar, pero físicamente presentes) con las publicaciones de Andrea David en @filmtourismus. Son esos registros escriturales que tienen autonomía, persisten y circulan en Instagram en tanto publicaciones los que encuentran un público, que puede entrar en la conversación e interactuar de diferentes maneras con lo performático del registro publicado, sobre lo que nos explayaremos más adelante.

@filmtourismus = Andrea David

En su cuenta de Instagram, David, ella, tiene un millón de seguidores y, en sus posteos, obtiene un promedio de 280 mil Me Gusta y 7 mil comentarios por publicación, de modo que genera cierta interacción con un público bastante numeroso (figura 1).

¹³ La traducción del inglés de todas las citas de Schechner (2013) y de Auslander (2006; 2008) es nuestra.



Figura 1- Captura de pantalla del perfil o "Bio" de @filmtourismus, <https://www.instagram.com/filmtourismus/> (25 de abril de 2025) .

Figura 2- Captura de pantalla del *feed*, con los últimos posts de @filmtourismus, <https://www.instagram.com/filmtourismus/> (25 de abril de 2025).

En la mayoría de las publicaciones¹⁴, como se aprecia en la figura 2, la imagen consta de la fotografía de la locación y, dentro del encuadre, la impresión en papel de un fotograma del film o serie rodados en ese sitio, de tal manera que los elementos que se ven recortados por el borde de la impresión se continúan en la imagen digital del entorno que la incluye (la mayoría de las veces con una perfecta correspondencia). Las imágenes fotográficas, de colores saturados, están bien iluminadas, lo que genera un *feed* visualmente atractivo. Su forma de registrarlas y presentarlas, con el especial cuidado curatorial que pone en su emplazamiento en Instagram, puede generar en el usuario el disfrute del visionado. Pero estos posts también pueden dar lugar al placer de compartir experiencias similares o activar la cinefilia en relación con esas películas, o bien redirigir a ver/volver a ver el film o a viajar al lugar de la locación y realizar su propia experiencia inmersiva y performática.

Una vez que Andrea David encuentra el lugar exacto en el que ha sido filmada determinada escena de una película o serie, busca recrear la posición de la cámara y coloca dentro del encuadre, en vivo, la impresión en papel del fotograma que ha elegido y que sostiene con su propia mano, de tal manera que las líneas de fuga se continúen con el espacio de la locación. En ese fotograma aparece lo que ella no puede reconstruir: los personajes del film. En general, en cada posteo, hace esto con varios fotogramas, cada uno dispuesto en su locación original y, además de su mano, que da cuenta de su presencia muda en todas las imágenes fotográficas que toma, en la última (o en alguna) fotografía aparece ella misma ubicada dentro de la escena. Ya no es la fotógrafa ni la camarógrafa, sino que se hace retratar en el lugar protagónico de actores y actrices. De esta manera, como sucede con las capturas turísticas, a diferencia de las postales, indicializa que es ella quien ha estado allí (Verón, 1997) y, de paso, *autentifica* que la mano que realiza las capturas y montajes es la suya. Aunque, también, como en las postales, con sus paratextos escritos acompañantes le hace saber a esa comunidad que ha construido en relación a la cinefilia y con la que intercambia tantos comentarios en ese diálogo diferido que posibilita la red social, que no sólo ha estado *justo ahí* (donde se filmó ese *pedacito* que muestra) y ha representado el papel de quienes aparecen, primero, en los fotogramas impresos, sino que ha pensado en y se ha acordado de quienes, aún deseosos de hacerlo, no han podido estar.

Los paratextos escritos que acompañan las imágenes no se preocupan demasiado por dar información de ficha técnica sobre el film o serie, dirigiéndose a un enunciatario cómplice que comparte gustos cinéfilos y ya tiene los interpretantes necesarios. Como si se tratara de notas en un diario de viaje, relatan anécdotas sobre la experiencia (presente) de Andrea David y sobre el rodaje (pasado) del film. Es habitual que los posts se relacionen con efemérides o cuestiones cotidianas o de actualidad, como acostumbra hacerse en muchas otras cuentas. De la misma manera, hacen uso de la función fática jakobsoniana al lanzar preguntas que incentivan la participación en comentarios, que pueden dar lugar a un diálogo plural, grupal, en diacronía, entre usuarios diversos y la propia David. A veces, los comentarios actúan como factores de producción de nuevas publicaciones.

¹⁴Cabe señalar que no nos ocuparemos aquí de las historias guardadas, sino sólo de los posts en el *feed*.



Performance mediada/performance mediatizada

Para empezar a pensar el concepto de *performance* en relación con los posts de @filmtourismus, queremos retomar y ampliar las consideraciones de Richard Schechner, director de teatro, uno de los fundadores de los *Performance Studies*:

“Hay que construir la performance como un "amplio espectro" o un "continuum" de acciones humanas que oscilan entre ritual, juego, deportes, entretenimientos populares, artes escénicas (teatro, danza, música), y performances cotidianas para la representación de roles sociales, profesionales, de género, raza y clase, y curativos (desde chamanismo hasta cirugía), los medios y el internet” (2013: 2).

Ahora bien, para lo que comúnmente se puede considerar como performance, lo más importante a tener en cuenta es que "cualquier acción que esté enmarcada, representada, presentada, resaltada o exhibida es una performance" (Schechner, 2013: 2). Desde este punto de vista, no hay duda de que las acciones que realiza Andrea David lo son, en tanto figura pública que se presenta como bloguera y autora que practica el turismo fílmico, representa diversos papeles en su propia *road movie*, resalta y exhibe sus registros fotográficos y audiovisuales en Instagram, en una cuenta que los enmarca dentro de cierto tipo de cinefilia. "Las performances son comportamientos marcados, enmarcados o enalzados, separados de lo que es tan solo 'vivir la vida' (...) Debido a que está marcado, enmarcado y separado, al comportamiento recobrado se lo puede trabajar, archivar y recordar, se lo puede usar para jugar, convertirlo en otra cosa, transmitirlo y transformarlo", insiste Schechner (2013: 35). En este sentido, el comportamiento de Andrea David funciona principalmente desde el registro que permite recobrar su accionar. Al mismo tiempo, su accionar se enmarca en registrar para publicar. Como ya mencionamos, juega con la escena montada por el cine en un momento anterior, de producción, tal como ella la imagina, y se inserta, como un montaje de sí misma, en una nueva escena que ella construye, mientras transforma, convierte en otra cosa esa escena mítica del cine, como si pudiera recuperarse dentro de la escena actual que la incluye a ella, Andrea David, con su registro, para transmitirla, a su vez, a los usuarios de Instagram.

Aunque hay autores, como Peggy Phelan (1993), que consideran que ningún registro puede ser llamado performance, para Auslander (2006), la documentación (registro) del arte de la performance incluye dos categorías que, según este investigador, al contrario de lo que habitualmente se piensa, tienen mucho en común: la documental y la teatral. En cuanto a la primera, comenta que "se asume que la documentación del evento performático provee tanto su registro, a través del cual puede ser reconstruido (...), como la evidencia de que realmente ocurrió" (Auslander, 2006: 1). En la categoría teatral ubica las fotografías performáticas, como las de Duchamp como Rose Selavy o las de Cindy Sherman representando distintos personajes:

“En estos casos las performances se escenificaron solo para ser fotografiadas o filmadas sin una existencia previa significativa como eventos autónomos presentados al público. El espacio del documento (visual o audiovisual), resulta el único espacio en el que la performance ocurre” (Auslander, 2006: 2).

Luego, afirma que en ambas categorías (documental y teatral) las imágenes se escenificaron para la cámara, ya que es a través del registro que logran circular y así es como se preserva el trabajo (Auslander, 2006). Cuando plantea que hay performances que consisten en tomar fotografías, siendo estas la evidencia de que la performance existió como tal, Auslander las considera más teatrales que documentales (2006: 4) y destaca que el público puede tomar contacto con la acción y considerarla como una performance solo a través del registro. De este modo, podemos considerar el acto performático de Andrea David de registrar su accionar



como más teatral que documental: ella escenifica para fotografiar y es el registro lo que circula y encuentra un público. Finalmente, lo que Auslander sugiere es que a nivel fenoménico no tiene importancia si los registros a los que accedemos son documentales o teatrales, puesto que se puede percibir el documento como una performance en sí misma que nos pone en contacto con el proyecto artístico del que somos un público presente (Auslander, 2006: 9). En el caso de Andrea David, su proyecto tiene que ver con lo artístico y, al mismo tiempo, con el turismo fílmico como cierta forma de cinefilia.

Por otra parte, Taylor propone que las performances "funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas" (2011: 19-20) y esta transmisión de conocimiento puede funcionar de dos maneras, como *archivo* y como *repertorio*. En tanto el repertorio tiene que ver con la memoria corporal y requiere la presencia y participación del público, el archivo "no requiere de la contemporaneidad ni coespacialidad entre quien lo crea y quien lo recibe. (...) Lo que el archivo atesora es la representación del acto en vivo, a través de fotos, videos o notas de producción" (Taylor, 2011: 13-14). Por lo tanto, Taylor, al igual que Auslander (2006), considera que un registro, en tanto archivo, puede considerarse performance.

Esta manera amplia de organizar el campo de lo performático propuesta por autores como Schechner (2013), Auslander (2006) y Taylor (2011) nos permite pensar lo que Andrea David realiza en Instagram a partir del turismo fílmico como performances mediatizadas, que incluyen lo teatral, lo audiovisual y lo fotográfico como artísticidad de producción propia. Desde esta perspectiva, consideramos que sus posts ejemplifican, en tanto performances, la interpenetración entre producción y consumo artísticos (audiovisuales), mediatizaciones y mediaciones, intermedialidad y transmedialidad, turismo fílmico, cinefilia, crítica y curaduría expandidas (como intervenciones¹⁵). Su repertorio, actuado para el registro y registrado en tanto accionar, archiva lo físico corporal experiencial para un público diferido que, sin embargo, toma contacto con un "hagamos de cuenta que estamos allí" (en el rodaje del film), tal y como la propia Andrea David lo habilita.

Si volvemos a lo que enuncia Auslander (2006), no es posible entender la relación entre las performances en vivo (mediadas) y las mediatizadas sin considerar que se trata de una relación tanto histórica como contingente, y no "ontológicamente dada o tecnológicamente determinada" (2008: 56). Su propuesta es que "históricamente, el vivo es un efecto de la mediatización y no al revés. Fue el desarrollo de las tecnologías de grabación [y reproducción] lo que hizo posible percibir representaciones existentes como 'en vivo'" (Auslander, 2008: 56-57). Para este autor, la performance en vivo es aquella en que tanto los performers como el público están física y temporalmente copresentes (lo que Taylor considera el repertorio); con el vivo televisivo o radial están copresentes en lo temporal pero no en lo espacial, sin embargo, se produce en el espectador un sentido de participación, ya que escucha las voces del vivo, en tanto cuerpo, en el mismo momento en que se materializan. En cuanto a la web, considera que hay un feedback entre la tecnología y el usuario y que habría que repensar el *en vivo* en base a "la experiencia afectiva del público", aunque no niega que hay diferencias fenomenológicas entre el vivo y lo mediatizado (Auslander, 2008: 62). Es este último caso el que más nos interesa para pensar la cuenta de Instagram @filmtourismus, en la que la alteración de escala se da tanto en lo temporal (asincronía), como en lo espacial (ubicuidad),

¹⁵ Utilizamos este concepto tal como lo describen Tatavitto y Bermúdez (2025: 255): "Hablar de *intervenciones* críticas implica un intento de conceptualizar las prácticas de mediación entre producción y consumos artísticos que, en la actualidad, desbordan las de la crítica clásica"; por otra parte, "los discursos artísticos *expanden* sus campos de desempeño semióticos al penetrar circuitos no canónicos, y generan apropiaciones múltiples por parte del conjunto social en ámbitos heterogéneos" (en ambos casos, el subrayado es nuestro).



aunque no en lo físico corporal. Sin embargo, a través del dispositivo¹⁶, el producto digital (autónomo, persistente y dentro de la circulación discursiva) está copresente con el usuario de Instagram en las tres escalas, si tomamos en cuenta, como propone Auslander, que el espacio del registro es el mismo en el que ocurre la performance (2006); es en este sentido que abre la puerta para repensar el *en vivo* mediatizado. Un usuario asiste, mediante la *interfaz* como espacio de interacción (Scolari, 2018), al registro que ha posteado Andrea David de su propia performance. Es este espacio de interacción el que permite que coincidan la presencia física del usuario que asiste con la performance en tanto registro, con su materialidad mediatizada. En otras palabras: si el registro es la performance, la fruición de quien realiza el visionado a través de la interfaz se produce al mismo tiempo y en el mismo espacio, cada quién con su materialidad copresente.

En cuanto a la recepción, acordamos con Rancière (2010) en que ningún espectador es pasivo, ni el que concurre a un espectáculo en vivo ni el prosumidor usuario de Instagram. El usuario prosumidor puede interactuar con los posteos comentando, me gustando, repostando o compartiendo en otras redes y plataformas o sitios web, apropiándose del material para intervenirlo o usarlo como elemento de otra producción, tomarlo como incentivo para accionar, entre otras tantas posibilidades, de manera que, como observa Schechner, "Equipados con medios para encontrar y compartir información que nunca han sido tan poderosos -internet, teléfonos celulares, computación sofisticada- la gente encuentra cada vez más el mundo no como un libro para leer sino como una performance en la que participar" (2013: 25); a lo que agrega que los estudios sobre performance resultan "más interactivos, hipertextuales, virtuales y fluidos que muchas otras disciplinas académicas" (Schechner, 2013: 25).

Remedio para cinéfilos

Al encuadrar fotogramas de películas o series impresos en papel dentro de la locación en la que habían sido filmados originariamente, Andrea David realiza la misma operación que hace Magritte cuando representa la pintura dentro de la pintura (o el cuadro dentro del cuadro: *La condición humana*, 1935). Podríamos llamar a esta remediación¹⁷ *After Magritte* y, de este modo, también traemos a escena a la que puso de relieve que el apropiacionismo no resulta una operación simple: se complejiza al seleccionar, recortar, reconfigurar, renombrar, colocar una firma otra desde una lectura otra, que habilita otras tantas. *After Levine*, Sherrie¹⁸: es ella la que hace visible la posibilidad de apropiarse no sólo de obras, sino de los nombres con sus brillos y, al mismo tiempo, de la otredad de esos nombres y esos géneros. El *after* es después,

¹⁶ Entendemos dispositivo tal como lo conceptualiza Traversa (2011): comprende las técnicas de producción, más las mediatizaciones que posibilitan la circulación discursiva, como la plataforma y red social IG en la web, "cuya manifestación final es aquello que se da a nuestros ojos y nuestros oídos", agrega el autor sobre las plataformas (2011: 29); y hay que observar cómo se articulan estos dispositivos y la enunciación para conseguir una cierta gestión del contacto.

¹⁷ Como plantea Irina Rajewsky acerca de los medios digitales: "remedian formas mediales pre-existentes a través de la simulación, la apropiación y (en mayor o menor medida) la reelaboración de sus cualidades, estructuras, técnicas o prácticas representacionales específicas (...), incluyendo aún, podría añadirse, sus respectivas estrategias de remediación" (2020: 457).

¹⁸ Sherrie Levine (Pensilvania, 1947), una de las figuras más representativas del apropiacionismo, cuestiona la idea de autoría, genialidad, originalidad. Refotografía y recontextualiza obras consagradas, como las fotografías tomadas por Walker Evans, serie a la que denomina *After Walker Evans* (1980), que se puede traducir como "Después de Walker Evans" pero, también, "Siguiendo a" o "A continuación de" Walker Evans. Con esta misma idea de desmitificar, realiza muchas otras obras con distintas materialidades que se llaman *After...* (*After Man Ray*, *After Duchamp*, *After Monet*, entre otras tantas).



pero también es seguir, continuar; *After Duchamp* viene Sherrie Levine, *After Sherrie Levine* viene Andrea David y *After Andrea David*, porque ella también espera que la sigan, que realicen sus mismas experiencias de turismo filmico.

No por nada en el cuadro de Magritte hay cortinados: la pintura dentro de la pintura, la escena dentro de la escena, su cuadro también remedia el teatro. Y Andrea David, con este personaje público que ha construido, que se inserta en las escenas de película, que oficia como guía turística para un enunciatario cinéfilo, se presenta como una performer digital mediatizada en Instagram. De acuerdo con Rebentich (2018: 22), "la teatralidad no es una cualidad que haya que criticar o afirmar en un determinado arte 'posmoderno', sino una característica estructural de *todo* arte" (las bastardillas pertenecen al original, la traducción es nuestra). Como ya hemos mencionado, Schechner (2013) y Auslander (2006) relacionan, de manera directa, la teatralidad con la performance. Performer, fotógrafa, fotomontajista apropiacionista, escritora: desde estos roles, Andrea David dota de artísticidad sus publicaciones en @filmtourismus.

Intimidades

Ahora bien, al mismo tiempo que presenta y arma este archivo de fotogramas puestos en locación, Andrea David retoma y solapa los géneros *diario de viaje* y *diario íntimo*. Por un lado, además de los posteos habituales que ya hemos comentado, publica fotografías de los pasajes de avión, mapas y guías de los lugares a los que viaja, placas que conmemoran algún hito cinematográfico, estudios, trajes, merchandising, hoteles y bares temáticos. También se saca fotos con actores y directores: todo lo que tenga que ver con el cine y con su experiencia de turismo filmico. Por otro lado, publica fotografías de sus logros personales (su libro, premios por su divulgación del turismo filmico, conmemoración de los diez años de ganarse la vida viajando a los lugares de rodaje, aunque empezó hace veinte y es lo que realmente ama) y también de sus dramas: un cáncer de mama que le impidió viajar durante un tiempo. Todo esto coincide con la definición de Arfuch de diario íntimo: "Una escritura desprovista de ataduras genéricas, abierta a la improvisación, a inúmeros registros del lenguaje y del coleccionismo -todo puede encontrar lugar en sus páginas: cuentas, boletas, fotografías, recortes, vestigios, un universo entero de anclajes fetichísticos" (2002: 110). En este caso, se trata de un fetichismo turístico cinéfilo entretejido con esos pocos detalles, esas pocas preferencias e inflexiones que Barthes denomina *biografemas* (2011). Se editan, se recortan y se repiten esos puntos de intimidad comunes, que se pueden compartir.

Durante el período en que estuvo en tratamiento oncológico y no podía viajar, esta mujer se dedicó a repostear imágenes de antiguas publicaciones con nuevos paratextos escritos en los que rememoraba experiencias, daba el parte de su evolución, compartía sus emociones, sus preocupaciones y esperanzas. También publicaba algunas fotografías tomadas por otros con su mismo estilo (*After Andrea David*), que recibía, agradecida, desde locaciones diversas. De este modo, entretejía autobiografía y cinefilia viajera. Cuando pudo retomar su actividad habitual, no tardó en hacer pública su alegría. En las fotos se podía ver cómo el cabello le volvía a crecer. Luego, para concientizar acerca de la detección temprana (según el paratexto escrito), en el Día Internacional del Cáncer posteó una imagen en la que la mitad del retrato pertenece a una fotografía suya y la otra mitad a un primer plano de la Mujer Maravilla: un collage en el que se ve la operación de montaje (figura 3), presentándose como una otra de sí, esta vez convertida en súper heroína.

Figura 3- Posteo del 4 de febrero de 2024, <https://www.instagram.com/p/C27W2Hti9Oi/>



Pinta y Baeza plantean que "El relato biográfico adquiere una forma performativa que excede las prácticas y las disciplinas artísticas tradicionales en un giro a la vez escénico e íntimo que busca articular prácticas y experiencias no sólo estéticas, sino también sociales y políticas" (2011: 19, 20). En cualquier tipo de performance, sea de la vida diaria, curativa, ritual, del jugar o en el arte, el comportamiento o conducta que se repite es la base del proceso: "están 'ahí afuera', separados de 'mí' (...), las conductas reiteradas son 'yo, comportándome como si yo fuera alguien más', o 'como me dicen que haga', o 'como aprendí a hacer'" (Schechner, 2013: 34). Por eso, según Schechner, "Las maneras en que uno actúa sus sí mismos están conectadas a las formas en que la gente interpreta a otros en el teatro, la danza y los rituales" (2013: 35). Tanto el ritual como el juego llevan a una "'realidad segunda', separada de la vida ordinaria", que tiene que ver con las reglas y las convenciones (Schechner, 2013: 52).

En esta misma tónica, para Arfuch, "aún el 'retrato' del yo aparece, en sus diversas acentuaciones, como una posición enunciativa dialógica, en constante despliegue hacia la otredad del sí mismo." (2002: 99). Si tomamos en cuenta lo autobiográfico, aun cuando se relacione lo performático con el acto de *presentar* en vez de representar algo que está en otra parte, eso autobiográfico que se presenta remite a una construcción imaginaria de sí, a ese personaje "otro de sí" que dibujan Schechner (2013) y Arfuch (2002) y en el que Pinta y Baeza (2011) articulan distintas facetas: estéticas, sociales y políticas, que permiten desplegar una infinidad de otredades. Andrea David se coloca, al mismo tiempo, detrás y delante del objetivo fotográfico, aunque, tratándose del pequeño fragmento de cuerpo fílmico que extrae de la película para recrear su confección, podemos decir que también se coloca detrás y delante de la cámara cinematográfica. Fotógrafa y camarógrafa de sí misma por ese instante que dura la captura de un único fotograma, ella se apropia, recrea y crea. Abre el espacio biográfico en el que muestra (y narra) su accionar cinefílico, cinéfilo, turístico, artístico, ritual, íntimo. Ella/s juega/n, como ya hemos mencionado, los roles de camarógrafa, fotógrafa, performer, cinéfila, prosumidora, bloguera de Instagram, *instagrammer*, actriz, autora, guía conoedora del turismo fílmico, súper heroína, mujer que pasó por un cáncer de mama, cholula, fetichista, exitosa, emprendedora, divulgadora. Escritora de esos géneros considerados menores, como el diario íntimo o de viajes; cartógrafa de sus itinerarios. Enhebra retratos, anécdotas, prácticas, experiencias, vivencias, sentimientos y emociones. Hace público este espacio biográfico/autobiográfico en una red social, lo mediatiza, lo intermediatiza para una comunidad que ha logrado armar. Entonces,

“¿no podría pensarse que el relato de sí es uno de esos ardides, siempre renovados, a la manera de Scheherazade, que intentan día a día el anclaje con el otro -y la otredad-, una 'salida' del aislamiento que es también, una pelea contra la muerte?” (Arfuch, 2002: 100-101)

nos preguntamos con Arfuch. Mediar, remediar, intermediar, mediatizar: entre el *entre*, en el medio de, camino a y la repetición, algo, tal vez, se cura.

A modo de telón

Una vez que Andrea David encuentra *el exacto lugar* donde se filmó ese pequeño recorte que ella extrae del flujo de la película y lo fija, se instala allí con su cámara e intenta reproducir *la misma toma* con ella como camarógrafa y fotógrafa que documenta su actuación (aparece su mano como prueba indicial). Su insignia azul instagramática *certifica* su autenticidad y, por propiedad transitiva, todo lo que ella hace es auténtico (igual de auténtico que lo que publican los cinéfilos con nombre de fantasía, igual de construido). Pero, ¿ella, quién?, ¿la camarógrafa?, ¿la performer?, ¿la bloguera?



La construcción de su imagen pública, en tanto personaje, apela a lo biográfico, a lo íntimo, a lo sensible, más como una presentación que como una representación. Sin embargo, el realismo, subrayado por lo autobiográfico, es un estilo de la narrativa que construye un relato muy difundido y requerido; como propone Arfuch, se busca "la proximidad, la profundidad, el sonido de la voz, el atisbo de lo íntimo, la marca de lo auténtico, la huella de lo cotidiano, lo 'verdadero'" (2002: 111-112). Sin embargo, como apuntan tanto Schechner (2013) como Arfuch (2002), no se trata más que de convenciones.

Cuando Andrea David viaja a un lugar de rodaje, representa, como hemos planteado, distintos personajes otros de sí. Con su performance autobiográfica mediatizada, ella hibrida producción artística y disfrute estético, discursos artísticos y otros discursos socio-culturales que pueden ser retomados por otros prosumidores. En esta repetición performática teatral, fotográfica y audiovisual, en la que selecciona, se apropia, recorta, recrea, crea, edita hits y protagoniza tantas otredades, entre lenguas (en español, en alemán, en inglés), entre medios mediatizados, entre lenguajes artísticos, habilita y muestra, desde la artísticidad de sus posteos, que es posible representar un personaje, muchos. Andrea David, ellas, echan a volar todos nuestros papeles imaginarios. Remedian nuestro aburrimiento. Todas, todos, podemos participar de la performance y ser otras: las mil y una Scherezades.

Referencias bibliográficas

Arfuch, L. (2002). La vida como narración. En *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Auslander, P. (2008) [1999]. En *LIVENESS. Performance in a mediatized culture*. London and New York: Routledge.

_____ (2006). The performativity of performance documentation. Downloaded from [http://direct.mit.edu/pajj/article-pdf/28/3\(84\)/1/1794960/pajj.2006.28.3.1.pdf](http://direct.mit.edu/pajj/article-pdf/28/3(84)/1/1794960/pajj.2006.28.3.1.pdf) by guest on 22 November 2023

Barthes, R. (2011). *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Carlón, M. (2014). ¿Del arte contemporáneo a una era contemporánea? Efecto arte y el nuevo valor del presente en la era de internet. Recuperado de https://www.academia.edu/19563946/_Del_arte_contempor%C3%A1neo_a_una_era_contempor%C3%A1nea_Efecto_arte_y_el_nuevo_valor_del_presente_en_la_era_de_internet

Guarino, R. M. (2023). Turismo fílmico transmedia como expansión de la crítica. En *Cuadernos del Instituto N°10. Interpenetración arte-sociedad e intervenciones críticas*. Septiembre 2023, pp.46-51.

Jullier, L. y Leveratto, J.-M. (2010). *Cinéphiles et cinéphilies*. Paris: Armand Colin.

MacCannell, D. (2003). *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Barcelona: Editorial Melusina.

Méchoulan, E. (2017). Intermedialidad, o cómo pensar en las transmisiones. En *Fabula /Coloquios. Creación, intermedialidad, dispositivo*. Recuperado de: <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>

Metz, Ch. (2001). *El significativo imaginario. Psicoanálisis y cine*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. New York: Routledge.



Pinta, M. F. y Baeza, F. (2011). Artes de lo íntimo. En *A veces me pregunto por qué sigo bailando. En torno a las prácticas de la intimidad*. Madrid: Con tinta me tienes.

Porto López, P. [et al., eds.]. (2025). *Intervenciones semióticas: focalizar: transformar: expandir: actas 11º Congreso Argentino de Semiótica*. Buenos Aires: Libros de Crítica, Área Transdepartamental de Crítica de Artes. Disponible en https://drive.google.com/file/d/1qK7ZqYIK7nhZS-pOBforx0K_QhWHaaHu/view

Rajewsky, I. (2020). Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad. En *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, Año 6, n. 6, diciembre de 2020, 432--461. Recuperado de <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/278>

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rebentisch, J. (2012). *Aesthetics of Installation Art*. Berlin: Sternberg Press.

Schechner, R. (2013) [2002]. *Performance Studies. An introduction. Third edition*. London and New York: Routledge.

Scolari, C. (2018). *Las leyes de la interfaz. Diseño, ecología, evolución, complejidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Taylor, D. y Fuentes, M., edits. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

Traversa, O. (2011). Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse. En D. Choi (Ed.). *El dispositivo hipermedial dinámico. Pantallas críticas*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos.

Verón, E. (1997). De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía. En *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.



Crítica de artes e IA. Un artículo de producción híbrida

Arts criticism and AI. A hybrid production text

Nicolás Bermúdez¹⁹
nicolasberm@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza las transformaciones y desafíos que la inteligencia artificial (IA), especialmente los Modelos de Lenguaje Grandes (LLM), impone a la crítica de artes en el contexto de la mediatización profunda. A partir de las categorías peirceanas y la propuesta teórica de Eliseo Verón, se describe cómo la IA optimiza las operaciones de búsqueda, relación y producción discursiva. Asimismo, se explora el impacto de estas herramientas en la apreciación estética, la producción de textos críticos y la didáctica de la disciplina.

Palabras clave: mediatización, crítica de artes, inteligencia artificial, semiótica.

Abstract. This article analyzes the transformations and challenges that artificial intelligence (AI), especially Large Language Models (LLM), imposes on arts criticism in the context of deep mediatization. Based on Peircean categories and the theoretical proposal of Eliseo Verón, it is described how AI optimizes search, relationship and discursive production operations. Likewise, the impact of these tools on aesthetic appreciation, the production of critical texts and the teaching of the discipline is explored.

Keywords: mediatization, art criticism, artificial intelligence, semiotics.

Introducción

La relación entre la mediatización y la crítica de artes es compleja y multifacética, atravesada por la incidencia creciente de los medios digitales tanto en la producción, distribución y consumo del arte, como en las prácticas que median entre estos puntos (p. ej.: las críticas, las curatoriales, las de difusión y otros tipos de intervenciones).

Recordemos la diferencia que hacía visible E. Verón al distinguir entre las sociedades mediáticas y en vías de mediatización (2001). Apelaba a este par conceptual a fin de dar cuenta de la dinámica histórica que se inicia a fines del siglo XIX, momento en que las prácticas sociales y los antagonismos políticos se van transfigurando a medida que se consolida la instalación progresiva de dispositivos tecnológicos de comunicación. Así, una sociedad mediática es para este autor “una sociedad donde las tecnologías de comunicación se implantan progresivamente en el tejido social” (2001: 42). Tal sociedad es producida por la consolidación de la prensa gráfica y las irrupciones sucesivas de la fotografía, el cine, la radio, la televisión, medios cada vez más complejos y accesibles, que han dado nacimiento a nuevas configuraciones discursivas. Por su parte, en una sociedad en *vías de mediatización* los medios paulatinamente se van convertido en constituyentes de todas las prácticas colectivas (institucionales, políticas, culturales, etc.), y la vida privada-cotidiana se define, por contraste, “como el conjunto de los campos significantes no mediatizados” (2001: 16). Queda claro que el

¹⁹ Artículo elaborado con la asistencia de Gemini 2.5. en las instancias de planificación, textualización y revisión.



ecosistema mediático actual ha borrado esta última frontera y que habitamos una sociedad *mediatizada*.

Es innegable que este escenario tecno-social que recoge la noción de sociedad mediatizada es similar al que describe la expresión *mediatización profunda*, desarrollada por A. Hepp (2020) con el objetivo de describir la etapa actual de la relación entre los medios digitales y la sociedad. Se distingue de la mediatización en general, que se refiere a la influencia de los medios en la cultura y la sociedad, ya que pretende acentuar la integración profunda y acelerada de los medios digitales en todos los aspectos de la vida social. Vale decir, las infraestructuras digitales, como las redes, los algoritmos y las plataformas de datos, ya no son solo herramientas que utilizamos, sino que le dan forma a nuestras prácticas sociales, relaciones y experiencias. Estas han transformado de manera rotunda la forma en que nos informamos, cómo nos relacionamos con nuestros amigos y familiares, cómo compramos, cómo participamos en la vida pública, como trabajamos, cómo organizamos las distintas formas de colectividad.

En este escenario, la concreta propuesta de este escrito es esbozar los cambios y desafíos que enfrenta el conjunto heterogéneo de prácticas que pueden englobarse bajo la expresión “crítica de artes” frente al uso socialmente extendido de los diversos modelos de IA. El panorama que sigue se concentra en las más estandarizadas de estas actividades: la de un enunciador que analiza, interpreta y, eventualmente, valora producciones y prácticas artísticas, buscando establecer un diálogo entre la obra, el campo artístico y las instancias de su producción y consumo, un enunciador que comunica los resultados de su labor a través de un discurso reflexivo y argumentativo.

Por otra parte, es sabido que la expresión IA es en realidad una especie de expresión genérica para referirse a un repertorio amplio de herramientas informáticas basadas en aprendizaje automático, con distintas capacidades y que operan en distintos dominios (IA centrada en tareas específicas, los sistemas expertos, la IA de visión por computadora, la robótica, etc.). En este artículo, nos atenderemos a los Modelos de Lenguaje Grandes (LLM) (por ej.: GPT-4, Gemini, Claude, Mistral, Deepseek), que pertenecen a las IA de Procesamiento de Lenguaje Natural (PLN). A partir de su facultad para predecir la siguiente palabra de forma convincente, estos modelos son capaces de generar textos, resumir documentos, producir traducciones de alta calidad, responder como un experto a preguntas complejas, escribir códigos, simular razonamiento y conocimiento, etc.

1. El escenario actual: de la Internet a la IA

Si nos mantenemos dentro de los mismos términos de análisis que utiliza Verón (2013) para referirse a las transformaciones propiciadas por la Internet -las categorías peirceanas-, podríamos decir que la introducción de la IA generativa en el ecosistema de la web:

- Expandió las operaciones propias de la primeridad (p. ej.: los usos de búsqueda, la navegación a través de la totalidad de contenidos disponibles). Si con la instalación social de la Internet ya era asombrosa la transformación de la relación de los actores individuales con los productos de la cultura humana, este panorama se complejizó aún más con las distintas aplicaciones impulsadas por la IA. Hay que hacer notar asimismo que los parámetros de funcionamiento de los distintos modelos de IA se basan en operaciones de orden predictivo, activadas durante la interacción con el usuario. Estas operaciones resultan posibles por un “entrenamiento” basado en una exposición previa de cada modelo a una cantidad masiva de datos, y por el método de



retropropagación, a través del cual el algoritmo le permite a la red neuronal “ir para atrás” y aprender de sus propios errores, retroalimentándose de su propia experiencia. Así, no es descabellado proponer que el proceso que sustenta el funcionamiento de las IA es comparable con las inferencias abductivas propia de la primeridad.

- Optimizó los usos relacionales propios de las operaciones cognitivas de la segundidad, principalmente las implicadas en el funcionamiento de las redes sociales, fundamentales para la mediación crítica. Esta optimización se materializó, por mencionar algunos ejemplos, en la personalización de contenidos a través de los algoritmos de IA; en las herramientas visuales (filtros, stickers, etc.) que enriquecen la experiencia de compartir contenido; en las aplicaciones de traducción automática en tiempo real que facilita la comunicación global.
- En cuanto a la terceridad, propia de las convenciones o reglas destinadas a producir resultados, los ejemplos de su expansión se multiplican. Uno de los usos más ostensibles ligados a ella es la posibilidad de elaborar o modificar textos ajustándolos, sin mayores fallas, a parámetros correspondientes a distintos niveles semióticos (gramatical, estilístico, visual, etc.).

Ahora bien, en el texto que venimos comentando aparece, justamente, una de las escasas referencias de Verón a la IA. Es pertinente retomarla. Recordemos que la hipótesis principal de este capítulo de *La semiosis social 2* es que, desde el punto de vista de la mediatización, la web “comporta una mutación en las condiciones de acceso de los actores individuales a la discursividad mediática, produciendo transformaciones inéditas en las condiciones de circulación” (2013: 281). Sobre el final del libro va a remarcar este punto, afirmando que, por primera vez, Internet hace materialmente posible que los actores introduzcan sus procesos mentales en el espacio público (2013: 429). Según Verón, uno de los efectos que tiene este fenómeno sobre el mercado de los medios en una sociedad de la información tiene que ver con el control humano de esta complejidad emergente. Al respecto, Verón comenta y revisa dos perspectivas en disputa -ambas “optimistas” sobre la cuestión, aunque por razones opuestas-. Por un lado, existe un enfoque -llamémoslo “poshumano”- que pone el acento en el carácter benéfico de esa complejidad, pues tiene como resultado la autonomización creciente de los sistemas, cada vez más inteligentes y autoorganizantes. La otra perspectiva considera que el incremento de la complejidad se traducirá en una mayor posibilidad de control a través de la programación. Decantarse por una u otra o, incluso, determinar los límites de esa autonomización de los sistemas informáticos, depende en gran medida de qué modelo teórico sobre tipos de procesos cognitivos y sobre el modelo de IA acoplado a la web se ponga en juego. El primero de estos enfoques -sostiene Verón (2013: 286)- requiere que todos los procesos cognitivos son reductibles a la linealidad del cálculo algorítmico; el segundo, que puede encontrar fundamentos en el pensamiento de Peirce, sostiene la existencia de operaciones de la cognición humana, que definen las tres dimensiones de la semiosis, que son irreductibles entre ellas y, por tanto, no se pueden linealizar (aunque sí sus productos).

En este punto, se podría extender la fundamentación de Verón introduciendo una comparación entre las concepciones sobre la cognición provenientes de la obra de Peirce, convocadas por el mismo Verón, y las derivadas de la reflexión cibernética, cuyos referentes están también entre las condiciones de producción de la obra veroniana. No se trata de dictaminar sobre la viabilidad de estas perspectivas a la luz del estado actual de la IA -



principalmente de la IA generativa,²⁰ sino de algún modo ampliar los dispositivos conceptuales involucrados en los argumentos que ofrece Verón.

En Peirce, la cognición está comprendida en su pansemiotismo. Al igual que sucede con el cosmos o la comunicación entre abejas, el pensamiento humano se desarrolla para este autor a través de signos, que orientan en términos formales la actividad inferencial, vale decir, la posibilidad de determinar un fenómeno a partir de otro anterior. De aquí deriva la idea de semiosis o proceso semiótico. Esta concepción forma parte de un edificio filosófico cuyas columnas son las tres categorías -primeridad, segundidad, terceridad-, elaboradas por Peirce con el objetivo de guiar el proceso cognoscitivo y categorizar todo lo conocido (y que Verón - como se sabe- asocia a operaciones cognitivas).

Ahora bien, ¿qué hace que estas categorías sean, como afirma más arriba Verón, recíprocamente irreducibles? Según D. McNabb (2018: 83) al acuñar las categorías Peirce pretende dar cuenta de los constituyentes irreducibles de todo fenómeno, lógicamente distintos pero que se implican por su naturaleza ordinal. Por ejemplo, los procesos inferenciales pueden darse por *abducción* (correspondiente al orden de la primeridad), *inducción* (segundidad) y/o *deducción* (terceridad). En el plano psicológico, para poner otro ejemplo, frente a un fenómeno puede distinguirse ante todo el tono general de los *sentimientos* (primeridad); en segunda instancia, puede sobrevenir una *reacción* (segundidad) frente a hechos concretos, algo lógicamente distinto al sentir, pero que lo implica de modo necesario; finalmente, el fenómeno puede adquirir dimensiones generales y predecibles, que organizan la experiencia y la tornan inteligible, en otras palabras, permiten el *pensamiento* (terceridad).

Para la matriz del pensamiento cibernético, la “partícula elemental” de todo sistema es la información y su dinámica se basa en la recursividad. Recordemos que los pioneros de esta epistemología aspiraban a fundar una ciencia de la mente a partir de considerar sus mecanismos. Además de los tecnológicos, esta empresa produjo resultados conceptuales relevantes, que se operacionalizaron en distintas disciplinas. F. Varela (1996: 34) sistematiza los más sustanciales, entre los que es pertinente mencionar: a) la configuración de una *teoría de sistemas* como espacio disciplinar orientado a formular los principios generales que regirían el comportamiento de los sistemas complejos; b) la concepción de un *cerebro* como una entidad autoorganizante, que -a diferencia de la idea de un procesamiento lineal y secuencial de símbolos forjada en el campo cognitivista y logicista-, opera a través de interconexiones masivas de forma distribuida; c) una *teoría de la información* como teoría estadística de la señal: desde una perspectiva interaccional, un mensaje transmite información cuando reduce la incertidumbre del receptor, es decir, la información es, al menos en principio, lo inverso a la desorganización propia de la entropía (Witzeaele y García, 1994). A partir de estas formulaciones iniciales, G. Bateson (1992: 482) llegará a la noción de *información* como diferencia efectivamente percibida y codificada, vale decir, susceptible de activar un proceso mental de conocimiento. Estos aportes se pueden transponer a la explicación de otras entidades complejas y organizadas, compuestas por elementos en interacción regulada, y con coacciones que controlen la desorganización potencial (p. ej.: la familia, los grupos, las sociedades, etc.).²¹

²⁰ Cuestión que, de todos modos, no deja de resultar desafiante. Habilita a plantear interrogantes, como: ¿las categorizaciones de Peirce, permiten distinciones cualitativas ausentes en la idea de información?; ¿es más productivo pensar en términos de sistema o de semiosis?; etc.

²¹ A diferencia de las explicaciones que permanecen en el marco de la metáfora del paso de energía, que a lo sumo son útiles para comprender la materia, la cibernética entiende el comportamiento de los seres



Resulta algo llamativo que este legado de la cibernética no haya sido repuesto por Verón al referirse a la IA en *La semiosis social 2*, más aún si se considera su huella en la tercera parte del libro, materializada en las múltiples referencias a la obra luhmanniana. Ya desde finales del siglo pasado, es decir, bastante antes de la publicación del libro, se habían instalado fuertemente en el ámbito científico y tecnológico las líneas de investigación que pretendían desarrollar la IA a partir de la impronta del cerebro humano -una entidad autoorganizante-, y reemplazar los enfoques simbólicos y logicistas por modelos tomados de la estadística, la lógica difusa y la teoría de la probabilidad. Como expone C. López:

“Paralelamente al desarrollo de la IA simbólica —la que buscaba imitar la inteligencia humana como si fuese una computadora procesadora de símbolos (la línea de investigación que se seguía para los traductores automáticos, por ejemplo)—, se desarrolló otra línea de investigación que se basaba en modelar la estructura biológica del cerebro humano, compuesto por *redes neuronales*” (2024: 16).

2. La IA en la crítica de artes

En trabajos anteriores (Bermudez, 2018), expusimos algunos de los cambios que los medios con base en Internet habían introducido en el campo de la crítica de artes, intentando dar cuenta de qué modo y a partir de qué instrumentos se ha expandido y complejizado ese discurso. Es oportuno retomar y sintetizar algunas de esas transformaciones:

- Facilidades de acceso al objeto de la crítica.
- Ampliación de los recursos para la elaboración de textos de naturaleza semiótica compleja.
- Alta disponibilidad tanto de herramientas de edición novedosas para ampliar los patrones retóricos y enunciativos de los textos y para idear nuevas formas de intervención (ejemplo: pueden componer sus textos con una sintaxis de enunciados verbales, icónicos, musicales, audiovisuales, etc., desplazando a la imagen de su tradicional lugar paratextual).
- Ventajas para la distribución masiva de enunciados, a las que se le añaden la disponibilidad de instrumentos para regular la periodicidad y los targets de distribución (por ejemplo, resulta posible segmentar por listas de distribución), y ventajas para los intercambios, sobre todo en lo que hace a su volumen y velocidad.
- Posibilidades casi ilimitadas del almacenamiento de los enunciados producidos, con el consecuente efecto de archivo (palabras e imágenes, por ejemplo, están disponibles para su consulta, rememoración, contraste, parodización, etc.).

En ese momento, sin embargo, fuimos incapaces de ponderar la importancia de los algoritmos para limitar las voces y las perspectivas sobre determinado fenómeno artístico o, por el contrario, para saturar de información y opiniones, a través de lo que se suele conceptualizar como “burbujas” o “cámaras de eco”.

Pensemos ahora, y solo a título de ejemplo, en algunos cambios efectivos o posibles que la IA introduce (o podría introducir) en el ámbito de la crítica de artes. Si consideramos ante todo la

vivos en términos negativos: considera el conjunto de los acontecimientos que habrían podido producirse y muestra por qué termina por realizarse un caso particular.



elaboración de textos críticos o de difusión, la IA puede intervenir tanto en la *apreciación* de una obra como en la *producción* de textos críticos

a. Apreciación e interpretación

En líneas generales, la IA puede mejorar actividades que participan en la labor de análisis, tanto las atinentes al trabajo sobre el corpus como las de contextualización, teniendo en cuenta el lenguaje artístico y el tipo de investigación. Si, por ejemplo, nos concentramos en las artes visuales, actualmente los instrumentos basados en la IA (Vision AI de Google o Amazon Rekognition, por ejemplo) son capaces de identificar tanto elementos visuales (patrones estilísticos, composiciones, paletas de colores, etc.) como temas, símbolos, figuras, escenas y narrativas, poniendo así a disposición de los críticos datos que les permiten realizar análisis comparativos más complejos y descubrir conexiones entre obras y artistas muy difíciles o directamente imposibles de hacer “manualmente”.²² Vale decir, las herramientas con base en IA permiten identificaciones, comparaciones y clasificaciones más precisas para realizar análisis. Asimismo, la IA puede acceder a vastas bases de datos de información histórica y cultural, proporcionando un contexto más amplio para la interpretación de las obras.

Ahora bien, más allá de facilitar las condiciones de apreciación de una obra, parece por el momento difícil aceptar que la IA pueda reemplazar completamente la incidencia de la creatividad y el juicio humano. Las mismas IA reconocen que, por el momento, aquí están sus límites. Las causas son varias. En principio, por la falta de una experiencia inherente a lo humano: la conexión emocional con las obras, las condiciones para que se genere un interpretante afectivo en términos peirceanos. La interpretación y evaluación requieren además comprensión de las sutilezas de la obra y un manejo fuerte del contexto cultural. En suma, La IA puede servir como herramienta de soporte para los críticos, facilitando la investigación y el análisis, pero la esencia de la crítica, que reside en la interpretación y, eventualmente, el juicio valorativo, sigue siendo dominio humano.

b. La producción discursiva crítica

Como se anticipó, abordamos esta dimensión ciñéndola a su aspecto más tradicional -un enunciador elabora una unidad significativa, que refiere a una obra artística, que se dirige a un público, etc.-, tenemos que los modelos de lenguaje grandes de IA ponen a disposición del usuario múltiples y muy robustos instrumentos para la producción crítica, desde acceder a información básica sobre obras, resumir tramas o describir en detalle (p. ej.: una pintura, una escena cinematográfica), hasta crear textos completos atendiendo a medios, formatos, auditorio, etc., de acuerdo con los patrones con los que se instruya al modelo.

Si nos ceñimos al caso específico de la producción escrita -o sea, que dejamos de lado gran parte del universo de la crítica, el que se plasma en materias sonoras o audiovisuales- la IA puede ser un ayudante potente en las diversas facetas y etapas de construcción textual. Tiene la capacidad de intervenir proponiendo estructuras textuales, proporcionando argumentos o facilitando la revisión del texto, en términos estilísticos, de registro discursivo, gramaticales, ortográficos, etc.

Desde ya que todo lo anterior nos introduce en el debate sobre la creatividad y la autoría. De acuerdo con la función que se le adjudique, la IA puede ser considerada creador o sencillamente una herramienta de colaboración.

²² Como ejemplo, en el enlace que sigue se puede acceder al proyecto FrAI Angélico del Museo del Prado. https://www.instagram.com/reel/CuRM_HvgvpT/



c. ¿Y la didáctica de la crítica?

Los aportes de la IA también pueden ser evaluados desde el terreno de la didáctica de la crítica, donde hemos incursionado antes con S. Tatavitto (Bermúdez y Tatavitto, 2019). Varias de estas contribuciones son muy evidentes.

Para los estudiantes, implican multiplicación y personalización de recursos: acceso a bases de datos más voluminosas e interactivas, con recomendaciones más personalizadas. También se incrementan –como se señaló– las herramientas disponibles para el análisis y la interpretación. La IA puede ofrecer no solo asistencia para la identificación de los elementos formales y temáticos de una obra de arte, sino también puede orientar didácticamente ese análisis a través de, por ejemplo, la generación de un cuestionario guía. En cuanto a la interpretación y argumentación, la IA permite automatizar dimensiones de las interpretaciones de una obra basadas en diversas teorías críticas y contextos culturales, así como también sugerir mecanismos para exponer ideas de manera persuasiva. La pregunta es cómo puede ser operativizado esto en términos formativos. La respuesta pasa por explorar la potencialidad didáctica de comparar diferentes perspectivas; desarrollar argumentos y contraargumentos que les salgan al paso, a fin de fortalecer la capacidad crítica y de debate. Una vez elaboradas las intervenciones de crítica o difusión, la IA puede contribuir a la retroalimentación y revisión de estos productos, dado que es capaz de proporcionar retroalimentación detallada sobre aspectos concretos del trabajo del estudiante, ayudándoles a comprender sus errores y a mejorar sus habilidades.

Desde la posición de los docentes, es evidente que la IA puede intervenir en el diseño, aplicación y evaluación/autoevaluación de ejercicios y exámenes. Esto exige repensar dispositivos habituales (p. ej.: que la actividad que se pondera sea el monitoreo de una actividad desarrollada junto con la IA²³) o proponer nuevos (p. ej.: exámenes dinámicos no estandarizados, que se ajustan a las destrezas del estudiante a medida que avanza). Este último ejemplo muestra asimismo que uno de los aportes fundamentales de la IA puede pasar por la personalización de la enseñanza. Es decir, permitiría identificar las fortalezas y debilidades de cada estudiante en relación con las habilidades que requieren las prácticas del campo de la crítica de arte y, a partir de ahí, sugerir estrategias de enseñanza diferenciadas para abordar las necesidades específicas. Finalmente, cabe subrayar que la IA podría ayudar a calificar objetivamente tareas como la identificación de elementos formales o la comprensión de conceptos básicos, liberando tiempo para que los docentes se concentren en la retroalimentación cualitativa y el apoyo individualizado.

La misma IA (en este caso, Gemini) subraya que su uso no debe obstaculizar el desenvolvimiento de las capacidades reflexivas, el pensamiento crítico, la interpretación personal y la autonomía del estudiante. Y que les corresponde a los docentes asegurarse de que los y las estudiantes no se vuelvan demasiado dependientes de la IA y sigan desarrollando sus propias habilidades de observación, análisis y argumentación.

²³ Ejemplo. En la materia que con S. Tatavitto impartimos en la Universidad Nacional de las Artes solemos proponer a los y las estudiantes un ejercicio que llamamos “manierismo crítico”, que consiste en solicitarles que redacten una crítica imitando el estilo escritural de algún crítico o escritor reconocido. Desde hace un tiempo, hemos abierto otra opción: cada estudiante puede ahora elegir entre mantener el ejercicio original o interactuar con un *chatbot* para obtener el texto de la consigna y luego en clase identificar los rasgos discursivos idiosincrásicos del autor imitado.



3. A modo de cierre: los desafíos que la IA le plantea a la semiótica

Para terminar, me gustaría referirme a la posibilidad cierta de que la implementación a gran escala de la IA impacte en las teorías semióticas. No parece desacertado pensar que la incidencia sobre los espacios mentales de las tecnologías que se implementan de modo masivo haga visibles nuevas formas de explicar los fenómenos del sentido y, por consiguiente, lleve a reevaluar la arquitectura de las teorías, el peso específico de ciertos conceptos. El interés actual en los estudios sobre la circulación, por poner un ejemplo, es inconcebible sin la aparición de la Internet. Entonces, la pregunta que se nos presenta podría ser: ¿sucede algo parecido con la socialización de las distintas versiones de la IA?

En principio, se le plantea a la semiótica un desafío con el campo de problemas asociado al procesamiento del lenguaje natural. La IA no solo procesa "signos" existentes, sino que también los genera (texto, imágenes, voz, música). Esto incluye la creación de lenguajes formales (código), lenguajes naturales sintéticos e incluso -tal vez forzando un poco la conceptualización- la interpretación de datos en patrones que pueden considerarse "signos" para la propia IA. Esto último implica, de hecho, una profundización de un campo que ya se viene desarrollando hace años: la semiótica de datos y algoritmos (Cendejas Valdez y González Vidal, 2023).

Los datos que alimentan la IA y los algoritmos que los procesan también pueden ser considerados desde una perspectiva semiótica. ¿Qué "signos" serían los datos? ¿Cómo los algoritmos actúan como "intérpretes" o "interpretantes" de estos "signos"? ¿Qué "narrativas" o "significados" emergen de los grandes conjuntos de datos? ¿Los patrones estadísticos que operan en el procesamiento pueden ser considerados signos indiciales, siguiendo la clasificación de Peirce? Detengámonos en esta última pregunta. En su forma más básica, un patrón estadístico puede funcionar como un índice. Un índice es un signo que tiene una conexión directa, existencial o causal con su objeto. Si, para poner un caso dentro del universo de la IA, un modelo de *machine learning* detecta que la correlación estadística entre el "número de visitas a una página de producto" y la "probabilidad de compra" es muy alta, esta correlación se convierte en un indicio para el sistema. El patrón estadístico (la correlación) "apunta a" la relación subyacente entre interés y compra. El modelo de IA interpreta este patrón como una señal para, por ejemplo, recomendar ese producto más frecuentemente.

Este funcionamiento de los modelos de lenguaje grandes también puede pensarse semióticamente de otro modo. Cuando uno de estos modelos procesa texto, no "entiende" las "palabras" (en realidad se trata de *tokens*) como lo hacemos los humanos, sino que convierte las "palabras" en vectores numéricos (*embeddings*) que capturan sus relaciones estadísticas con otras "palabras" en un vasto corpus de texto. El patrón estadístico aquí es la distribución de co-ocurrencias de palabras. Si la palabra "rey" y la palabra "hombre" co-ocurren frecuentemente en contextos similares, mientras que "reina" y "mujer" también lo hacen, el modelo aprende estas relaciones estadísticas. ¿Cómo puede comprenderse esta operatoria en términos de funciones sígnicas? La representación vectorial de la palabra "rey" se convierte en un *representamen* para el modelo. Su *objeto* no es el concepto humano de "rey" en sí mismo, sino la suma de sus relaciones estadísticas con todas las otras palabras en el corpus. El *interpretante* es la capacidad del modelo para usar esa representación para generar texto coherente o responder preguntas, basándose en la "comprensión" -es decir, en un predecir probabilidades- de esas relaciones. El modelo "infiere significado" a partir de estos patrones.

Señalemos, para finalizar, que el procesamiento de datos tiene lugar en modelos de IA que son inherentemente opacos ("cajas negras"). La semiótica podría también ofrecer herramientas para analizar cómo estos sistemas internos generan "significados" (o, más concretamente, crean textos, imágenes, sonidos, etc.) a partir de sus *inputs*. Esto implica analizar los patrones



emergentes, las correlaciones y las representaciones latentes como una forma de semiosis, al tiempo que se deben reconocer nuevos problemas que introduce la IA generativa en torno a las nociones de autoría, originalidad y significado. Otro desafío es el que se abre con la intersubjetividad híbrida, es decir, con las dinámicas semióticas que se entretajan en las interacciones entre humanos e IA (a través de *chatbots*, asistentes virtuales, sistemas de recomendación, etc.).

Referencias bibliográficas

- Bateson, G. (1992). *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Planeta - Carlos Lohle.
- Bermudez, N. (2018). Crítica y difusión de las artes en la web: apuntes sobre unas nuevas condiciones de mediatización. *Cuadernos del Instituto de Investigación y experimentación en Arte y Crítica*(3), 75-80. Obtenido de <https://iieac.criticadeartes.una.edu.ar/cuadernos/>
- Bermúdez, N., y Tatavitto, S. (2019). La pregunta por la crítica en la etapa de formación de grado: descripción de un dispositivo didáctico. *Sobreescrituras* (4), 88-95.
- Cendejas Valdez, J., & González Vidal, J. (2023). La semiótica y la inteligencia artificial (IA): un análisis de la comunicación simbólica en la era de la tecnología. *Revista chilena de semiótica* (19), 52-80.
- Hepp, A. (2020). *Deep Mediatization*. Nueva York: Routledge.
- López, C. (2024). Breve historia de la IA. En C. López, B. Tomás, M. Zeller, & J. Peler, *OK, Pandora. Seis ensayos sobre la IA* (pág. 177). Buenos Aires: El gato y la caja.
- McNabb, D. (2018). *Hombre, signo y cosmos. La filosofía de Charles S. Peirce*. México: FCE.
- Varela, F. (1996). *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*. Barcelona: Gedisa.
- Verón, E. (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Bogotá: Norma.
- Verón, E. (2013). *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.
- Witzezeale, J.-J., & García, T. (1994). *La escuela de Palo Alto. Historia y evolución de las ideas esenciales*. Barcelona: Herder.



Usos cualitativos y exploratorios de la comparación

Qualitative and exploratory uses of comparison

María Silvana Tatavitto
silvintata@yahoo.com.ar

Resumen

El trabajo comienza con una introducción que reseña brevemente del empleo de métodos comparativos en investigaciones cualitativas exploratorias verificado en campos disciplinares de las ciencias sociales, humanas y del lenguaje, como camino preparatorio al examen de su rol y desempeño en la semiótica. Luego establece puntos de contactos entre ella y los planteos más clásicos de la *Grounded theory*, especialmente útiles si la semiótica decide encarar el estudio de la interfaz o interpenetración de los intercambios discursivos, lo que la lleva a afrontar investigaciones en reconocimiento o recepción, tradicionalmente llamados estudios sobre público e identificados con otras tradiciones metodológicas.

Palabras clave: comparación, semiótica, teoría enraizada, variancia, corpus, saturación teórica

Abstract. This paper reviews the use of comparative methods in exploratory qualitative research applied to diverse phenomena in disciplinary fields of the social sciences, humanities, and language as a preparatory path to examining their role and function in semiotics. It then establishes points of contact between semiotics and the more classic approaches of Grounded Theory, especially useful when semiotics addresses the study of the interface or interpenetration of discursive exchanges, which leads it to address research on recognition or reception, traditionally called audience studies and identified with other methodological traditions.

Key words: comparison, semiotics, grounded theory, variance, corpus, theoretical saturation

Introducción

Oponer, contrastar, comparar son procedimientos con fuerte recurrencia en el largo decurso histórico de prácticas metodológicas en muy diversificados espacios y orientaciones disciplinares. No es de extrañar entonces que, en ese decurso, tanto su carácter como sus alcances presenten alta variabilidad, dado los diferentes empleos en múltiples dominios, de modo que pueden exhibir diferente escala o envergadura. Por ejemplo, van desde una incidencia más bien acotada, cuando se circunscriben a un momento particular de la tarea de investigación, o bien alcanzan un alto grado de protagonismo cuando organiza casi por completo un campo de estudio: los de musicología, lingüística y literatura comparada o *comparative media research*, por mencionar algunos de los tantos casos posibles.

En esta ocasión acotaré la revisión a las operaciones contrastivas y comparativas en un contexto investigativo particular de carácter, digamos, exploratorio por su orientación a generar conocimientos, arribar a conclusiones o hipótesis y diferente de otros, tales como el intento de operacionalizar conceptos teóricos, aplicar modelos analíticos para revisar su desempeño en diferentes contextos de uso o encarar la verificación de hechos o teorías. El trabajo comienza revisando la funcionalidad de estas prácticas a partir de una variedad de casos, lo que permitirá, a posteriori, arribar a la sección que examina los avatares de su



desempeño, particularmente en la semiótica, en los dos grandes momentos en que habitualmente se la suele periodizar: el estructural y el post-estructural. Paso necesario que permitirá enfrentar en mejores condiciones el abordaje de otro aspecto del trabajo, puntualizar zonas de contacto y confluencia entre la semiótica y los desarrollos de Glaser y Strauss relativos al muestreo teórico y método contrastivo constante, al menos en sus formulaciones más clásicas y difundidas.

1. Contextos de empleo: intercambios mediáticos, artísticos y lingüísticos.

Generalmente, implementar esta clase de método suele estar motivada por la necesidad de organizar la observación de los fenómenos. Vale decir, implica aprehenderlo a partir de constatar el entrecruce de sus distancias y similitudes con otros cercanos o con los que presenta alguna conexión. Parafraseando a Verón (1974), que lo plantea para los textos, pero vale generalizarlo. Ningún fenómeno tiene propiedades en sí mismo, lo caracteriza aquello que lo diferencia de otro. Clara resonancia aquí de tesis gestálticas según las cuales la cognición humana organiza la información no según propiedades aisladas sino por diferencias organizadas.

En definitiva, colabora en la delimitación de los fenómenos evitando subrepticios empastes o deslices observacionales hacia otros con los que guarda relaciones por detectar cuáles son las variables más pertinentes que intervienen en su configuración. En otras palabras, mantiene, por así decir, el foco observacional y, por lo tanto, asegura la consistencia en los distintos momentos de la tarea de investigar.

Los cuadros siguientes exponen gráficamente este tipo de operatoria. En el nº 1, la disposición horizontal (primera columna gris) enumera las variables o ejes que se tienen en cuenta para analizar el fenómeno y horizontalmente (filas blancas) se consigna el comportamiento diferencial de procesos migratorios del papel a la web de productos gráficos relativamente cercanos entre sí: revistas femeninas, de decoración y diarios.

	Revistas Femeninas Pasaje estilístico	Revistas de decoración Pasaje de género	Diario La Nación Versión/transposición
Orden de la migración	Enunciación	Enunciado	
Reconocimiento de invariantes centradas en			
Operatoria del pasaje- intercambio entre medios			

Figura 1- Tabla comparativa de migraciones



Esta clasificación se desarrolló durante un proyecto de investigación²⁴ abocado a examinar el pasaje de las revistas femeninas del papel al soporte digital (primera columna), traslado que obedecía a una estrategia particular cuya singularidad cobraba nitidez y mayor visibilidad por contraposición con la de otros productos gráficos, revistas de decoración y diarios (segunda y tercera columnas). En principio, no era objetivo expreso de la investigación arribar a una clasificación general de modalidades circulatorias del papel a internet. Sólo se indagaba cierto tipo revistas, sin considerar las de decoración y diarios. Sin embargo, estudiar un caso es ponerlo en relación de diferenciación contrastiva. Puesta en relación que, unas veces, ocurre acrítica o irreflexivamente pero que, en otras, se expulsa por principio teórico-metodológico, tal como ocurría en enfoques inmanentistas, si enclavamos la cuestión en las tradiciones analíticas de las ciencias del lenguaje (retomaremos esto más adelante, en el parágrafo 4). Ahora bien, el ejemplo aquí comentado permite constatar el principio de pertinencia requerido para establecer relaciones contrastivas legítimas, es decir, adecuadas: seleccionar la dimensión común que justifica su puesta en relación (Landowsky, 2005).

Volviendo al ejemplo de migración papel-digital, el propósito del trabajo consistía en describir el comportamiento de la tapa de Cosmopolitan, por lo que este impulso lógico-metodológico llevó asimismo a observar el de otras revistas femeninas, tal como se advierte en el cuadro 2 a continuación.

	Inscripción de la portada del nº comercializado en kiosco				Cesión de fragmentos del contenido del nº impreso	
	Ubicación		Procede por		Denegada	Parcial
	Destacada (en home)	Debililitada (fuera de home)	Reproducción =Duplicación	Figuración =Tapa de fantasía		
Modo 1	Su-Oh		Su-Oh		Su-Oh	
Modo 2	Co-PT		Co-PT			Co-PT
Modo 3	El-Vo			El-Vo		
Modo 4		Oh-Vo				Oh-Vo

Figura 2- Tabla comparativa de revistas²⁵

Así, se detectaron cuatro modalidades a partir de las cuales la tapa de esa clase de revistas habita en el soporte digital (1era columna gris). Ellas resultan de combinar series opositivas (filas superiores grises): en primer lugar, si la tapa incluida en el sitio web concede o no acceso a contenidos digitales, que son idénticos a los de la revista en papel exhibida en el punto de venta; en segundo lugar, las formas de inscripción de la tapa en el portal según: a) se ubica en él con destaque o no y b) duplica o no la portada del número comercializado en el kiosco.

Por una parte, el corpus inicial (tapas de la revista Cosmopolitan en el portal del mismo nombre) se fue expandiendo a medida que progresaba la investigación y, por la otra, la propia categorización se fue reformulando: primero se detectaron los modos 1 y 2. Pero avanzando el análisis, la observación relevó comportamientos textuales que escapaban a las modalidades ya detectadas, lo que motivó a postular dos clases o tipos adicionales. Expansión que, además,

²⁴ Sus resultados fueron publicados en la revista Figuraciones nº 9. Aquí trabajo con mi artículo “De sorpresas, circulaciones en interfaces” y por la sola razón de facilitarme la descripción de procesos por haberlos experimentados

²⁵ Codificación: La revista de Susana (Su); Para ti (PT); Oh La la! (Oh); Vogue (Vo); Elle (El)



introdujo otras variables de contrastación al principio no contempladas: si la tapa que aparece en el portal reproduce la de la revista impresa que se está comercializando en el kiosco o si se trata de una tapa de fantasía. El proceso en su conjunto implicó ajustar la conceptualización de las modalidades de existencia digital de la tapa de revistas femeninas transpuestas a la web. La *comparación continua de lo nuevo* que se va observando en el análisis, *con los fenómenos anteriormente incluidos en una tipología preliminar*, brinda la oportunidad de refinar clasificaciones o nociones, identificar sus propiedades, explorar las relaciones de unas con otras, posibilita, como diría Culioli, construir la observación y hacer emerger los fenómenos (aspecto que se retoma y profundiza más adelante en 3.1). Digamos que *la clasificación inicialmente establecida (modos 1 y 2) sirve de parámetro y control de los comportamientos textuales nuevos que, a su vez, pueden llevar a reformular parcialmente esa primera categorización* o tipificación: y esto es lo que propugna el método de comparación continua (examinada con mayor detalle en la sección 3).

Pero este principio no lleva a una expansión ilimitada de la observación y del corpus. El análisis cesó cuando se alcanzó el punto de saturación teórica (Verón, 1999:56; O'Reilly y Parker, 2013; Barthes, 1971). Es decir, al comprobar que, a medida que se ampliaba la observación de revistas de otro tipo, estas se ubicaban en alguno de los cuatro modos aquí descritos o respondían a una combinación de algunos de ellos. Es el criterio generalmente empleado para dejar de ampliar el número de casos del corpus o el tamaño muestral y de recoger información, porque se produce una fuerte redundancia de los nuevos datos que se van levantando, al punto que casi se los puede predecir (por ejemplo, las estrategias de un tipo de migración de revistas a la web o cuál será la respuesta de las personas frente a ciertas preguntas, por ejemplo en entrevistas de un estudio sobre público). Vale decir, la reiteración del comportamiento u objeto bajo análisis no plantea el surgimiento de novedades en términos de información, temas, categorías, ideas. Implica que la ganancia de nuevos datos desciende aun cuando aumenta el número de observaciones del fenómeno (factor asociado a las nociones de variancia y validez, examinadas posteriormente en la segunda sección del trabajo).

1.1 Análisis literario, historia del arte y lingüística: algunos casos

Los métodos comparativos se sabe han sentado amplísima tradición en el tratamiento de corpus literario. De ese modo procede Jauss en su estudio de los modos de identificación estética consumidor-texto. Distingue cinco formas interactivas: asociativa, admirativa, simpatética, catártica e irónica. Las cuatro últimas se organizan según la disposición receptiva puesta en juego en cada caso y una variable común, el héroe, contrastivamente cualificado como *total* (paradigmas del sabio y el santo), al que corresponde la identificación que promueve admiración; como *imperfecto* (cotidiano) asociado con la identificación simpatética que procede por compasión; el sufriente u oprimido, con un modelo catártico de identificación cuya disposición receptiva supone liberación del ánimo (conmoción trágica o alivio cómico); el antihéroe implica una identificación irónica que tiende a plantear un efecto de extrañeza en la recepción. A su vez, la identificación asociativa es definida por su diferencia con la que se produce en la participación en el ritual religioso, que Jauss (1986: 246) ve atestiguado en el pasaje paulatino de la celebración *intra muros* al drama espiritual *extra muros ecclesiae*:

“ el drama litúrgico no era aún una obra dramática sino una fiesta (...) en ese momento no cumple otra función que la propiamente litúrgica: celebración y conmemoración, participación en acontecimientos sagrados, pero nunca una *representación*.”



Por otra parte, un ejemplo clásico de estos procedimientos es el abordaje de Todorov sobre la ficción no realista que distingue tres variedades: lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico. Todas comparten la presencia de acontecimientos insólitos en los relatos, pero se diferencian en función del contraste entre el tipo de legibilidad aplicado a esa irrupción: resolución racional por apelación a las leyes físicas del mundo tal y como se lo conoce (lo extraño); reenvío a un mundo otro con sus propias leyes (lo maravilloso) o vacilación entre una explicación racional y otra irracional (lo fantástico).

En la tradición que Argan (1974)²⁶ ha dado en llamar formalista, se inscribe la no menos clásica propuesta de Heinrich Wölfflin, quien en *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* (1915), procedió a aislar cinco ejes opositivos que definían el paso del Renacimiento al Barroco y, a la vez, caracterizaban esos estilos²⁷: lineal-pictórico; superficie-profundidad; forma cerrada- abierta; unidad-multiplicidad; claridad absoluta-relativa.

Renacimiento	Barroco
Lineal	Pictórico
Superficie	Profundidad
Cierre	Apertura
Foco central (unidad)	Foco múltiple (multiplicidad)
Claridad absoluta	Claridad relativa (claroscuro)

Figura 3. Tabla comparativa Wölfflin

Ya en el terreno de la lingüística, Culioli recurre a glosas o paráfrasis para identificar diferencias y similitudes entre cada una de ellas. La equivalencia entre los distintos enunciados generados al parafrasear/glosar indica su pertenencia a una categoría común. Por ejemplo, esta serie de enunciados: *¿dónde hay un teléfono?, ¿dónde puedo encontrar un teléfono?, ¿dónde está el teléfono?, ¿dónde se encuentra el teléfono?* (serie 1), se opone a otra constituida por *¿dónde se encuentra un teléfono?* y *¿dónde está un teléfono?* (serie 2). Esta última serie reúne enunciados imposibles, es decir no aceptables, definidos por contraste con los de la serie 1, que son aceptables y entre ellos, a pesar de las variaciones, hay equivalencia; se trata, en el fondo, de una invariancia relativa por inclusión en un espacio intersubjetivamente compartido (Culioli, 2010: 46-47).

²⁶ Según Argán: “los estudios modernos de historia del arte se desarrollan según cuatro directivas metodológicas fundamentales: formalista, sociológica, iconológica, semiológica o estructuralista” (Argan y Fagiolo, 1974:31)

²⁷Aunque no sólo dichos estilos ya que, en la tesis de Wölfflin, estas oposiciones binarias remitían a las grandes direcciones del arte: la representación y la expresión, lo clásico y su opuesto, el arte del mundo mediterráneo y el del mundo nórdico. Esta dinámica, que reduce el cambio y la progresión histórica a una oscilación entre polos siempre idénticos es la tesis más controversial que, posteriormente, discutieron otros enfoques adjudicándole a Wölfflin esquematismo, simplificación y cierto mecanicismo (especialmente cuando el cambio o la renovación estilística era explicada en términos de saturación).



Este procedimiento que Culioli llama manipulación sirve, en las series del ejemplo anterior, para detectar las diferencias entre los verbos “encontrar” vs “ser/estar”: el primero es disimétrico por la diferencia agente-paciente (quien busca/ encuentra y lo que es buscado/hallado, respectivamente), en tanto que el segundo no lo es. Los fenómenos, entonces, se vuelven perceptibles mediante su manipulación que implica construir los observables “y, por ende, en el sentido propio, hacer emerger, hacer aparecer fenómenos” (A. Culioli, *op. cit.*: 48), con términos que casi replican los de Glasser y Strauss cuando describen su propio método, como se verá a continuación.

2. Contraste y comparación: cuestiones de variancia y configuración muestral.

Ahora bien, la reunión de estos casos heterogéneos (contrastaciones entre entidades no artificiales, tales como revistas, y artificiales producidas por manipulaciones a la manera de Culioli) tiene el propósito adicional de indicar que, a esas distintas posibilidades contrastivas, se añade otra según que su carácter sea pleno o relativo: dentro del primero se encuentran, por ejemplo, los enunciados imposibles confrontados a los posibles examinados por Culioli, mientras que en el segundo se incluirían los cuadros 1 y 2, cuyos contrastes, por otra parte, en algunos puntos, adoptan la forma de gradaciones. La naturaleza plena o relativa del contraste unas veces puede estar en relación con un principio teórico-metodológico (el binarismo estructuralista como ejemplo del primer caso), otras veces puede, también, obedecer a la índole, por así decir, no discreta del observable en cuestión.

Según se ve, la operatoria contrastiva que venimos describiendo rige para la tarea analítica, pero también interviene en la recolección, circunscripción y organización de materiales observacionales que reciben diferentes denominaciones en dos tipos de estudios diferenciados, si aceptamos la distinción que propone la Teoría de los Discursos Sociales. Corpus (conjunto de discursos producidos), en caso de análisis en producción; muestra, en estudios en recepción, es decir, exámenes en reconocimiento a partir de la palabra oral o escrita, espontánea o inducida de los actores (por ejemplo, entrevistas, grupos focales, *netnography*, etc.), o tomando como observable materiales no verbales, tales como distintos aspectos de la conducta (interacciones no lingüísticas) o de la comunicación multimodal (observación de contextos, de organizaciones del espacio, etc.) en trabajos etnográficos, por ejemplo (Verón, 2007).

Más allá de la distinción terminológica, lo cierto es que se trata de nociones relativamente equivalentes ya que tanto muestra y corpus comparten dos rasgos centrales en un encuadre semiológico.

Presentan naturaleza textual: por ejemplo, los trayectos de un usuario del subterráneo, los desplazamientos del público en una muestra o las conductas en un paisaje (urbano o no), esto es, el conjunto de conductas no verbales activadas en el espacio configura una discursividad que no requiere el concurso de palabra alguna (Floch, 1993; Verón, 2013; Knudsen, Rickly y Metro-Roland, 2016). De igual modo que en los casos de entrevistas individuales o grupales, se trata de discursos producidos: naturales, los trayectos, y artificiales los obtenidos por entrevistas fuera de los entornos habituales y cotidianos de los respondentes (por ejemplo, en una sala Gesell).

Además, son recortes que reenvían a un conjunto de orden más general con el cual guardan relaciones de pertinencia y adecuación (O'Reilly y Parker, 2013; Barthes, 1965) y del que son ilustrativos, aunque no en términos cuantitativos.



La representatividad de las metodologías cualitativas se funda en el principio de variancia -del grado que fuere (fuerte o débil)- para enfocar el examen de los fenómenos. Diferente, por un lado, al de frecuencia, esto es, la insistencia estadística de un acontecimiento (supongamos, la cantidad de veces que aparece un tipo de graffiti en particular o la frecuencia promedio de lectura de revistas femeninas) y su grado de replicabilidad en los re-testeos. Y, por el otro, de la distribución (verificar si hay mayor concentración de un tipo particular de graffiti en Capital Federal que en el interior del país; o por ejemplo, cómo se reparte -a nivel del total país- esa población de lectoras por edad, N.S.E., entre otras variables duras de segmentación). Principios, estos últimos, generalmente típicos de los estudios cuantitativos.

Pero los procedimientos cualitativos “están preocupados por captar la diferencia y la variación en lugar de reducir la varianza a través del control experimental” (Lunt y Livingstone, 1996: 93). La investigación cuantitativa se centra en la fiabilidad asimilada a computabilidad que predomina por sobre el criterio cualitativo de validez. En cambio, la indagación cualitativa no busca contar opiniones o personas/ respondentes, sino explorar a fondo la gama diversificada de caracteres y aspectos involucrada en el objeto estudiado, es decir, la riqueza de la información, resultado de la exhaustividad, asociada a la saturación teórica (ya planteada en la primera sección del artículo). Dicho de otro modo, la exhaustividad, que lleva a agotar las variadas facetas del fenómeno bajo análisis, forma parte de la validez del método y ofrece una idea de la fiabilidad diferente: no relativa a la invariancia del fenómeno en las distintas ejecuciones o duplicaciones muestrales en pro de la generalización estadística, sino a la tasa de ganancia de información, porque en cuanto la observación arroja, dicho en términos coloquiales, *más de lo mismo* se concluye la tarea de relevamiento, dado que se ha alcanzado el nivel suficiente de datos que habilita la adecuada apreciación del problema examinado (Grados, 2025).

Así, cuando Verón plantea el análisis en producción de las bibliotecas, la selección muestral se basa en que las disposiciones espaciales singulares de cada una son indicadores de contratos enunciativos específicos y diferenciados. En el estudio en reconocimiento, la muestra de público se organiza según ese procedimiento: “elegimos a nuestros entrevistados equilibrando la variable sexo (igual número de hombres que de mujeres) y *haciendo variar al máximo* la edad, la frecuencia en el uso de la biblioteca y la ‘antigüedad’ de la frecuentación” (Verón, 1999:59; el destaque es nuestro).

En definitiva, la variancia es un criterio cualitativo especialmente relevante en aquellas indagaciones más bien destinadas a la exploración, al descubrimiento antes que a la confirmación de hechos ya que:

“Para descubrir cómo funciona el corazón humano una de las formas más eficaces es la de buscar los extremos (...) la gente muy obesa, la muy -delgada, de muy alta estatura y muy baja. Nadie tiene derecho de poner en duda el muestreo en esta etapa y decir: Bien, no existen muchas personas muy delgadas en este mundo. Como biólogo, como sociólogo quiero buscar los ejemplos en los cuales pueda observar el fenómeno en forma magnificada, ampliada, exagerada” (Dichter, 1963: 76).

Bien puede aquí señalarse cómo estas palabras concuerdan en gran medida con los planteos de Culioli sobre la manipulación para tornar visibles y hacer emerger los fenómenos.

3. Muestreo teórico: un constante camino contrastivo y abductivo

La cita anterior sirve para indicar el punto de partida de una de las más clásicas proposiciones metodológicas, la de Glaser y Strauss (1964) que, en palabras de Dichter es, principio, indicada con dos claves: “para descubrir” y “en esta etapa”. Ambos sintagmas remiten a una situación



investigativa por entero distinta a la de aplicar nociones o a la de validación, orientada a confirmar/disconfirmar un hecho o una hipótesis, por caso (insistiré sobre esto más adelante). Por ejemplo, si volvemos al caso de la migración de las revistas femeninas en papel a soportes digitales (cuadro 1), su examen supuso el despliegue de variaciones en relación contrastiva con otros más o menos cercanos (revistas de decoración, diarios). De este modo, se arribó a una caracterización de las distintas estrategias (pasaje estilístico, pasaje de género y versión-transposición) y a categorizar cómo procedía cada una de ellas. Es que, cuando se va hacia un fenómeno, proceder opositivamente brinda muy buenas oportunidades de promover la emergencia de conceptos, nociones, hipótesis y supone afrontar investigaciones de orientación abierta, no estructurada, tanto a nivel de diseño muestral como a nivel de procesamiento analítico. Implica, en fin, dejar entrar la *sorpresa etnográfica*, aceptar, antes que excluir, lo imprevisto que, incluso, puede llevar a invalidaciones parciales y a reajustes del marco conceptual inicial²⁸.

Así ocurrió cuando Glaser y Strauss investigaban la conciencia de muerte en pacientes hospitalizados. En el transcurso de la indagación se vieron compelidos a incluir variables no planteadas a priori (salas inicialmente excluidas de la muestra). El cuadro siguiente grafica la composición muestral opositiva a la que finalmente se arribó: las variables ritmo del morir y la conciencia de la muerte podían por contrastación ser observadas nítidamente o, en términos de Dichter, en forma magnificada.

		Probabilidad /expectativa de muerte	
		Baja	Alta
Ritmo de la muerte	Lento	Sala prematuros Sala neurocirugía: salida coma	Oncología
	Rápido o sorpresivo	Urgencias	Terapia intensiva

Figura 4- Composición muestral opositiva

Por supuesto, como ya dije, la magnitud de la variación en esta u otras muestras es una cuestión de grado y el rango de variabilidad, como así también su carácter, dependerá de un conjunto de factores, entre los que no dejan de incluirse cuestiones logísticas o presupuestarias, por nombrar algunas posibles, y no sólo las de orden teórico-metodológico.

La experiencia llevó a Glaser y Strauss a postular el método comparativo constante, posteriormente difundido como muestreo teórico, una metodología sistemática orientada por la ambición de proponer conceptos, nociones, hipótesis o datos enraizados, como lo definen los autores, es decir, surgidos de la propia dinámica del trabajo de campo (o la inspección de un corpus en caso de las ciencias del lenguaje y el análisis del discurso). La estrategia muestral

²⁸Una tarea así es lo que se entiende por rigor metodológico en la investigación cualitativa, esto es, su capacidad para desarrollar los componentes analíticos, conceptuales y categoriales de la explicación de los datos en su desenvolvimiento “naturalista”, antes que derivarlos de las rígidamente estructuradas y cuantificadas técnicas que encasillan el mundo social empírico en las definiciones operacionales que ha construido el investigador cuantitativo.



en este caso es flexible y se diferencia²⁹, entonces, de aquellos procedimientos cuantitativos que usualmente determinan -previamente al encuentro con el fenómeno (antes de ir al campo o a los discursos)- la configuración muestral (o el corpus), tanto en lo relativo al número de casos como en lo referente a las variables puestas en juego para segmentar el universo en estudio (y no pocas veces incluso el propio instrumento de recolección de datos, es decir, aquellos casos en que cuestionarios u otros recursos no surgen de alguna indagación *ad hoc*)

3.1 De la observación al problema

Ahora bien, tal estado de cosas, es decir, orientación a describir lo que está acaeciendo en la realidad bajo estudio y solicita alguna explicación, según la teoría enraizada o, en palabras de Culioli, convertir una mera observación en problema, describe muy bien ese tipo de investigación en el ámbito de los análisis discursivos cuando, por ejemplo, se va hacia el fenómeno (circulación papel-web, para retomar nuestro ejemplo), seguramente a partir de un encuadre nocional previo, pero no se ambiciona únicamente aplicarlo³⁰ a ese objeto en particular. Se orienta, más bien, a producir conceptos arraigados, anclados en los observables que se desenvuelven durante la tarea de recolección del corpus, como así también en el momento de su indagación y análisis. No otro es el planteamiento del propio Glaser (2001), cuando contrapone la conceptualización, la generación de conceptos, fundados en los resultados y materiales del trabajo investigativo, a la mera aplicación de nociones concebidas a priori o a la descripción meramente empírica.

Esta situación *no validacionista*, este *ir al encuentro de* una ratio para los fenómenos, no sólo afecta las estrategias de muestreo, sino también el marco nocional ya que el investigador que emplea métodos cualitativos, simultáneamente, selecciona, codifica y analiza la información para desarrollar sus conceptos, hipótesis y teorizaciones a medida que su examen va desplegándose en interacción con los fenómenos (y esto es otra diferencia con los métodos cualitativos). Ahora bien, en estos contextos de búsqueda, es decir, para usar términos de la *Grounded Theory*, cuando se intenta permanecer enraizado (o, en otros términos, atentos a los rasgos del corpus en la investigación semiológica), pueden aparecer ciertos riesgos potenciales, tales como minimizar la tarea de conceptualización en pro de describir minuciosamente y se desemboca en un sobredimensionamiento de la fase descriptiva. Sin embargo, esta corriente metodológica (y allí su vínculo con ciertas formas de entender y plantear el análisis semiótico) apunta, más bien, al polo de la abstracción con raíces o conexiones empíricas, antes que al exclusivo polo de la descripción que se obsesiona por el número de casos y el *verbatim*³¹ de los participantes e informantes, por ejemplo durante las investigaciones sobre público. Se trata, en fin, de un procedimiento que deja bien en claro que *no es sólo en el análisis final donde se producen conceptualizaciones y se arriba a proposiciones generales, sino también durante el momento de levantar, registrar y codificar los datos*. Lo que no es más que reconocer que un investigador no está simplemente observando cosas, sino

²⁹Sin embargo, ciertas perspectivas entienden que la propuesta que hicieran Glaser y Strauss supone un encuadre teórico y metodológico abierto también a los datos cuantitativos, en buena medida por su contexto de surgimiento en los años 60, en la sociología norteamericana, con la pretensión de superar concepciones a la manera, por ejemplo, de Merton y Lazarsfeld, tratando de integrar los modos de hacer de la Escuela de Chicago (Valles, 2005).

³⁰El riesgo a menudo presente en este camino es el derrape tautológico de los razonamientos post hoc, es decir, aquellas explicaciones que están construidas a partir de un fenómeno dado que coincide con las asunciones teóricas previas.

³¹ Voz latina que designa la transcripción exacta de las palabras de participantes e informantes en estudios sobre público



interpretando su significado, tal como señalan ciertos paradigmas no positivistas en las ciencias sociales (Holy, 1984).

3. 2 Entre lo nuevo y lo viejo

En esta perspectiva, recolección y análisis suponen una fuerte interacción ya que el relevamiento de comportamientos, características y demás observables está controlado por su contrastación/comparación con las conceptualizaciones y nociones que han emergido previamente (tal como ejemplificara en relación con el cuadro 2), por lo que las decisiones (muestrales o analíticas) no están exclusivamente apoyadas sobre una estructura teórica rígidamente preconcebida. En otras palabras, el investigador, supongamos de un fenómeno discursivo, simultáneamente detecta y analiza los comportamientos textuales incluyéndolos en una categoría, clase o concepto elaborado *ad hoc*. En la medida en que durante la prosecución del análisis aparecen a la observación *otros rasgos textuales nuevos, ellos son permanentemente contrastados con los establecidos anteriormente*, por lo que se pueden descubrir otras dimensiones tipológicas, como también nuevas relaciones, y retroalimentar continuamente el proceso de categorización hasta llegar al punto de saturación teórica. Comparar dónde están las similitudes y diferencias de los observables en cuestión es el camino que lleva a generar conceptos e identificar sus propiedades, a detectar patrones de reiteración, a circunscribir, en fin, regularidades en torno a procesos sociales de producción de sentido, en definitiva, a obtener de esta manera un análisis más complejo (Hepp, 2009). Pero vale insistir aquí en el contexto particular en que fue pensada la propuesta de Glaser y Strauss, ya que es característico de las ciencias sociales la importancia concedida a la metodología, por lo que muchos de los esfuerzos de investigación están destinados no tanto a la detección de nuevos conocimientos, sino al estudio exhaustivo de un encuadro o noción llevándolo a múltiples objetos o prácticas o al desarrollo y puesta a prueba de nuevos procedimientos de investigación y, por lo tanto, “estamos continuamente perfeccionando el cómo hacer algo y nunca llegamos a hacerlo aunque sea imperfectamente” (L. Holy, *op. cit.*: 5).

En definitiva, las descripciones de la labor investigativa tal como es concebida por esta corriente teórico-metodológica parecen, al menos en estos lineamientos generales³², bastante próximas a las tareas del semiólogo, quien parte de un corpus al que simultáneamente va interrogando, modificando (por ejemplo se lo amplía, se lo reduce, se lo reorganiza, etc.) y categorizando según los observables (comportamientos y modalidades textuales) que vaya detectando y, en tal decurso, los va comparando continuamente para arribar así a conceptos, nociones e hipótesis *ad hoc* que explican e interpretan esos observables u otros nuevos en una perpetua sinergia (tal como indicara en los comentarios a los cuadros 1 y 2 precedentes).

3. 3 Abducción y orientación abierta

Más quizá como una estrategia de diferenciación (respecto de los usos y costumbres de los métodos deductivos de la llamada teoría formal), antes que por algún otro motivo, es que el propio Glaser ubica el muestreo teórico de comparación constante como un procedimiento inductivo. Sin embargo, como se ha visto, no escapa a una dinámica permanente de reenvíos inductivo-deductivo, propio, por lo demás, de las indagaciones cualitativas de carácter abierto y flexible, orientadas, reitero, más a la producción de conocimientos que a la corroboración de datos u operacionalizaciones teórico-metodológicas. Dinámica de reenvíos que no hace más

³² Sin embargo, no podríamos afirmar lo mismo, de otros aspectos o nociones tales como códigos sustantivos, códigos “in vivo” y, en fin, los distintos modelos analíticos y modos de procesamiento desarrollados y empleados en dicha corriente.



que manifestar el proceso de abducción, detectado por Peirce en los procedimientos inferenciales de formulación de hipótesis (Richardson y Kramer, 2006), que ponen en juego la articulación de momentos inductivos y deductivos. Opuesta a la deducción (razonamiento destinado a probar que algo debe ser) y a la inducción (prueba que algo es), la abducción sugiere que algo puede ser (arranca de hechos para los cuales, por el momento, se carece de una teoría, que reclaman una explicación), de modo que “es el punto de partida de un proceso que, después de haber pasado por la deducción, termina en la inducción” (Castañares, 1996: 1321). Tal cuestión, además, no es ajena a las tradiciones de las ciencias del lenguaje, así -si se piensa la lingüística estructural- ella supone un método inductivo-deductivo: las reglas de la sintaxis están inferidas de un corpus y estas reglas, una vez definidas, deben rendir cuenta, por un movimiento inverso, de las frases posibles, no incluidas en la muestra considerada (Dubois, 1968).

4. Dos momentos comparativos en la semiótica

Mencionamos el estructuralismo. Y es oportuno traerlo a colación: las operaciones del contrastar y comparar son propios del binarismo opositivo que lo caracteriza e implicados en la noción de valor y sistema dentro de la tradición saussureana y la primera semiología. Esto supone plantear que lo existente o las cualidades de lo existente, por ejemplo el color negro, son aprehendidos no por la existencia de un *en sí* (“la negritud”, por caso), ya que lo que se distingue o percibe son diferencias pertinentes (el negro no es más que su diferencia con el resto del espectro cromático).

Ahora bien, la contrastación, durante esta etapa estructural, se combinaba con el principio metodológico de la inmanencia en el análisis ya que:

“El texto es un todo cerrado, ordenado, coherente, justificado. Que el texto sea un todo implica que se puede y se debe estudiarlo ante todo en sí mismo, en su equilibrio y en sus tensiones internas, antes de esforzarse por relacionarlo con otros sistemas, textuales o no, exteriores a él.” (Genette, 1972: 33).

Y este desiderátum de inmanencia se entendía, a su vez, como una búsqueda de diferenciación de la tradición que entonces se buscaba romper, la representada en la academia francesa por las insistencias positivistas de propuestas a la manera de Hippolyte Taine o Sainte Beuve, consideradas análisis extrínsecos de los fenómenos textuales por su reenvío a la tríada “*race, milieu, et moment*” (el primero) o al biografismo (el segundo).

En diacronía, podemos contrastar esas primeras postulaciones de Genette con otras más recientes, según las cuales: “las expresiones ‘crítica inmanente’, ‘lectura inmanente’, ‘análisis inmanente’ (...) presentan (...) una verdadera contradicción en términos” (Genette, 2005: 36). La diferencia o distancia entre ambas citas ilustra la incidencia de las nociones de discurso y las orientaciones intertextuales que campean hoy como condiciones de producción en las ciencias del lenguaje. En esta circunstancia, la caducidad recae, por un lado, en el principio de inmanencia del análisis textual y, por otro, en la condición pareada o dual del contraste, pero no la comparabilidad como tal ya que, por ejemplo, en la Teoría de los Discursos Sociales:

“el análisis semiológico sólo puede avanzar por diferencia, vale decir, por comparación entre objetos textuales. Un texto carece de propiedades «en sí mismo»: lo que caracteriza no es otra cosa que aquello que lo diferencia de otro texto. Es justamente la diferencia lo que exige una explicación.” (Verón, 1974:30)



Para Verón, el principio metodológico comparativo orientado a describir el entrecruce similaridad (invariancia) y diferencia/distancia (variación) está en correlación con la naturaleza del observable: los discursos sociales se interdeterminan u operan intertextualmente y cada momento de la semiosis plantea relaciones inter-discursivas específicas. Desde esta perspectiva, analizar, supongamos, un graffiti implica detectar el sistema de diferencias y proximidades con otros tipos de intervenciones urbanas y lleva a inquirir continuamente las categorizaciones con que se aborda el fenómeno, tanto en sincronía (¿las pintadas publicitarias en los paisajes urbanos son un tipo de graffiti?, ¿cuáles son las semejanzas/diferencias entre ambos?), como en diacronía (¿es válido considerar como antecedentes - de lo que hoy se produce y consume como graffiti- las inscripciones encontradas en Pompeya: representarían un antecedente pertinente o son lógicas discursivas por completo ajenas?).

Como puede inferirse, este tipo de encuadre se ubica en las antípodas de una consideración esencialista y a-histórica de los fenómenos. Pone en el centro de la escena investigativa el hecho de que cada momento, o cada sociedad en un momento dado, tiene su propio régimen interdiscursivo, su entramado singular de relaciones intertextuales, una semiosis particular no reductible sin más a las de otros momentos u otras culturas.

Pero también hay algo más en la conservación de este principio contrastivo que diferentes orientaciones semióticas no se resignan a abandonar. Y ese algo más tiene el empeño de las tesis de base y, como tal, puede ser campo de debate y controversia. Una consistiría en el hecho de considerar que, en verdad, el carácter opositivo remite a una operación cognitiva propia de la mente humana que no percibe elementos o incidentes aislados, sino diferencias organizadas, es decir, una *gestalt*.

La otra, como plantea Landowski (2005), se relaciona con la condición necesaria para la emergencia misma del sentido, jugada siempre sobre un fondo de sin sentido o, en términos de Peirce, la diferencia entre el objeto inmediato -la realidad ya conocida y semiotizada- y el dinámico, aquel aspecto de lo existente cuyo ser no depende de ninguna representación actual o pasada, sino de alguna otra que potencialmente podría advenir; es decir, eventual posibilidad de tornarse en un real social en el decurso de la semiosis ilimitada.

5. Conclusión

En síntesis, lo que hemos tratado de señalar hasta aquí es la vigencia de principios contrastivos, tanto en el plano de los procedimientos analíticos como también en términos de las prácticas de muestreo cuando se trata de estudios sobre público. En uno y otro caso se trata de manipulaciones metodológicas contrastivas de los observables en contextos donde, al decir de Culioli, se pasa a construir la observación para hacer emerger los fenómenos, problemas. O, en términos de Glaser, la acción del nuevo dato sobre el preexistente que, potencialmente, descubre nuevas u otras dimensiones del fenómeno estudiado, suerte de maniobra comparativa que permite problematizar el saber ya adquirido a partir del reciente y retroalimenta continuamente el proceso de categorización, al ir de la descripción meramente empírica a la conceptualización o generación de conceptos.

En tanto procedimiento analítico nos hemos circunscripto a uno de los variados aportes que plantea su uso, cuando es funcional a tornar más nítido el fenómeno en examen y organizar sus relaciones con otros (más o menos conectados o próximos) de manera pertinente, evita así empastes y deslizamientos. En otros términos, asegura la consistencia observacional y mantiene el foco, pero sin negar el carácter, digamos polifacetado, de todo fenómeno social.



Finalmente, la relación establecida entre las tradiciones metodológicas de las ciencias del lenguaje, de la semiótica especialmente y de la *Grounded Theory* recae puntualmente en lo relativo a muestreo teórico, al énfasis otorgado a la simultaneidad entre recoger-analizar los datos con sus alcances o consecuencia, a la retroacción del nuevo dato sobre el preexistente en un entramado abductivo (evidente para un semiólogo, pero podría ser opaco para los puntos de partida y tradiciones de Glaser) y a la noción de saturación teórica para clausurar el muestreo y el análisis.

El marco de esta relación, además, tiene otro propósito. La semiótica se ha consolidado esencialmente como un estudio en producción. Es todavía balbuceante su desarrollo en los de reconocimiento, los llamados estudios sobre público, habitualmente a cargo de otras disciplinas (sociología o antropología, las más clásicas). Sin embargo, puede constituirse en un legítimo campo de acción semiológica dado que prácticas, conductas y comportamientos presentan también naturaleza discursiva, aunque de carácter heterogéneo, al estar situados en niveles distintos de la semiosis social. Según Verón (2007: 181), “la articulación adecuada entre estos niveles exige una coherencia que es la de la teoría del observador de la semiosis en sus diferentes niveles de funcionamiento”. El analista trabaja con fragmentos de la semiosis, que son heteróclitos por ser extraídos de la interfaz producción/reconocimiento, tomados en dos procesos de auto-organización diferentes (sistema productivo y sistema de consumo/interpretación, por ejemplo en el caso de consumo de productos mediáticos o del arte). Pero tal “*diferencia de niveles no implica necesariamente una heterogeneidad del lenguaje de descripción que utilizamos en un caso y en el otro*”³³, es decir, no implica un cambio de enfoque disciplinar. En otras palabras, si bien una regla metodológica en la Teoría de los Discursos sociales consiste en no confundir los abordajes de un conjunto discursivo determinado desde producción y desde reconocimiento, ir hacia la palabra o actos del público en situación de recepción o consumo no supone un cambio o abandono drástico de los instrumentales y prácticas investigativas semiológicas, especialmente en los procedimientos analíticos. De hecho, he señalado que una metodología nacida en el terreno de la sociología plantea procedimientos no desemejantes a los que afronta un semiólogo cuando aborda un corpus. De modo que la semiótica orientada al estudio efectivo de, por ejemplo, recepciones, consumos, efectos (del orden que fuere: publicitarios, artísticos, ideológicos, mediáticos, alimentarios) bien puede beneficiarse del diálogo y lectura de reflexiones y proposiciones de marcos teórico-metodológicos con los que puede entablar alguna conexión, especialmente al momento de levantar los datos, pero operacionalizándolos en sus propios términos.

Referencias bibliográficas

- Argan, G. C. y Fagiolo, M. (1974). *Guida alle Storia dell'Arte*. Florencia: Sansoni.
- Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Castañares, W. (1996). “El efecto Peirce. Sugestiones para una teoría de la comunicación”. *Anuario Filosófico* 29, Pamplona: EUNSA.
- Culioli, A. (2010). *Escritos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Dichter, E. (1956). *La estrategia del deseo*. Buenos Aires: Huemul.
- Dubois, J. (1968). “Estructuralismo y lingüística”. En Mouloud, N., Dubois, J., Cohen, M. y otros *Estructuralismo e marxismo*. Río de Janeiro: Zahar editôres (Traducción Graciela Varela).

³³ Subrayado por el autor



- Floch, J. M. (1993). *Semiótica, marketing y comunicación. Bajo los signos las estrategias*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G. (2005). *Figuras V*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- _ (1972). "La escritura liberadora: lo verosímil en la 'Jerusalén Liberada' del Taso". VVAA *Lo verosímil. Comunicaciones* 11, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Glaser, B. (2002). "Conceptualization: On theory and theorizing using grounded theory". *International Journal of Qualitative Methods*, 1 (2).
- Glaser, B. y Strauss A. (1967). *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. Nueva York: Aldine Publishing Company.
- Grados, J. E. (2025). "Saturación de la información. Tamaño de muestra según diseños de investigación cualitativa". *EDUTECH REVIEW. International Education Technologies Review/Revista Internacional de Tecnologías Educativas*, 10(1), 1-9.
- Hepp, A. (2009, January). "Transculturality as a perspective: Researching media cultures comparatively". *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 10 (1)
- Holy, L. (1984). "Teoría, metodología y proceso de investigación". En R.F. Ellen (comp.), *Ethnographic Research. A Guide of General Conduct*. London: Academic Press (Traducción: Victoria Casabona).
- Knudsen, D. C., Rickly, J. M. y Metro-Roland, M. M. (2016). "Touring as a Peircean habit". *Annals of Tourism Research*, 57(C), 246-248.
- Landowski, E. (2005). "Tres regímenes de sentido y de interacción". *Seducción, persuasión, manipulación. Tópicos del Seminario*, 14.
- Lunt, P., y Livingstone, S. (1996). "Rethinking the focus group in media and communications research". *Journal of communication*, 46(2), 79-98.
- O'Reilly, M., y Parker, N. (2013). "'Unsatisfactory saturation': a critical exploration of the notion of saturated sample sizes in qualitative research". *Qualitative Research*, 13(2), 190-197
- Peirce, Ch. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _ (1970) "Deducción, inducción e hipótesis". En J. M. Werner (tr., intr. y notas.) *Deducción, inducción e hipótesis*. Buenos Aires: Aguilar.
- Richardson, R. y Kramer, E. H. (2006). "Abduction as the type of inference that characterizes the development of a grounded theory". *Qualitative Research* 6(4): 497-513,
- Strauss, A. y Corbin, J. (1994). "Grounded theory methodology: an overview". En N. K. Denzin e Y. Lincoln, *Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, California: Sage.
- _ (1990) "Grounded Theory research: procedures, canons, and evaluative criteria.- *Qualitative Sociology*, 13
- Valles, M. (2005). "Metodología y tecnología cualitativas: actualización de un debate desde la mirada más atenta en la obra de Barney G. Glaser". *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 9.
- Verón, E. (2013). *La semiosis social 2: ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.
- _ (2007). "Del sujeto a los actores. La semiótica abierta a las interfaces". En Boutaud J.J. y Verón, E. *Sémiotique ouverte. Itinéraires sémiotiques en communication*. Paris: Lavoisier, Hermès Science. (Traducción realizada por Gastón Cingolani).



- _ (2004). Fragmentos de un tejido. Barcelona: Gedisa.
- _ (1999). Esto no es un libro. Barcelona: Gedisa.
- _ (1983) “Esta ahí lo veo, me habla”. *Revista Comunicativa, Enonciation et cinéma* 38, París: Seuil. (Traducción realizada por María Rosa del Coto).
- _ (1974): «Para una semiología de las operaciones translingüísticas». En *Lenguajes* 2, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

